

# Mi culo es mío: políticas de género y significaciones recientes de las eróticas de baile, del *meneaíto* al *twerking*

Mercedes Liska

CONICET-Universidad de Buenos Aires

*mmmliska@gmail.com*

## Resumen

En Argentina, como en otros países de Latinoamérica, el baile erótico ejecutado junto a músicas como la cumbia o el reggaetón ha sido señalado con insistencia en el ámbito educativo y en otros espacios institucionales y estatales como una práctica de reproducción simbólica de la desigualdad de género y la cultura de la violación. En los últimos años ganaron visibilidad y aceptación otras miradas impulsadas por artistas mujeres a favor del perreo y sobre todo del twerk, una técnica globalizada de baile pélvico de origen afroamericano ejecutado en coreografías colectivas de participación femenina, con retóricas de reapropiación del goce y la soberanía sexual. Desde el enfoque de la comunicación y la cultura, a partir de la noción de “pedagogías sexuales” (Elizalde y Felitti 2015) este trabajo investiga representaciones contemporáneas de género en la música popular y el lugar que ocupó el baile sexualizado en los debates sociales recientes. El artículo analiza el rol que llevaron adelante distintas cantantes y bailarinas en la revalorización del baile erótico como parte de los imaginarios sexuales post románticos y desheteronormativos, su diálogo y discusión con referentes del activismo feminista en los medios de comunicación y redes sociales y el protagonismo estético y político focalizado en una zona del cuerpo: el culo. Asimismo, el trabajo retoma los estudios realizados en el país sobre prácticas de género y estigmas de clase en torno a la cumbia anterior al movimiento social conocido como #NiUnaMenos en el año 2015 para pensar los modos de resistencia al heteropatriarcado y sus efectos en las jerarquizaciones culturales contemporáneas.

**PALABRAS CLAVE:** twerk, cantantes, movimiento de mujeres, feminismo, pedagogías sexuales

# My ass is mine: gender policies and recent meanings of the erotics of dance, from *meneaíto* to *twerking*

## Abstract

In Argentina, as well as in other Latin American countries, the erotic dance performed together with music such as cumbia or reggaeton, has been insistently pointed out, in the educational and other institutional spheres, as a practice of symbolic reproduction of gender inequality and rape culture. In the last few years, other viewpoints promoted by female artists in favor of perreo and especially twerk, a globalized technique of pelvic dance performed in collective choreographies with female participation, with rhetoric of reappropriation of enjoyment and sexual sovereignty, have gained visibility and acceptance. From the communication and culture approach, based on the notion of “sexual pedagogies” (Elizalde and Felitti 2015) this paper investigates contemporary representations of gender in popular music and the place of sexualized dance in recent social debates. The article analyzes the role played by different singers and dancers in the revalorization of erotic dance as part of post-romantic and deheteronormative sexual imaginaries, their dialogue and discussion with referents of feminist activism in the media and social networks and the aesthetic and political protagonism focused on an area of the body: the ass. Likewise, the work takes up the studies carried out in the country on gender practices and class stigmas around cumbia prior to the social movement known as #NiUnaMenos in 2015, in order to think about the modes of resistance to heteropatriarchy and its effects on contemporary cultural hierarchies.

KEYWORDS: twerk, female singers, women's movement, feminism, sexual pedagogies.

## Introducción

De orígenes difusos y afluencias variadas, el twerk se ha convertido en un estilo de baile social no heteronormado representativo de la cultura coreográfica contemporánea. De este modo, ciertos movimientos musculares y de las caderas que atraviesan diversas prácticas musicales populares de Latinoamérica tales como la cumbia y el reggaetón, fueron enlazándose con una nueva estilización gestual, más codificada y técnica, que fortaleció un conjunto de prácticas y representaciones políticas asociadas a las denominadas danzas urbanas actuales desarrolladas por y entre mujeres jóvenes en diferentes ámbitos artísticos y deportivos de grandes y pequeñas ciudades del mundo. Musicalmente, el twerk en tanto gestualidad de baile mundializada se asocia al advenimiento del trap pero no exclusivamente sino que interactúa con otras músicas, introduciéndose en las performances de baile de reggaetón, cumbia y música pop, entre otras. Recientemente, en Argentina el baile sexualizado ejecutado por mujeres fue tomado por los discursos feministas como un recurso para reivindicar la soberanía

sexual, generando un acercamiento novedoso entre las reivindicaciones políticas de género y sexualidad y la exhibición erótica de las mujeres en el ámbito musical. ¿Cuáles fueron las condiciones de posibilidad que generaron dicho acercamiento?

En 2015 hubo en el país 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 con el apoyo de los sectores conservadores de la sociedad después de doce años de gobiernos populistas. Meses antes de las elecciones, ocurrió la primera marcha masiva a causa de la reiteración de femicidios ocurridos en el país. Desde entonces, un movimiento integrado mayoritariamente por mujeres y personas no binarias pasó a ser el principal agente de la lucha social. Ambas situaciones enmarcaron la amplificación de las luchas por la igualdad de género y definieron los rasgos estéticos presentes en los modos de manifestar y comunicar esas luchas. A su vez, tanto los femicidios como los debates sobre la interrupción voluntaria del embarazo situaron a los cuerpos y la sexualidad de las mujeres en el ojo del debate político.

Desde ese tiempo a esta parte la producción musical de artistas mujeres fue sensiblemente interpelada por las políticas de género y sexualidad, a la vez que se convirtió en motor de nuevas representaciones de género. Entre los aspectos temáticos que cobraron relevancia se encuentra la discusión acerca de los sentidos políticos de las experiencias de baile. Por una parte, se conformaron repertorios de baile de artistas mujeres de interpelación femenina exclusiva que ponían en cuestión los estereotipos de feminidad tradicionales, reforzando la dimensión erótica e invirtiendo sentidos respecto de los movimientos hipersexualizados masificados, antes pensados por los discursos ilustrados predominantemente como bastión del sexismo y la cosificación de los cuerpos de las mujeres (Silba y Spataro 2008; Spataro 2008; Blázquez 2008 y 2014; Silba 2010; Semán y Vila 2011; Fernández 2013; Alabarces y Silba 2014; Álvarez y Viñuela 2018; Martínez 2019; Viñuela 2021).

Este artículo analiza la valorización del baile en los discursos recientes identificados con el activismo feminista. Veremos cómo se enaltecen el twerking y el erotismo femenino asociado a las expresiones musicales configuradas en un periodo de auge de movilizaciones masivas por las violencias de género, comprendidas entre los años 2016 y 2019. El trabajo pone en relación estos nuevos registros discursivos de los cuerpos con la producción y circulación de canciones y performances de cantantes y bailarinas argentinas. Mediante la descripción de una selección de materiales estéticos combinados con la participación etnográfica en recitales y clases de baile, el análisis se apoya en nociones de corporización musical como matrices expresivas que constituyen modos de hacer género a través de la música (Frith 2014; Soares 2012 y 2013; Blázquez 2014), y en la importancia de la relación música-cuerpo para abordar la perspectiva de género (McClary 1991; Green 2001 [1997]; Viñuela y Viñuela 2008). De manera más específica, retomamos el concepto de *pedagogías de la sexualidad*, que ha sido utilizado para denominar un conjunto creciente de acciones y prescripciones que dan sentido, modelan y regulan los cuerpos y las sexualidades de las mujeres contemporáneas (Lopes Louro 1999; Elizalde y Felitti 2015: 11), para pensar en recursos y usos de

la actividad musical para desplegar contra-pedagogías de género contrapuestas a las representaciones de “cuerpo-víctima” (Justo von Lurzer y Spataro 2015: 113).

Siendo que durante el siglo XX la liberación femenina fue asociada a acciones de un rango muy variado –desde estudiar y trabajar, a usar pantalones o minifalda, o a tener relaciones sexuales sin estar casada-, más recientemente la idea de liberación femenina se ha concentrado en ideas sobre la liberación sexual (Felitti 2016: 32), nos proponemos aportar al debate de la sexualidad en un contexto en el que coinciden un fenómeno de sexualización de la cultura (Illouz 2012: 16), una época de inusitada canalización deseante hacia la dimensión sensual (Díaz 2014: 60) y el pasaje a una noción de mujer-sujeto con capacidad de elegir (Felitti 2016: 41). También se retoman las discusiones sobre música, género y clase social para pensar las tensiones entre los imaginarios de autonomía cultural de las mujeres en el devenir de las formas de resistencia populares (1).

## “El feminismo también se baila”: retóricas del movimiento de mujeres

Para comprender las experiencias de baile y sus sentidos de género y sexualidad recientes en la Argentina debemos retomar algunas de las situaciones sociales e ideas sobre la dimensión política de los cuerpos de las mujeres. Rita Segato sostiene que el femigenocidio y el juventicidio forman parte de la lógica de las guerras contemporáneas que provocó transformaciones en los significados de la sexualidad (2016 12). Para Segato, la violencia de poder que se especializa como mensaje en los cuerpos devela que la colonización se perpetúa como mandato de la masculinidad y sus pactos de lucro, y afirma que los medios de comunicación convirtieron esta situación en un espectáculo cotidiano de la subyugación: “Desde 2001 se viene notando mediante trabajos de investigación que la violación y los abusos sexuales parecen haber aumentado en sadismo. Los cuerpos de las mujeres y otros cuerpos feminizados son el bastidor en el que la estructura de la guerra se manifiesta” (ibid.: 17).

*Ni una menos* comenzó como una campaña gráfica en mayo de 2015 después del asesinato de una joven, Chiara Páez, en la provincia de Santa Fe. La reacción ocupó todos los espacios del arco mediático y en unas horas alcanzó su condensación mediante la circulación de imágenes acompañadas del hashtag *#NiUnaMenos* en más de 60 ciudades del país convocando a una marcha para el día 3 de junio siguiente, que fue la primera movilización masiva en el país contra los femicidios (Rovetto 2015: 62). La frase ya circulaba en la comunicación virtual pero a partir de ese momento se instituyó como consigna central del reclamo colectivo contra la violencia de género; se trató de un acontecimiento comunicacional de gran incidencia social que involucró aspectos estéticos (ibid.: 68). Por detrás de la campaña gráfica se encontraba un conjunto de profesionales del ámbito periodístico y académico de trayectorias conocidas en la perspectiva de género, de edades intermedias, que jugaron un rol muy importante en los términos discursivos de lo que se denominó el Movimiento Ni Una Menos (López 2015).

