

MÚSICA BAJO LA LENGUA

Feminismo y música popular a partir del activismo digital

Luciana Placco

Facultad de Ciencias Sociales U.B.A

lbelenpla@gmail.com

Recibido: 16 de marzo de 2020

Aceptado: 01 de junio de 2020

Identificador permanente (ARK): <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s18535925/qf224faje>

|1|

Resumen

Este artículo se propone explorar el modo en que en los últimos años en Argentina, se configura el activismo cultural en redes ofreciendo otros discursos, estéticas, gestos y procederes a partir de la apropiación desde una perspectiva feminista de