La antropóloga Silvia Citro analizó los rasgos de las performances de la primera Marcha Ni Una Menos en Buenos Aires y sostiene que los temas más representados

eran la “explotación sexual”, la “trata de personas”, las “violaciones”, los “abusos sexuales” y las formas de “acoso sexual” (2018: 6). Por su parte, Judith Butler analiza el potencial político de estas concentraciones multitudinarias como formas de performatividad corporeizada: “Cuando los cuerpos se congregan en la calle, en una plaza o en otros espacios públicos (virtuales incluidos) están ejercitando un derecho plural y performativo a la aparición, un derecho que afirma e instala el cuerpo en medio del campo político” (2017: 18).

Entre 2015 y 2019 se realizaron varias movilizaciones que fueron históricas, no sólo por su capacidad de convocatoria y en varios puntos geográficos sino porque alcanzaron altísimos niveles de organización civil. La acción pública del 8 de marzo del año 2018 se preparó con meses de anticipación, generando repertorios musicales específicos para la ocasión y producción audiovisual, y se realizaron ensayos de música, teatro y danza en ámbitos públicos y centros culturales. Dos semanas antes de la marcha una canción con música de cumbia inundó las redes sociales convocando a la movilización. La canción “La marea feminista” interpretada por la cantante Natalia Oreiro, enlazaba las luchas del movimiento de mujeres con la sonoridad de la cumbia. Se trataba de un cambio de letra de la canción “Como Marea” interpretada por Gilda, una cantante de cumbia que falleció en 1996.

Durante el multitudinario Encuentro Nacional de Mujeres realizado en la ciudad de Rosario en el año 2016, una nota periodística instaba a escuchar una selección de diez canciones para prepararse “ánimicamente” para la movilización por la ciudad, la actividad central del Encuentro. La selección reunía artistas mujeres de distintas épocas y países que reflejaba en buena medida la formación de un repertorio musical identificado con las causas feministas; en orden de aparición figuraban “Tomáte el palo” de Miss Bolivia, “Antipatriarca” de Ana Tijoux, “Mujer” de Amparo Ochoa, “Este cuerpo es mío” de Rebeca Lane, “Algo está cambiando” de Bomba Estéreo, “Tengo un trato” de Mala Rodríguez, “La fiesta” de Amparanoia; “Las histéricas” de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez, “Que no, que no” de Las Taradas y “Ain’got no, I got life” de Nina Simone. La cantante y compositora que encabezaba la playlist es una artista argentina que combina la retórica rapera con estilos musicales bailables como la cumbia y el reggaetón, que venía tematizando aspectos de género y sexualidad identificados con las luchas LGBT y más. En 2015, Miss Bolivia alcanzó la difusión masiva de una de sus canciones, “Bien Warrior”, que se apoyaba en la sonoridad de la cumbia villera: “Dicen que me gusta todo el tiempo hacer quilombo/Dicen que me gusta darle al bajo y al bombo/Dicen que la tengo, dicen que la pongo/Que dejo a las chicas meneando mondongo” (2013, *Miau*).

En 2017 se creó una lista de reproducción en Spotify con el nombre “El feminismo también se baila”, ampliamente compartida en los ámbitos sociales consustanciados con el activismo de habla hispana. La mayoría de los temas fueron subidos en 2018, pero continuó activa durante el 2019 hasta llegar a las 231 canciones, tiempo de música suficiente para animar varias noches enteras de fiesta y baile. Entre los primeros nombres se reiteraban las artistas que habían aparecido inspirando a la marcha: Rebeca Line, Miss Bolivia y Ana Tijoux. Artistas de distintos países de Latinoamérica con canciones de amplio desarrollo narrativo en métricas de rap, llevado a un registro de cadencias para el movimiento del cuerpo y el

despliegue de la sensualidad. Estas son algunas de las expresiones musicales que fueron surgiendo en distintos espacios sociales y recreativos, asociando música y baile a los términos políticos de los feminismos contemporáneos. En realidad, en el uso de estos elementos se puede rastrear la continuidad que el movimiento de mujeres y disidencias producía respecto de las maneras artísticas de luchar del activismo por la diversidad sexual, como las Marchas del Orgullo. En ese proceso, algunos ámbitos de baile también fueron modificando sus códigos heteronormados, como el caso del tango en la ciudad de Buenos Aires (Liska 2018: 65).

## Qué momento: diez canciones para escuchar antes de la marcha

*Bomba Estéreo, Miss Bolivia, Mala Rodríguez, Las Taradas, Rebeca Lane, Ana Tijoux y Nina Simone son algunas de las artistas que integran el setlist. La convocatoria es para este domingo a las 18, desde la plaza San Martín*

09 de Octubre de 2016



COMENTARIOS



Por: Rosario3



FIGURA 1. Nota periodística con imágenes de artistas identificadas con el movimiento de mujeres en Argentina, 2016.

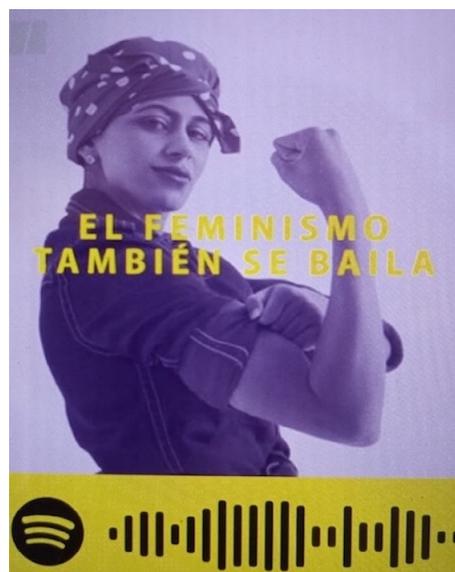


FIGURA 2. Playlist creada en la plataforma Spotify con repertorio para bailar, de artistas de Argentina y Latinoamérica en español asociado al feminismo, 2017.



FIGURA 3. Afiche de difusión que convocó abiertamente a mujeres que hacen música para marchar el 8 de marzo tocando un repertorio común. Buenos Aires, 2018.



FIGURA 4. Convocatoria abierta del ámbito de la danza a ensayos en parques de la ciudad de Buenos Aires para la preparación de performances destinadas a la movilización del 8 de marzo de 2018.

Promediando el año 2017, una de las periodistas referentes de *Ni una Menos*, la escritora Marta Dillon, publicó una nota titulada “A mover el culo”. El artículo cuestionaba la decisión de un espacio de baile tradicional de la ciudad de Buenos Aires que, a través de un comunicado, informaba el retiro de los “caños” del lugar,

utilizados para *pole dance*, en apoyo a la lucha contra la cosificación sexual de la mujer. Dillon problematizaba el hecho de que las luchas contra las violencias de género terminen teniendo un desenlace puritano, y para demostrarlo se manifestaba a favor de las prácticas de *twerking* entre las adolescentes, enlazándolas con el conjunto de creencias sociosexuales y estéticas del activismo feminista. Justamente, el artículo finalizaba contando la experiencia de la periodista en un taller de enseñanza de la técnica corporal, dado por una joven de diecisiete años durante el Encuentro Nacional de Mujeres de 2017. En este sentido, la convergencia intergeneracional que se estableció en espacios y acciones del movimiento también tuvo una incidencia en los cambios culturales, en los postulados feministas y sus juicios de valor estético.

Por la misma época, otra impulsora de *Ni Una Menos*, María Florencia Alcaráz, editora del medio de comunicación feminista LATFEM -<https://latfem.org>- publicó una nota en la que también se establece una declarada articulación política: “¿Cómo se intersectan *twerking* y feminismo? ¿Qué potencias se liberan agitando culos? ¿Es una danza para las disidencias?” (2017: s/p). Similar a Dillon, menciona la realización de una performance coreográfica de *twerking* en la marcha en Buenos Aires durante el paro de mujeres el día 8 de marzo y el impacto de esa escena erótica en la situación de una marcha política. De esta manera, la nota de Alcaráz hace ver el carácter performativo, fundante de sentidos, que implicó la utilización de las coreografías de baile en clubes como forma de adhesión y de intervención social en el espacio público. Alcaráz sostiene que en los espacios cada vez más extendidos de aprendizaje de *twerk*, sin la presencia de varones, ocurría una reapropiación de la sensualidad corporal. Nuevamente, en esta nota se evidencia la intención de acercar dichas prácticas a las actividades del movimiento de mujeres cuando aparecen los testimonios de algunas de las jóvenes que venían practicando y enseñando dicha técnica de baile: “Nos encanta mover el culo ¿Por qué? No sé. Nos sale!” (...). Estefi no se considera `feminista´ pero sabe que muchas de las pibas que van a sus clases lo son y la ven como tal” (Alcaráz 2017: s/p). A través de la nota se puede ver cómo el feminismo se fue convirtiendo en un modo de recepción del *twerk* y cómo los sentidos de libertad de mostrar el cuerpo sin inhibiciones pasaban a ser pensados por los sectores ilustrados como una práctica contrahegemónica.

Otra de las participantes destacadas del colectivo de periodistas que impulsó la campaña *Ni Una Menos*, Luciana Peker, publicó en 2018 el libro titulado *Putita Golosa. Por un feminismo del goce*, que se convirtió en una de las narrativas más trascendentes en nombrar y significar los términos de una lucha feminista con eje en la reivindicación de los placeres. Menos enemistada con los medios de comunicación y la cultura masiva para, en todo caso, usar sus herramientas en pos de la igualdad de los géneros y los derechos de las mujeres, en su libro Peker señala, entre otras cuestiones, el impulso que tomó en el país el feminismo lésbico, relacionado con la sanción de leyes importantes que ampliaron derechos a la diversidad de géneros y sexualidades: el lugar activo del activismo gay en los procesos de resistencia contracultural de los 80´ y 90´, luego de la sanción de la Ley de Matrimonio Igualitario (2010) y la Ley de Identidad de Género (2011) se desaceleró, a excepción del movimiento lésbico, que se hizo más visible, más

potente y más amplio, con más referentes (2018: 33-34). Según Peker, esto provocó una fuga del pacto heterosexual que permitió el avance en la autonomía pública de las mujeres y la modificación de las políticas eróticas:

[El feminismo del goce] Es una revolución de deseo. Se opone al abuso, al acoso y a la violencia. Y está a favor de un deseo donde las mujeres, las jóvenes, las lesbianas, trans, travas y otras identidades sexuales tengan voz, palabra, poder y piel. El freno a la violencia no es el puritanismo, sino, por el contrario, una pelea por el placer. (ibid.: 2018: 15)

Peker retoma las estadísticas de femicidios en el país y el hecho de que más de la mitad son cometidos por parejas o ex parejas de las víctimas, y de que las denuncias de violencia — después de la convocatoria de Ni Una Menos aumentaron exponencialmente— ocurren en un 90% en el ámbito doméstico, para argumentar la necesidad de seguir poniendo en cuestión las ideas del amor. A su vez, resalta la centralidad política que adquirieron las imágenes corporales y la contundencia que cobró la consigna “Mi cuerpo es mío” en el país a partir de los debates sobre la legalización del aborto (ibid.: 16). El libro también refiere a las críticas que recibió el movimiento *Me Too* de haber desatado un conflicto profundo en los vínculos sexuales: “El feminismo no vino a matar al sexo, pero sí vino a cuestionar el sexo mirado, chupado, hablado y consentido sólo desde el deseo de la masculinidad hegemónica” (2018: 32). Finalmente, cuando Peker define en el libro al feminismo del goce recurre a la estética musical: “el feminismo subtropical, sudaca, latino, comunitario o anticolonial (feminismos tercermundistas) no puede ser acusado de conservador o puritano porque, básicamente, exuda cumbia, reguetón, pantalones en culos grandes y tatuajes” (Peker 2018: 23).

En su conjunto, la circulación de dichas ideas, como parte de los discursos protagónicos del pensamiento de los feminismos contemporáneos en Argentina, expresaba cambios en los dominios simbólicos de la música en relación al género. Entre los años 2002 y 2014 se publicaron varias investigaciones que habían puesto en cuestión ciertas lógicas de sentido común del pensamiento feminista, mayormente en ámbitos de clase media universitaria, tendientes a señalar el machismo en espacios sociales y musicales identificados con la cultura popular suburbana o tradicional, y sobre todo, relacionados con el protagonismo de las eróticas y los placeres del baile (Savigliano 2002, 2010; Silba y Spataro 2008; Spataro 2008, 2013; Carozzi 2011; Silba 2010; Semán y Vila 2011; Liska 2018). Estos trabajos vienen insistiendo en lo problemático de atribuir sentidos de género a lo musical por fuera de sus lógicas de producción social, es decir, identificar el sexismo en determinadas prácticas musicales sin conocer las trayectorias socioculturales ni los sentidos que produce en quienes las llevan a cabo. Este ha sido uno de los grandes aportes de los estudios en recepción musical a las teorías de género y sexualidad.

Por su parte, Silvia Elizalde y Karina Felitti analizaron el caso argentino frente al escenario social de reconfiguración de los códigos eróticos-amorosos en relación a la expansión reciente de consignas feministas de “liberación sexual”, en simultáneo a un fenómeno de mercantilización del deseo a través del crecimiento exponencial de bienes y servicios destinados al desarrollo de la autoestima sexual como representación de la felicidad y del éxito personal (2015: 5). En este sentido,

así como se observa un proceso comercial tendiente a la “pornificación cultural”, dicho proceso se ha arraigado en una nueva cultura de la autonomía sexual femenina (Illouz 2012: 48). Simultáneamente, otros estudios refieren a transformaciones recientes en las representaciones y el debate público de la prostitución y el trabajo sexual en el país, consecuencia del despliegue de estrategias particulares de discusión e incidencia mediática de las trabajadoras sexuales que se corresponde con la incidencia del movimiento de mujeres que reinscribió las controversias sobre el trabajo sexual en una discusión más amplia sobre los roles y mandatos sexuales para los géneros y sus márgenes de agencia sexual (Justo von Lurzer 2019: 40). Elizalde y Felitti sostienen que también los cambios normativos en materia de género y sexualidad en el país de los últimos quince años pueden pensarse como un factor de incidencia en la cultura erótica reciente, como la implementación de la Educación Sexual Integral -ESI- y la promoción del placer como dimensión valiosa y positiva de la sexualidad (2015: 7). A su vez, señalan que las representaciones eróticas han crecido en la medida de un decrecimiento en la matriz cultural del amor romántico (ibid.: 25).

Hasta acá detallamos algunos de los indicadores que muestran un viraje en los sentidos de género en torno a las eróticas de baile consumadas a través de la invocación feminista del *twerk* en un pasaje de “el culo” como cosificación u objeto predilecto del sexismo mediático, a “el culo” como rebelión civil y mediática no ajena a procesos de mercantilización. Esto coincidió con una coyuntura de creciente politicidad de los cuerpos de las mujeres en el debate sobre las violencias machistas y la planificación neoliberal del gobierno nacional, luego de las sucesivas presidencias populistas. Ahora veremos cómo fue adquiriendo peso un conjunto de discursos estético-musicales y audiovisuales de artistas argentinas fuertemente arraigado en las prácticas de bailes populares – de *cumbia*, *reggaetón* y *trap* – y en retóricas políticas de género y sexualidad.

### “Cumbia para las pibas que menean la cadera”: baile y retóricas de la sexualidad en artistas emergentes

De un abanico variado de cantantes argentinas que cobraron popularidad en los últimos años, emergió un repertorio de baile con canciones que combinaron retóricas de autoafirmación femenina, discursos de soberanía corporal, desinhibición y exploración de la sexualidad. A partir de un mayor desarrollo de las letras y el apoyo de imágenes conceptuales, dicho repertorio enfatizó determinados sentidos de género y sexualidad. En Argentina, nos referimos a artistas de estilos musicales variados tales como Miss Bolivia, Chocolate Remix, Jimena Barón, Nathy Peluso, Tita Print, y más recientemente Cazzu, Lali Espósito, Ángela Torres y Femigangsta, entre otras. Todas ellas conjugaron prácticas estéticas de connotaciones eróticas con discursos de pronunciamiento a favor de la lucha contra las violencias de género y la ley de interrupción voluntaria del embarazo, que finalmente logró su aprobación en el Congreso Nacional el 30 de diciembre de 2020.

La producción musical ha ido tomando algunos de los discursos feministas en circulación, a la vez que algunas canciones se convirtieron en matrices expresivas

del activismo de género, como ámbitos de condensación de ideas y de articulación de experiencias colectivas. En líneas generales nos referimos a canciones y performances que explicitan cuestionamientos a los modelos convencionales de feminidad y que proponen nuevos modos de tramitar los vínculos afectivos, menos marcados por la tradición del amor romántico, y que sugieren gestionar la sexualidad más “libremente”. En este sentido, las performances de las canciones delinearon una gramática a través de la cual muchas mujeres mayormente jóvenes y de edades intermedias -15-30/30-45- del ámbito universitario y artístico, se re-apropiaron de su cuerpo y su sexualidad. Nos interesa ver las relaciones que se establecieron entre repertorios musicales y discursos de género enfocados en los sentidos del baile sexual, y para esto nos proponemos un análisis centrado en los actos performáticos de las canciones que permiten el reconocimiento conceptual de la música y los significados de género que se sitúan en esas mediaciones (Viñuela y Viñuela 2008; Soares 2012 y 2013, Frith 2014; entre otras y otros).

Las canciones a las que nos referimos no se ciñen a un estilo musical determinado, sino que abarcan distintos ritmos populares latinoamericanos y bases electrónicas masificadas culturalmente identificadas con la cumbia y el reggaetón, y más recientemente con el trap. Antes que las estructuras musicales, las canciones comparten un uso paródico de la retórica masculina predominante en la concepción de estos repertorios, que en algunos casos permite trazar continuidades con los sentidos paródicos que el movimiento Riot Grrrl realizó en el ámbito del rock anglo en los 90s (Viñuela y Viñuela 2008: 132). Al mismo tiempo, estas artistas desplegaron cierta originalidad en relación a los roles tradicionales de las mujeres en la música, ya que son autoras de las canciones que interpretan o realizan versiones que difieren notablemente de las composiciones originales, aparentando una mayor injerencia musical a la habitual en las cantantes de cumbia y reggaetón anteriores, generalmente apoyadas en la participación masculina en las tareas de arreglos y composición musical.

Desde hace aproximadamente una década, ha surgido una producción de reggaetón utilizada para posicionarse en contra del patriarcado en diferentes países de habla hispana. Meradit Viera Alcazar, que analiza los casos de otras artistas tales como la argentina Ms Nina residente en España y la chilena Tomasa del Real, señala que primero tuvieron el interés de hacer reggaetón y después sobrevino un posicionamiento feminista en sus performances musicales (2018: 39). Este es el proceso de las artistas cuyo trabajo musical vamos a describir y analizar, similar a la politización de las practicantes de twerk y de un conjunto de estilos de baile de las comúnmente denominadas “danzas urbanas”. Entonces, junto a Viera Alcazar compartimos la noción de un advenimiento feminista sobre determinadas estéticas musicales preexistentes.

Como la cumbia en Argentina, el reggaetón ha sido una música cuestionada a través de discursos mediáticos y estatales, en diferentes ámbitos sociales de clase media y alta, en instituciones educativas, religiosas y familiares, y por la crítica feminista, por incentivar la precocidad sexual juvenil y por producir una objetualización erótica de las mujeres basada en el supuesto de un deseo femenino ausente. El reggaetón proviene de una fusión de tradiciones musicales de la región Caribe que comenzó en los años ochenta y noventa en Puerto Rico y Panamá y que desde sus inicios fue combatido por promover el perreo, un baile cuestionado

como obsceno e inmoral, ligado a canciones de alusión explícita a las relaciones sexuales que incitan a la violencia sexual (Rivera 2009: 17) (2). Por otra parte, voces críticas sobre las posturas habituales del feminismo contra los bailes populares hipersexualizados y la promoción de una economía sexual para combatir el sexismo encontramos referencias que se remontan por lo menos a fines de 1980 (Gotfrit 1988; Hanna 2010). Mucho más cercano en el tiempo, la periodista feminista española June marcó un matiz contundente tras la publicación de una nota sobre su experiencia de bailar reggaetón en Cuba y las visiones letradas que desconocen las potencias liberadoras del perreo (Fernández 2013: s/f).

La cumbia villera, por su parte, ha venido retratando las experiencias de vida de sectores marginados de la sociedad en la Argentina. En 2001 el Comité Federal de Radiodifusión emitió un documento para evaluar la censura de canciones de este subgénero musical por exaltar el delito, el consumo de drogas, y el modo de referirse a las mujeres de modo sexual. Carolina Spataro explica que lo que se juzgaba era la no existencia de la metáfora, es decir, el hecho de hablar de estos temas de manera explícita (2008:124). Unos años después, en 2004, hubo una nueva arremetida pública en contra de la cumbia villera de parte de representantes del gobierno que asociaron su éxito comercial con el aumento de delitos (ibid.: 123). En las canciones que analiza Spataro desde la perspectiva de género, aparecen frases tales como “Mueve tu colita”, “menéame la colita”, “muévela sin parar”, “menear la colaless”, “tu mueves la cola”, “meneando para abajo las caderas” “menea la cola bien” (ibid.: 120-122). En estas letras las mujeres se dejan enunciar por la voz de un hombre, es decir que el goce de ellas no está enunciado, lo que no significa que ellas no gocen bailando, o meneando, término muy utilizado en la cumbia para referir al movimiento de caderas, como en otros países de Latinoamérica (ibid.: 134). Como decíamos, en Argentina no hubo un debate tan encarnizado contra el reggaetón, pero sí ha sido objeto permanente de críticas y rechazo en los ámbitos educativos de enseñanza media, apuntando a tildar de sexismo cualquier canción de reggaetón que manifieste deseos sexuales de varones y mujeres, victimizando a estas últimas.

Por su parte, en un trabajo reciente Silvia Martínez aborda las polémicas desatadas en España por el reggaetón y otras músicas de origen latino relacionadas con los estilos de baile sexualizados, afirmando que uno de los motivos detrás de su rechazo es su calificación de música sexista y misógina por encima del resto, y que esos motivos son utilizados para reforzar discursos anti-inmigratorios (Martínez 2019: 213). De manera contrastante, es de notar que en momentos de masificación del movimiento de mujeres en Argentina las tensiones de género, clase y racialidad se aplacaron. De hecho, la ocupación de las calles y la convergencia y articulación de mujeres y personas no binarias de diferentes espacios sociales marcaron una pausa en la crítica a las músicas populares de erotismo explícito corriendo el foco hacia la exclusión de las mujeres en el ámbito del rock nacional y a las denuncias por abuso sexual también asociadas a dicho género (Liska 2021).

Miss Bolivia es una cantante y compositora de clase media de formación universitaria que comenzó a desarrollarse en ámbitos vinculados al reggae y al hip hop. El seguimiento de la trayectoria artística de Miss Bolivia y la conexión con el público durante dos años -2016 y 2018- me permitió identificar un proceso mayor

de resignificación política de las experiencias de baile. Identificada con el trabajo musical de la española Mala Rodríguez, traspasó la escena nocturna del recital en vivo y tuvo una repercusión mediática que resultó novedosa por el cruce de temas sobre sexualidad, amor y erotismo con músicas populares de baile. No obstante, su repercusión no se termina de explicar sin la resonancia de su contexto. Como decíamos más arriba, canciones compuestas y editadas años antes, empezaron a escucharse en todas partes cuando comenzaron las marchas y otros eventos de mujeres a escala masiva (Liska 2017).

La canción "Bien Warrior", con música de cumbia villera, marcó la expresión artística de una feminidad bisexual desafiante de la égida patriarcal. Al mismo tiempo, la retórica femenina de "Bien Warrior" se consustancia con las eróticas de baile: "para las pibas que menean la cadera". Varias de sus canciones formaban parte del repertorio obligado en eventos festivos vinculados al activismo, incluso, utilizadas como banda sonora de audiovisuales de organizaciones y agrupaciones de mujeres (3). Una de las diferencias de Miss Bolivia con respecto a las cantantes históricas era el desarrollo de las letras, con doce a quince estrofas distintas, afines al espíritu verborrágico del rap pero arraigadas a los pasos de baile como elemento central. En dicho despliegue se observa una necesidad de significación verbal asociada a la música y la experiencia de baile tendiente a codificar sentidos corporales en conexión con las expectativas de los públicos. Dicho cruce es indicativo de la combinación de saberes populares y discursos ilustrados (4). Antes que se hiciera conocida Miss Bolivia, en 2007 se creó el conjunto Kumbia Queers con canciones de cumbia de estilo villero de retórica lesbiana. Kumbia Queers dialogaba con los códigos culturales de otros géneros musicales, cruzando el punk rock del movimiento Riot Grrrl combinado con Madonna, referencia indiscutible de la libertad y la transgresión sexual en la cultura de masas (Álvarez y Viñuela 2018: 241). Pero la propuesta musical de esta banda, que subvertía irónicamente la lírica heteromasculina, no retomaba la erótica de baile de la cumbia y de esa manera también tomaba distancia de la matriz heteronormada.

Volviendo a Miss Bolivia, antes de su masividad había tenido una repercusión más focalizada con canciones como "Jálame la Tanga", "Menea" o "María José". La última de las canciones relata, en primera persona, una atracción lésbica también con una sonoridad de cumbia villera o cumbia "turra", es decir, mixturada con las bases electrónicas del reggaetón. No había sido la primera vez que la cumbia narraba un vínculo erótico afectivo entre mujeres: la cantante santafesina Dalila, de una recepción en sectores populares significativa, había editado la canción "Amor entre mujeres" en 2001, con una repercusión mucho más acotada y local. Casi quince años después, Miss Bolivia creció con otra resonancia social y con la participación permanente de bailarinas en sus shows.



FIGURAS 5 Y 6. Miss Bolivia durante un recital en Niceto Club -Palermo, Ciudad de Buenos Aires, 2017. Ambas imágenes muestran la presencia de bailarinas como integrantes fundamentales en los shows de Miss Bolivia y la realización de movimiento de baile eróticos de espaldas al público. Ph: Lucía Blaugrana

Con el disco *Pantera* (2017), se relacionó comercialmente con Sony. La incidencia masiva que había logrado le permitió reforzar su discurso activista. A la edición discográfica sumó la lectura de un escrito de Marta Dillon y una poesía interpretada por la artista trans Susy Shock. Simultáneamente, las canciones interpelaban directamente a un público femenino, sin el temor de perder masividad. El recital de presentación de *Pantera* finalizó con el último tema del álbum, “Wachas”, una canción de menor desarrollo lírico que estableció uno de los momentos de clímax de la noche mediante una interpelación exclusivamente femenina desde los

cuerpos. Guacha o guacho se empezó a utilizar con asiduidad en Argentina entre los jóvenes a modo de auto-representación, pero el término proviene del habla plebeya y su significado es “huérfana/o”. El término se puede relacionar con el horizonte de autonomía sexual promovido por la cultura juvenil feminista, y también podemos establecer similitudes con la positivización de la noción de “bellaca” en el reggaetón centroamericano, que aludía a la mujer moralmente cuestionable (Viera Alcázar 2018) y que ahora el feminismo “del goce” reivindica:

Esto es para que no lo pares de mover,  
esto es pa’ morir y volver a nacer,  
para que las pibas muevan la cadera,  
como pantera hasta el amanecer (“Wachas”, *Pantera*, 2017).

La estructura de puesta en escena de Miss Bolivia junto a las bailarinas era similar a las bandas de cumbia masculinas, cuestionadas por tener mujeres bailando con polleras muy cortas, que con el movimiento de las caderas exhiben los culos. Si bien esto antes estaba identificado con la “cosificación” femenina, presente en los conjuntos típicos de música tropical, subgéneros de la cumbia y el cuarteto; a fines de la década de 1980 y durante 1990 ya había varias cantantes de cumbia mujeres con canciones que se masificaron y que aún hoy se escuchan en fiestas y espacios de baile, que expresaban un discurso verbal, gestual y visual focalizado en el erotismo, los vínculos sexo-afectivos y la iniciativa sexual femenina. En los 90’ la bailanta tropical fue de los fenómenos bailables que canalizó las ideas de erotismo y corporalidad de la época; la “fiesta bailantera” construida sobre el cuarteto y la cumbia como géneros musicales protagónicos, reinstaló una picaresca del baile que remitía a la carnavalesca de otros tiempos y que marcó los inicios de una sociedad menos pudorosa que celebraba la exuberancia corporal (Pujol 1999: 331). El baile conocido como meneáito, en alusión al movimiento que las mujeres hacen con la cola y las caderas, comenzó a popularizarse a principios de esa década, con la difusión masiva de artistas que comenzaban a fusionar ritmos caribeños y centroamericanos con la música tecno y el rap (Silba y Spataro 2008: 108). Cabe recordar que el primer éxito internacional de reggaetón en los noventa fue la canción “El Meneáito”, que había sido producida por Gary Mason –Big Daddy– interpretada por el cantante panameño El General, la cual se dice que originalmente fue compuesta por músicos argentinos entre 1987 y 1989, según varían las fuentes, aunque lo cierto es que la canción fue registrada en el país en 1995. De esta manera podemos observar que el reggaetón y la cumbia argentina se entrecruzan -estética y simbólicamente- hace tiempo.

Entre 1995 y 2010, la música popularailable producida en Argentina estuvo caracterizada por una escasa presencia de artistas mujeres. En el caso de la cumbia, entre fines de la década del ochenta y principios del noventa encontramos diversas cantantes solistas y conjuntos tales como Isabelita, Gladys, Lía y Karina Crucet, Marixa Balli, Las Temibles, Nancy y Las Guerreras, Las Millonarias, Las Boquitas, Scola Lyon, Miriam El Misil Porteño, Noemí Barbero y Grupo Fluencia (5). Años más tarde algunas de ellas lograron mayor repercusión con canciones de alcance masivo: Lía Crucet, Gladys La Bomba Tucumana y la mencionada Gilda, actualmente retomada como símbolo feminista (Novick 2020: 73) (6). En 1992 se

estrenó la película “Las Reinas de la Bailanta”, producida y dirigida por José Luis Nanni. Algunos de los títulos de las canciones que interpretaban dan cuenta de las metáforas sexuales de estas canciones: “La movidita”, “El viejo se pone”, “Zanahoria”, “Cómo arremete”, “El Huracán”, entre otras, a excepción de las canciones de Gilda, menos sensuales y más cercanas a la balada romántica pero de pulsación enérgica. Es interesante ver que, en la misma época, en el reggaetón no globalizado también encontramos variadas exponentes femeninas con características eróticas, activas y desafiantes (Martínez 2019: 236). El ascenso de la cumbia villera a principios del 2000, que reforzó las tensiones de clase y se convirtió en una de las músicas más desafiantes del *statu quo* en un momento de profunda crisis económica y político institucional del país, desplazó a las cantantes mujeres. No obstante, ellas no desaparecieron de los escenarios de la cumbia, sino que se especializaron en el rol de bailarinas. Imagen corporal de la cumbia, las danzantes integraron la escena musical de manera fundamental, aunque sin voz. Mientras la visualidad que proponía la cumbia villera resaltaba la sensualidad, en las pistas de baile mujeres solas o en grupos desplegaban un estilo de movimientos desinhibidos destinados al goce propio (Silba 2010: 83). Como el reggaetón, la erótica de la cumbia actualizó la estigmatización moral de las clases populares. Como señalan Alabarces y Silba, en Argentina la cumbia puso en juego de manera constante problemas de clase, género y etnicidad (2014: 41).



FIGURA 7. Portada de la película documental Las Reinas de la Bailanta en formato VHS de 1991. No se pudo acceder al film, pero varias de las cantantes -y una percusionista- que participan en el documental se pueden ver y escuchar en presentaciones en programas de televisión subidos a la plataforma YouTube.



FIGURA 8. Imagen de promoción de conjunto de bailarinas que trabajan en *Pasión de Sábado*, el programa de la televisión abierta del país creado en 1999 dedicado a emitir recitales de cumbia y a diversos estilos musicales asociados a su referencia

Por su parte, el empoderamiento sexual en el reggaetón se puede rastrear hasta, al menos, los trabajos de la cantante puertorriqueña Ivy Queen desde los años 90. En sus letras y acciones corporales, Ivy Queen defiende una sexualidad explícita y alegre en una situación en la que la mujer es perfectamente clara sobre su intención de disfrutar el contacto con los cuerpos que bailan a su alrededor. Al mismo tiempo, explicita disocia los impulsos sexuales de la danza, de los cuales es plenamente consciente, de una relación sexual posterior fuera de la pista de baile (Martínez 2020: 234). Luego, una de las canciones que se hizo emblema entre las pedagogías sexuales del bailar es "Yo quiero bailar":

Yo quiero bailar/ tu quieres sudar/  
 Y pegarte a mí/ el cuerpo rozar/  
 Yo te digo que sí/ tú me puedes provocar/  
 Eso no quiere decir/ que pa' la cama voy/ [...]  
 Porque yo soy la que mando/  
 Soy la que decide/ cuando vamos al mambo (Ivy Queen 2005).

El gran éxito que vivió Ivy Queen en 1997, cuando editó su primer disco, *En mi imperio*, hizo que en 1998 la multinacional Sony se hiciera cargo de la publicación de su segundo disco, *The Original Rude Girl* (Fernández y Tamaro 2004).

Volviendo a la Argentina, en 2011 se creó el conjunto Las Culisueñas, arraigado en la música popular periférica y con un público de clases populares de resonancia en provincias tales como Buenos Aires, Tucumán, Salta y Catamarca. Se trata de un grupo de mujeres que cantan y bailan sobre la reproducción de pistas, haciendo base en la reivindicación del erotismo femenino sin ponerlo en relación con el feminismo. A través de la sucesión de audiovisuales del grupo realizados desde esa fecha hasta la actualidad podemos ver la continuidad del "meneaíto" de la cumbia en la apropiación del twerking, incluso, fusionado con reggaetón: la canción "Perreíto", de 2019, combina el nombre de los dos, mientras que la producción corporal que se visualiza en el videoclip es twerk.

El neoperreo es otra manera de nombrar el twerk. Según Marina Arias Salvado, el neoperreo es una práctica corporal derivada del reggaetón reciente. Dicho término fue acuñado por la cantante chilena residente en España Tomasa del Real en 2016 en una entrevista en el programa Red Bull Music Academy Radio de Nueva York. El prefijo “neo” remitía a la reivindicación del baile, su carácter afirmativo, más que una nueva manera de perrear donde se percibe una reivindicación explícita del placer de las mujeres. “Para este 2018, Tomasa del Real viene a dejar las cosas claras: ella es la Bellaca del Año”. En la canción “Barre con el pelo” de ese mismo año Tomasa junto a un colectivo de mujeres bailando manifiesta de forma explícita sus deseos sexuales y describe como quiere ese encuentro. Otra de sus características es que sus representantes, tanto artistas como DJs, son mujeres y personas queer, aunque también participan varones heterosexuales. Es decir que esta nueva generación de artistas es mucho más diversa; mientras que la primera ola de reggaetoneros de principios de los 2000 estuvo impulsada por hombres, el acercamiento de la cultura pop al reggaetón favoreció, según la autora, dicha heterogeneidad (Arias Salvado 2019: 84).

Jimena Barón es otra cantante argentina que, desde discursos de género y sonoridades sexualizadas, intervino en los debates y acompañó las luchas feministas en estos años. J'Mena es una actriz y cantautora argentina de treinta y tres años que en 2017 inició una actividad profesional en la música asociada a géneros como el pop latino y urbano y el reggaetón. Anteriormente venía desarrollándose como bailarina y participó de un reality de baile muy famoso en la televisión argentina: *Bailando por un sueño*. Desde entonces las narrativas de género y sexualidad alrededor de sus canciones y performances audiovisuales suscitaron diferentes debates de gran trascendencia en los medios de comunicación.

Tanto su propuesta artística como su protagonismo en los medios de comunicación están relacionados con su experiencia de vida y un modo personal de concebir el género y la sexualidad. Su cuerpo ha sido objeto de debate en la escena mediática argentina a través de distintas maneras de sexualización. En el año 2015 se hizo pública una situación de violencia familiar vivida por Jimena Barón con su pareja, el jugador de fútbol Daniel Osvaldo, que en ese momento jugaba en uno de los clubes más famosos del país: Boca Juniors. A partir de entonces, y con el apoyo que recibió de la opinión pública, especialmente el periodismo feminista, Jimena Barón en los medios, pero sobre todo en redes sociales, construyó una narrativa de empoderamiento y autonomización personal que se cristalizó en su producción musical. Después de un año de participar en el reality “Bailando por un sueño”, lanzó su primera canción: “La tonta”. La letra comienza diciendo “Mentís/El verde de tus ojos se hace gris/El blanco de tu piel se hace marfil/Tu corazón de seda se hizo hielo”. La canción continúa refiriendo a la falta de sentimientos y de lo tonta que es de no poder ver sus mentiras. También introduce algunas cuestiones sobre la domesticidad, “La que te espera mientras te hace la comida”. En este sentido, es importante saber que el elemento visual, el videoclip, es determinante a la hora de comprender la retórica irónica de género de la canción. Una particularidad central de J-Mena respecto de otras narrativas de género explícitas y auto-afirmativas que proliferan en la producción musical actual

de numerosas cantantes, es el hecho de que las narrativas de Jimena están encarnadas en su propio cuerpo y en su trayectoria biográfica (Soares 2012: 23). El videoclip y la canción fueron ampliamente apoyados por las acciones de lucha contra las violencias de género, incluso, demostraban la capacidad de la producción musical como recurso comunicacional para enfrentarlas. En “La tonta”, como decíamos, el soporte narrativo audiovisual es determinante para comprender la ironía de la canción. El video revisa su experiencia afectiva destacando los beneficios económicos de la relación con imágenes de una casa de ricos y al mismo tiempo la ausencia de la pareja y la soledad. El audiovisual termina con ella prendiendo fuego la casa y yéndose del lugar.

Sin embargo, sus trabajos musicales posteriores, que se desplegaron con eje en el erotismo y su desafío a las críticas moralistas de su cuerpo ya no fueron celebrados por todas, emergieron en torno a su figura ciertos límites de alianza política de buena parte del sector educativo y de formación religiosa. Desde de su participación como artista invitada en los recitales Maluma en Argentina –que la acercaron al mercado pop de reggaetón internacional-, J-Mena se convirtió en una presencia muy fuerte en Instagram, plataforma a través de la cual comenzó a subir videos caseros de gran éxito en los que recurría y demostraba su veta cómica, sentido del humor y sarcasmo. Algunos de esos videos desataron el pánico moral al mostrarse jugando y bailando reggaetón con su hijo. Asimismo, entre 2019 y 2020 intervino en discusiones mediatizadas con distintas referentes del periodismo feminista, como Malena Pichot y Julia Mengolini, en los que se debatían los sentidos de la exhibición de su culo. Lejos de retraerse, Jimena Barón fue marcando un posicionamiento contrario. Tal es así que en sus historias de Instagram satirizaba permanentemente sobre la crítica feminista a los cuidados del cuerpo y la sexualización. Pero lo interesante es que las respuestas a los contrapuntos estéticos y morales se cristalizó en sus performances musicales. Para su siguiente producción discográfica escribió la canción “QLO”, censurada en YouTube (2019) (8), y al año siguiente la canción “Putá” (7):

Ya cansó, no va más, deberías parar  
 Estás grande, queda feo, deberías cambiar  
 Son tan pocas tus neuronas, tu cabeza está mal  
 Sos tan tonta que tenés que mostrar (mostrar)  
 Sin parar (¿qué?)  
 El QLO.  
 ¿Quién te hizo pensar que me importa lo que puedan hablar?  
 Que tu comentario puede tapar lo que soy  
 No te acostumbrás  
 ¿Quién te dijo que podés opinar? si es mío.  
 El QLO.

Jimena se reveló ante la subestimación que se ejerce sobre aquellas personas de trayectoria en la cultura de masas, que desde las clases sociales ilustradas son vistas con menos recursos de conocimiento en el debate político, más todavía si se trata de mujeres (Hollows 2005: 34; Spataro 2013: 17).



FIGURA 9. Producción visual de Jimena Barón que ironiza y dialoga con las voces que cuestionan la exposición de su cuerpo y lo asocian un nivel intelectual inferior.



FIGURA 10. Screenshot del videoclip de la canción "QLO" (2017) de circulación en redes sociales.



FIGURA 11. Miss Bolivia y Jimena Barón mostrándose unidas en la lucha para la legalización del aborto. Diario El País, 5 de abril de 2019

La cantante Miss Bolivia tuvo una actitud de apoyo y defensa a Jimena Barón que también se manifestó artísticamente en su invitación a participar de la canción y videoclip “Se Quema” (2019). En definitiva, a través de su trabajo musical en el ámbito del pop-reggaetón o pop-urbano, J-Mena intervino y desafió los debates de género buscando situarse en las antípodas de la cultura y el pensamiento letrado. Repuso un punto de vista de las artistas populares que en cierto sentido recuperó el decir sexual desprejuiciado de las cantantes históricas de la cumbia argentina, ocupando esa posición en el contexto del espectáculo de masas contemporáneo. En los trabajos de J-Mena, como en otras artistas tales como Nathy Peluso o Cazzu, se hace más nítida una noción de capital erótico y corporal administrado por las propias mujeres y el desafío de reclamar una sexualidad activa. Como apunta Silvia Martínez: se trata de un feminismo donde las mujeres toman ventaja de su atracción sexual, belleza y lenguaje corporal para lograr sus objetivos (Martínez 2019: 216).

## De las bailarinas de Miss Bolivia al Club Flow Altas Wachas

Las definiciones y los orígenes del twerk que circularon en español entre 2018 y 2020 en las páginas de clubes o escuelas de danza referían a un estilo de bailar, una danza o una coreografía de connotaciones sexuales relacionada, entre otras, con el baile del reggaetón – el perreo –, la danza de hip hop – *bounce music* – el baile del caño – *pole dance* – y las actuaciones de strippers en clubes nocturnos, y una danza de Costa de Marfil denominada mapouka o macouka, que el gobierno de ese país prohibió en el año 1998 generando así una repercusión mayor. El término twerk o twerking es de origen afroamericano y designa un conjunto de movimientos de pelvis, caderas, rodillas y pies, estructurados por la acción de contracción, distensión y sacudimiento del músculo glúteo (9). En Estados Unidos se registra en la década de 1990 producción musical de artistas masculinos en las ciudades de Nueva Orleans y Nueva York (10).

Siguiendo a Silvia Citro, las danzas son heterogéneas e interculturales y se conforman históricamente de múltiples influencias (2010: 22). Pero la expansión global reciente del twerking se vincula con la repercusión de performances de cantantes pop norteamericanas mayormente afrolatinas, que comenzó entre 2013 y 2014 con Rihanna, Miley Cyrus, Nicki Minaj, Belinda, Jennifer López, Beyoncé, Vanessa Hudgens, Ashley Tisdale y Demi Lobato. En 2013 un grupo de chicas jóvenes fue suspendido por filmar y difundir en redes una coreografía de twerk con la ropa del colegio secundario en San Diego (11). Los relatos periodísticos cuentan que las cantantes comenzaron a bailar twerk en recitales y videoclips en señal de apoyo a las estudiantes, convirtiéndose en un símbolo de desafío moral de las mujeres que a la vez funcionó comercialmente (12). En mayo de 2013, Rihanna incluyó en su video “Pour It Up” coreografías de twerking, mientras que Miley Cyrus lo danzó en su presentación durante los MTV Video Music Awards de agosto siguiente generando una repercusión mundial (13). A su vez, la bailarina Lexy Panterra, que entrenaba a Miley Cyrus en la técnica, la descubrió a través de ella y tiempo después lo incorporó al escenario (14).

Lo notable es que, si bien en los relatos de los orígenes del twerk en español, la historia de censura a las jóvenes estudiantes de San Diego no aparece, su asociación con las políticas contemporáneas de los feminismos en el ámbito

musical local ocurrió de todas maneras. Por otra parte, al menos en Argentina, el perreo y el twerk se superponen permanentemente. El twerking aparece con un estatus superior marcado por cuestiones raciales, valoraciones geopolíticas, estrategias de comercialización y discursos de género que pendulan entre la autonomía femenina alcanzada por el twerk – al prescindir de la presencia masculina – y la reafirmación de las raíces latinoamericanas y populares del perreo; lo que Ángel Quintero Rivera llama “la estructura sentimental del mundo danzante afroamericano” (Quintero Rivera 2009:57).

A la par de las cantantes proliferaron escuelas o clubes de danza en la ciudad de Buenos Aires y en otras ciudades del país generados por mujeres jóvenes que a través de las técnicas corporales asociadas al hip hop, el reggaetón y el trap gestionaron emprendimientos económicos y proyectos artísticos sustentables e independientes. No sólo crearon espacios de encuentro social alrededor del baile para las nuevas generaciones, sino que también desplazaron a otras actividades recreativas tradicionalmente femeninas como la gimnasia o el patinaje.

Siguiendo la trayectoria de las bailarinas que trabajaban con Miss Bolivia, tomé contacto con Flow Altas Wachas -FAW-, uno de los clubes de danza más conocidos de la ciudad, que utilizó el mismo sustantivo que la cantante para referir a las jóvenes (Liska 2020). “Qué es el dancehall. La subcultura en la que mandan las mujeres” es el título de una entrevista a las integrantes de FAW en un importante medio gráfico en 2016 (De Masi 2016) (15). Una de sus integrantes cuenta que trabajaba en la parrilla de su familia, y después de bailar en un show de Miss Bolivia decidió dedicarse profesionalmente a la danza. El grupo se inició en el año 2011 y 2013. Fue creciendo en el ofrecimiento de clases grupales en otras ciudades de Argentina como Rosario, Mendoza y Neuquén, cuestión retroalimentada por su participación en recitales y fiestas de artistas musicales hasta presentar sus propios espectáculos de danza y muestras de la escuela en lugares de la cultura underground porteña como Niceto Club o Vorterix. Parafraseando la serie de éxito sobre el narcotraficante colombiano Pablo Escobar, “El Patrón del Mal”, generaron una producción audiovisual y una campaña publicitaria de clases y del colectivo de bailarinas como Las Patronas del Twerk en 2017 (21).



FIGURA 12. Flyer promocional de FAW bajo el lema “Las patronas del Twerk.” La presencia de montañas indica una gira para dar clases en la provincia de Mendoza, 2017.



FIGURA 12. Programación semanal de clases del club de Flow Altas Wachas en el centro de la ciudad de Buenos Aires, 2018.

Gustavo Blázquez nos recuerda que los modos de bailar habitualmente estructuran las jerarquías sociales. Las distinciones de clase, género, raciales y eróticas están organizadas por dos principios de diferenciación: racial-estético-moral y sexual-genérico-erótico; el tipo de comportamientos corporales realizados con la música indican una conducta moral (Blázquez 2014: 80). En cambio, el discurso de FAW en relación a la práctica de twerk cuestiona la asepsia sexual de la cultura de baile, incorporando además el desafío de los estereotipos de belleza y las cualidades corporales de las mujeres, ya que a mayor volumen corporal es que el efecto de la técnica se aprecia mejor. En otra nota las integrantes decían lo siguiente:

“Nuestras alumnas son pibas como nosotras: tienen cuerpos normales, con celulitis, estrías, pozos. Y pasa algo muy loco: un proceso de enamoramiento con su físico. Las chicas arrancan a tomar clases con pantalón largo y después caen en micro short. Empiezan a darse cuenta de que los problemas que sienten con su cuerpo son problemas que les plantea la tele, por ejemplo” (De Masi 2016: 7).

Durante el año que participé de las clases, en 2018, FAW tenía su espacio de práctica y clases en el centro de la ciudad de Buenos Aires y, si bien su oferta de clases contenía dancehall, twerk, urbano-fusión, house, afrobeats, femme y hip hop, el 50% eran de twerk. El twerk se hizo protagonista no sólo en las clases sino en las voces de las bailarinas de FAW a la hora de fundamentar la terapéutica de bailar sin inhibiciones. En redes el grupo utilizaba hashtags como #bancatelabombacheada o #freshpibas y vendían mini shorts con el logo del club. La autoestima corporal y el proceso de erotización en estos clubes otorgaban un sentido poderoso a las partes bajas del cuerpo de las mujeres. En las clases la docente explicaba cuáles eran los dos movimientos básicos del twerk: la rotación de la pelvis hacia adelante y hacia atrás, evitando que se mueva el torso; la importancia de contraer los músculos abdominales y la cintura -oblicuos-, los movimientos de rodillas en juego con la punta y el talón de ambos pies. “Hay que imaginar el culo encajado en un marco cuadrado”, “En el twerk el frente del cuerpo es el culo” o “el culo tiene que estar en movimiento todo el tiempo” fueron algunas de las frases que llamaron mi atención. En las coreografías se repta, se apoyan las rodillas y las manos en el piso, incluso los músculos frontales de la pelvis. El trabajo sobre el suelo pélvico es similar al yoga; la dificultad radica en hacer los movimientos a la velocidad que marca la música de los movimientos que requieren de una agilidad y plasticidad de cuerpos jóvenes y entrenados. El trabajo corporal intenso sobre la zona pélvica -de dos horas- provoca una sensación física particular. El espejo es el elemento fundamental: se aprende mirándose casi todo el tiempo en el reflejo. Las prácticas finalizaban con una actividad de interacción grupal a partir de la muestra de lo aprendido que terminaba con aplausos y estímulos grupales. Desde el plano visual, coherente con la reivindicación del cuerpo voluminoso, cuanto mayor sea el tamaño del culo, como se dijo, mejor se aprecia la estética del movimiento. Como aclara Silvia Citro, en las danzas está presente lo que se ve y lo que se siente, la relación de auto-erotismo con el propio cuerpo (Alcaraz 2017: s/p). Citro considera que en el caso del twerking no hay solo un culo “público” sino un “cuerpo abierto”, y también se expresa una mujer imitando simbólicamente el movimiento sexual del hombre, cuestión asociada con una de las expresiones que utiliza una bailarina de FAW en una entrevista: “Nuestra actitud escénica es agresiva porque somos masculinas para bailar” (De Masi 2016: s/p). ¿Qué configuración socio-sexual performa dicha cultura coreográfica?

Entre el año 2017 y 2018, FAW participó artísticamente en las movilizaciones masivas ocurridas el Día Internacional de la Mujer, u 8M, y en apoyo a la aprobación de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE), cuando las reivindicaciones del movimiento feminista interpelado por los feminicidios habían desplegado una agenda de demandas (17). El 8 de marzo de 2018 compartieron una foto de las integrantes con el siguiente texto:

#8M Educar desde el ejemplo, desde la acción y el pensamiento, desde la cotidianidad y la sencillez es el lugar que elegimos como docentes. Enseñando más que a bailar, enseñando a querernos y aceptarnos a nosotros y a nuestros pares, derribando estructuras muy viejas de pensamiento que arrastramos hace generaciones y que nos alejan de nuestro verdadero yo. Buscamos un mundo con menos prejuicios y más empatía donde la posibilidad de elegir qué vida querés

vivir no sea un privilegio. Nuestro cuerpo es nuestra revolución y nuestra danza la bandera que llevamos (18).



FIGURA 14. Screenshot de la participación coreográfica de FAW en la movilización por el 8M del año 2017 en Ciudad de Buenos Aires.



FIGURA 15. Imagen de las creadoras de FAW en las escalinatas del Congreso de la Nación con el pañuelo verde en el cuello y rostro, insignia de lucha por el aborto legal en Argentina

Después de la participación de FAW en las movilizaciones se realizó una nota extensa sobre el twerk y se entrevistó a este colectivo de danza en un importante medio de comunicación feminista argentino mencionado anteriormente, en la que aparece una retórica que describe al twerk como una danza de “muslos

poderosos”, y a quienes lo bailan como “Mujeres ninja en medias de red” (Alcaraz 2017: s/p).

En suma, el proceso social de *Ni una Menos* intensificó los sentidos de la música alrededor de nociones de resistencia popular en clave feminista. Dichas expresiones artísticas dieron forma a nuevos modos de reconocimiento de género (Butler, 2017: 39) en un contexto de lucha. En este proceso, las actividades musicales realizaron sus propias contribuciones en las definiciones y los términos del pensamiento feminista contemporáneo. El colectivo de danza Flow Altas Wachas –FAW en forma abreviada- fue elaborando un discurso de género que aportó estéticas corporales al movimiento de mujeres. Es decir que la actividad musical participó en la elaboración de recursos para construir una presencia física y simbólica de las mujeres en la escena social de la Argentina actual, que se inserta en un contexto cultural mucho mayor, mediado por los contenidos audiovisuales de circulación en las redes sociales y la comunicación de masas.

## Últimas consideraciones

Este artículo se basó en un relevamiento de prácticas y repertorios musicales vinculados con el ascenso de una discursividad feminista del goce que reivindica el baile sexuado y la experiencia erótica femenina en el ámbito público como parte de las luchas contra las violencias de género. El enfoque intentó atender a la diversidad de mujeres en sus condiciones de clase, edad e identidad sexual presentes en la producción musical, corporal y audiovisual analizada y de esa manera intentó dar cuenta de los cambios de sentido en torno al baile erótico en la Argentina, en contacto con los códigos culturales de los feminismos globales contemporáneos. En este sentido, el dominio y el derecho de los cuerpos de las mujeres se convirtió en un elemento eje de la creación y recepción musical.

El movimiento “musical” de los culos se sitúa en el centro de algunos de los cambios en las estrategias políticas y las tecnologías del feminismo; las partes bajas del cuerpo y un fortalecimiento desde abajo hacia arriba proponen el ascenso social de un cuerpo voluptuoso, imperfecto y erotizado. Si los anhelos de liberación sexual femenina en la Argentina de los años sesenta y setenta no pudieron ser desplegados como un asunto político, e incluso fueron rechazados por buena parte de las agrupaciones feministas (Felitti 2012: 121), actualmente el escenario social y cultural es distinto. Cabe recordar que el movimiento de caderas tiene una simbología profunda en las tradiciones musicales latinoamericanas. En el caso de Argentina, esos movimientos fueron prohibidos en el tango durante el proceso de modernización cultural de principios del siglo XX (Pelinski 2000; Liska 2014).

Hemos visto también que en torno a las prácticas y representaciones musicales descriptas se establecen nuevas lógicas de jerarquización estética, apropiaciones y blanqueamientos culturales. Desde este punto de vista, es importante poner en cuestión el etnocentrismo de clase que en ocasiones manifiesta la crítica cultural feminista a la hora de referirse a los sentidos de género y sexualidad de la música. Más allá de las variables históricas, entre los cuestionamientos sexistas al meneáito y al perreo, y la incorporación del twerking como tecnología feminista que llega a la Argentina de la mano de la cultura de masas, opera un blanqueamiento sobre la

periferia global. Éste, como otros ejemplos mencionados a lo largo del texto, muestran distintas valoraciones de rasgos estéticos similares -sonoros, discursivos y performáticos- según sus espacios sociales de enunciación. Nuevamente, el control de la técnica –en este caso corporal- y otras de las formas de legitimación que el conocimiento letrado imprime sobre la cultura popular, regulan la definición política de las experiencias sociales y musicales. Sin embargo, las afinidades estéticas en torno al baile y el erotismo entre mujeres de diferentes sectores sociales también dan cuenta de las alianzas transclasistas que construyeron el movimiento de mujeres y de personas no binarias en estos años. Siguiendo a Elizalde y Felitti, que postulan la importancia que reside en promover una moralidad sexual democrática, donde lo único combatido sea toda forma de coerción, desigualdad y producción de jerarquías sociales (2015: 26), es necesario seguir preguntándonos por las experiencias de baile en relación al dominio y regulación del capital erótico de las mujeres, los límites y las complejidades que reviste el anhelo feminista de la simbolización autónoma (Hollows 2005: 20), y el reconocimiento de las asimetrías de género en el contexto de las profundas desigualdades étnicas y de clase existentes en el país y las diferentes formas de lucha que se libran en el entramado social.

## Notas

(1) Este artículo es resultado de un trabajo de investigación financiado por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Buenos Aires, Argentina. Agradezco a Silvia Citro y a Karina Felitti los intercambios de ideas en torno a las ideas de este artículo, así como el estímulo de Llorián García Florés y Beatriz Martínez del Fresno en el avance de dicho estudio a través de actividades y debates compartidos.

(2) El libro de Rivera, Marshall y Pacini Hernández (2009) explica el desarrollo del reggaetón en sus contextos caribeño y centroamericano. Por otra parte, las voces críticas sobre las posturas habituales del feminismo contra los bailes hipersexualizados se remontan por lo menos a fines de 1980 (Gotfrit 1988). Mucho más cercano en el tiempo, la periodista feminista española June Fernández marcó un matiz contundente con una nota sobre su experiencia de bailar reggaetón en Cuba (Fernández 2013: s/f).

(3) Estos son ejemplos de videos coreográficos realizados con la canción “Bien Warrior” de Miss Bolivia: <https://www.youtube.com/watch?v=RjlfS70UZGg>; <https://www.youtube.com/watch?v=v5pNNywZd8A>.

(4) Paz Ferreyra se ha referido muchas veces acerca de sus estudios universitarios en psicología antes de dedicarse a cantar, aspecto que sirvió de argumento para consolidar el peso de sus reflexiones vertidas en las canciones.

(5) No se pudo acceder a la película pero sí a su descripción y visuales de difusión de [www.rarovhs.com.ar](http://www.rarovhs.com.ar). Sí encontramos algunas canciones de estas cantantes en programas de televisión subidos a Youtube.

(6) Estas artistas se siguieron escuchando en fiestas, pero no se difundieron nuevas canciones.

(7) Cabe recordar el suceso que provocó en 2014 la canción “Anaconda” de Nicki Minaj y su respectivo videoclip.

(8) Algunos de sus shows fueron cancelados con solapados argumentos morales y el videoclip de "QLO" fue censurado en YouTube: <https://www.infobae.com/teleshows/infoshows/2017/10/23/jimena-baron-se-quejo-de-la-censura-de-su-video-qlo-en-youtube/>.

(9) Su etimología aparece vinculada a términos como footwork -estilo de danza que se caracteriza por los movimientos de pies-, trick -truco-, twist -retorcer- y jerk -idiota, imbécil- y work -trabajo-. De esta manera despliega sentidos que van desde la idea de un trabajo de retorcer el cuerpo a un movimiento "idiota". La palabra twerking, emergente del habla musical popular fue agregado de manera oficial al idioma inglés; según el Diccionario de Oxford, significa bailar música popular de manera sexualmente provocativa, lo que incluye una postura en cuclillas y movimientos de empuje de caderas. Disponible en: <https://www.significados.com/twerking/> Acceso: 31 de mayo de 2018.

(10) "Do The Jubilee All", de DJ Jubilee, que repite varias veces "Twerk baby, twerk baby, twerk, twerk, twerk": En 1995 el rapero Cheeky Blakk, de New Orleans, editó el tema "Twerk Something" también dedicada al baile del twerking. Luego fueron apareciendo otros ejemplos asociados a artistas masculinos.

(11) Video del baile que fue censurado en el colegio estadounidense: <https://www.youtube.com/watch?v=WpVLe6FHEh8>

(12) Ejemplos más recientes podemos ver a City Girl's - Twerk ft. Cardi B <https://www.youtube.com/watch?v=QryoOF5jEbc>

(13) En este enlace se puede acceder a una grabación casera de la performance de Miley Cyrus en la entrega de premios: <https://www.youtube.com/watch?v=w0fUEgR0uLs>

(14) Panterra publicó un video con la rutina de ejercicios compilados en una especie de videoclip, que ya ha sido visto por más de 26 millones de personas en You Tube.

(15) El término dancehall es utilizado, al menos en este caso, como síntesis de diferentes estilos derivados del breaking o breakdance aplicados y adaptados a músicas contemporáneas de base electrónica incluyendo reguetón y trap -este último cada vez más predominante-. A su vez, el dancehall destaca entre sus recursos la fusión de danzas más antiguas, de tradiciones afrodescendientes, y la propuesta de FAW incluye además a las danzas árabes.

(16) Enlace al audiovisual de FAW "Las Patronas del Twerk": <https://www.youtube.com/watch?v=2xzzqnkKVXs>

(17) FAW en la movilización del 8 de marzo de 2017: <https://www.youtube.com/watch?v=UPcrW7wjXrQ>

(18) Flow Altas Wachas Family, <https://www.facebook.com/altaswachasfamily/photos/a.187354297997900/1719422664791048/?type=3&theater>

## Bibliografía

Alabarces, P. y Silba, M. 2014. "Las manos de todos los negros, arriba": Género, etnia y clase en la cumbia argentina. *Cultura y Representaciones Sociales*. de la Universidad Nacional Autónoma de México: 52-74. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/crs/article/view/44846>. Acceso: 20 de junio de 2020.

- Alcaraz, M. F. 2017. Fanáticas de mover el culo: twerking y feminismo. *Latfem*: <http://latfem.org/fanaticas-de-mover-el-culo-twerking-y-feminismo/>. Acceso: 11 de abril de 2018.
- Álvarez M. y Viñuela, L. 2018. What it Feels like for a Girl: Madonna y Las Otras Mujeres. En E. Viñuela Ed. *Bitch she's Madonna. La reina del pop en la cultura contemporánea*. España: Dos bigotes: 191-214.
- Arias Salvado, M. 2019. Neoperreo, ¿Cambiando las reglas de(l) género? La escena transnacional online del `reggaetón del futuro´. *Cuadernos de Etnomusicología* 14: 44-65. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7492121>. Acceso: 20 de junio de 2020.
- Blázquez, G. 2014. *¡Bailaló! Género, raza y erotismo en el cuarteto cordobés*. La Plata: Gorla.
- 2008. *Música, mujeres y algo para tomar. Los mundos de los cuartetos de Córdoba*. Córdoba: Ediciones Recovecos.
- Butler, J. 2017. *Cuerpos aliados y lucha política*. Buenos Aires: Paidós.
- Carozzi, M. J. 2011. Ni tan pasionales ni tan decentes: tras las huellas de la liviandad en las clases de tango milonguero y las milongas céntricas porteñas. En M. J. Carozzi Ed. *Las palabras y los pasos*. Buenos Aires: EPC-Gorla: 223-263
- Citro, S. 2018. Pasajes del Ni Una Menos. Reflexiones metodológicas sobre un ensayo colectivo de performance-investigación. *Chiaroscuro: Revista del Centro de Estudios sobre Diversidad Cultural* 17: 1-28. <https://rephip.unr.edu.ar/handle/2133/14659>. Acceso: 20 de junio de 2020.
- (coord.) 2010. *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos.
- De Masi, Victoria. 2016. Qué es el dancehall. La subcultura en la que mandan las mujeres. Diario Clarín (Revista Viva). [https://www.clarin.com/viva/dancehall-subcultura-mandan-mujeres\\_0\\_B1rW8lpWe.html](https://www.clarin.com/viva/dancehall-subcultura-mandan-mujeres_0_B1rW8lpWe.html). Acceso: 24 de septiembre de 2017.
- Díaz, E. 2014. *La sexualidad y el poder*. Buenos Aires: Prometeo.
- Dillon, M. 2017. "A mover el culo". Diario Página 12: <https://www.pagina12.com.ar/73367-a-mover-el-culo>. Acceso: 19 de enero de 2018.
- Elizalde, S. y Felitti, K. 2015. "Vení a sacar la perra que hay en vos". Pedagogías de la seducción, mercado y nuevos retos para los feminismos. *EG, Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género* 1 (2): 3-32. <https://www.scielo.org.mx/pdf/riegcm/v1n2/2395-9185-riegcm-1-02-3.pdf>. Acceso: 19 de enero de 2018.
- Felitti, K. 2016. *Juegos y juguetes para la liberación sexual femenina*. Lecturas en Debate (28): 188-206. <https://www.apuntescecy.com.ar/index.php/apuntes/article/view/625>. Acceso: 19 de enero de 2018.
- 2012. *La revolución de la píldora. Sexualidad y política en los 60´*. Buenos Aires: Edhasa.

- Fernández, J. 2013. Si no puedo perrear no es mi revolución. *Periodismo de Gafas Violeta*: <http://gentedigital.es/comunidad/june/2013/07/24/si-no-puedo-perrear-no-es-mi-revolucion/>. Acceso: 12 de julio de 2014.
- Fernández, T. y T. Elena. 2014. Biografía de Ivy Queen. En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea* [Internet]. Barcelona, España: [https://www.biografiasyvidas.com/biografia/i/ivy\\_queen.htm](https://www.biografiasyvidas.com/biografia/i/ivy_queen.htm). Acceso: 20 de abril de 2022.
- Frith, S. 2014. *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Gotfrit, L. 1988. Women Dancing Back: Disruption and the Politics of Pleasure. *Journal of Education* 3 (170): 122-141. <http://www.jstor.org/stable/42748651>. Acceso: 20 de abril de 2022.
- Green, L. 2001. *Música, género y educación*. Madrid: Morata.
- Hanna, J. L. 2010. Dance and Sexuality: Many Moves. *Journal of Sex Research* 47 (2-3): 212-241. <https://doi.org/10.1080/00224491003599744>.
- Hollows, J. 2005. *Feminismo, estudios culturales y cultura popular*. Lectora, revista de dones i textualitat 11: 15-28. <https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/7108>. Acceso: 20 de abril de 2022.
- Illouz, E. 2012. *Por qué duele el amor. Una explicación sociológica*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- James, R. 2014. "All Your B/Ass Are Belong to Us". Noisy. <https://www.vice.com/en/article/6wma56/all-your-bass-are-belong-to-us>. Acceso: 20 de junio de 2020.
- Justo von Lurzer, C. 2019. Marginales, víctimas y putas feministas. Continuidades y rupturas en la mediatización del comercio sexual en Argentina. *Revista Comunicación y Medios* (39) 40-51. <http://dx.doi.org/10.5354/0719-1529.2019.51067>.
- Justo Von Lurzer, C. y C. Spataro. 2015. *Tontas y víctimas: Paradojas de ciertas posiciones analíticas sobre la cultura de masas*. Revista La Trama de la Comunicación 19 (enero-diciembre): 113-129. <http://www.latrama.fcpolit.unr.edu.ar/index.php/trama/article/view/517>. Acceso: 13 de enero de 2018.
- MJ. 2014. "La reivindicación del lesbian reggaeton". *Revista MiraLes*: <https://www.mirales.es/la-reivindicacion-del-lesbian-reggaeton>. Acceso: 13 de enero de 2018.
- Liska, M. 2021. La exclusión de artistas mujeres en los festivales: políticas de género y relevamientos cuantitativos en el ámbito musical profesional de la Argentina (2017-2019). *Resonancias-Revista de Investigación Musical* 25 (49) : 85-107. <https://doi.org/10.7764/res.2021.49.5>.
- . 2020. "Para que lo bailen las wachas. Narrativas estéticas y políticas en torno a la centralidad de los cuerpos". En González Moreno, Liliana et al. Eds. *Del archivo a la playlist: historias, nostalgias, tecnologías: Actas del XII Congreso de la IASPM-AL*, Mendoza: IASPM-AL: 531-537. <https://drive.google.com/file/d/1X2tde315jXS2pH7flf1ipZjMjb3fqGf/view>. Acceso: 13 de enero de 2022.

- . 2018. *Entre géneros y sexualidades. Tango, baile, cultura popular*. Buenos Aires: Milena Caserola.
- . 2017. Representar la mujer nueva. Aportes de la música popular a los imaginarios de la transformación cultural. Actas del 13° Mundos de Mulheres y Fazendo Gênero 11, Universidad de Santa Catarina, Florianópolis, 31 de julio-4 de agosto.
- . 2014. El arte de adecentar los sonidos. Huellas de las operaciones de normalización del tango argentino (1900-1920). *Latin American Music Review* 35 (1): 27-49. <https://www.jstor.org/stable/43283323>. Acceso: 10 de enero de 2018.
- Lopes Louro, G. comp. 1999. *O Corpo educado. Pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autentica.
- López, M. P. 2015. Ni una menos: aquelarre y algarabía. *Diario Página 12*: <https://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-273992-2015-06-02.html>. Acceso: 20 de junio de 2020.
- McClary, S. 1991. *Feminine Endings. Gender, Music and Sexuality*. Minnesota: University of Minnesota.
- Martínez, S. 2019. Mainstream Popular Music as a Challenge to Gender Studies: Latin Music and Feminism in Contemporary Spain. Gerd Grupe Ed. *Recent Trends and New Directions in Ethnomusicology: A European Perspective on Ethnomusicology in the 21st Century*. Aachen: Shaker Verlag: 71-96.
- Novick, D. 2020. *De "cumbia nena" a cumbia feminista: transformaciones en los usos y apropiaciones de la cumbia*. Tesis de Maestría en Comunicación y Cultura. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires: 1-146.
- Pujol, S. 1999. *Historia social del baile*. Buenos Aires: Emecé.
- Quintero Rivera, A. 2009. *Cuerpo y Cultura. Músicas "mulatas" y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana.
- Rivera, R. Z. 2009. Policing Morality, Mano Dura Stylee: The Case of Underground Rap and Reggae in Puerto Rico in the Mid-1990s. En R. Z. Rivera, W. Marshall y Pacini, D. Hernandez Eds. *Reggaeton*. Durham and London: Duke University Press: 111-134.
- 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. <https://doi.org/10.26439/contratexto2015.n024.585>.
- Savigliano, M. 2010. Notes on tango (as) queer (commodity). *Anthropological Notebooks* 16 (3): 135-143. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-UKNRZ4MK>. Acceso: 20 de junio de 2020.
- . 2002. *Jugándose la feminidad en los clubes de tango de Buenos Aires*. Guaraguao 6 (5): 68-101. <https://www.jstor.org/stable/25596295>. Acceso: 20 de junio de 2020.
- Segato, R. 2016. *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires: Traficantes de sueños.
- Semán, P. y Vila, P. 2011. Cumbia villera: una narración de mujeres activadas. En P. Semán: P. Vila Comps. *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*.

- Buenos Aires: Gorla y Ediciones de Periodismo y Comunicación (UNLP): 29-99.
- Silba, M. 2010. *Vidas Plebeyas: cumbia, Baile y aguante en jóvenes del Conurbano Bonaerense*. Tesis de graduación, Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Mimeo.
- Silba, M. y Spataro, C. 2008. Cumbia nena. Letras, relatos y baile según las bailanteras. En P Alabarces: M.G. Rodríguez Comps. *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós: 89-110.
- Peker, L. 2018. *Putita Golosa. Por un feminismo del goce*. Buenos Aires: Galerna.
- Pelinski, R. 2000. La corporalidad del tango: breve guía de accesos. En *Invitación a la etnomusicología*. Madrid, Akal: 252-281.
- Soares, T. 2013. *A estética do videoclipe*. Paraíba: Editora da UFPB.
- . 2012. *Performances e visualidades musicais: aparatos conceituais para o debate sobre a música no audiovisual*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba 8: 1-22.
- Spataro, C. 2013. *Las tontas culturales: consumo musical y paradojas del feminismo*. Revista Punto Género 3: 27-45.
- . 2008. "Vagos, drogadictos, delincuentes y machistas": la cumbia villera, el Estado y los medios de comunicación. En M. Ugarte y L. Sanjurjo Eds. *Emergencia: cultura, música y política*. Buenos Aires, Ediciones del CCC: 129-143.
- Viera Alcazar, M. 2018. *Feminismo, juventud y reggaetón: cuando las mujeres cantan y perrean*. VITAM-Revista de investigación en humanidades 4 (3) septiembre-diciembre: 36-57. <https://doi.org/10.35461/vitam.v0i3.26>.
- Viñuela, L. 2021. "Si no puedo bailar, no es mi revolución. Tensiones de género en el reggaeton en España". En López-Peláez Casellas, M.P. Coord. *Músicas encontradas: feminismo, género y queeridad*. Jaén, Editorial Universidad de Jaén: 145-166.
- Viñuela, E. y Viñuela, L. 2008. Música popular y género. En Isabel Clúa Ed. *Género y cultura popular*. Barcelona: Edicions UAB: 293-326.

## Discografía

- City Girls. 2018. *Girl Code*, Motown Records, 16 de noviembre, Estados Unidos.
- Dalila. 2001. "Amor entre mujeres", *Amor entre mujeres*, SFR, 17 de octubre, Argentina.
- Gilda. 1995. *Corazón Valiente*, Leader Music, 6 de febrero, Argentina.
- Jimena Barón. 2019. *La cobra*, Sony Music, 10 de mayo, Argentina.
- Jimena Barón. 2017. "La tonta" (sencillo), LEB Records, 21 de julio, Argentina.
- Kumbia Queers. 2007. *Kumbia Nena*, Horario Invertido Records, 25 de abril, Argentina.
- Las Culisueñas. 2019. *Mega Culisueñas*, Leader Music, 23 de agosto, Argentina.
- Las Culisueñas. 2013. *Más sueltas que nunca*, Magenta, 8 de mayo, Argentina.
- Miss Bolivia. 2017. *Pantera*, Sony Music, 17 de febrero, Argentina.
- Miss Bolivia. 2013. *Miau*, Sony Music, 22 de octubre, Argentina.
- Nicki Minaj. 2014. *The Pinkprint*, Young Money Entertainment y Cash Money Records, 15 de diciembre, Estados Unidos.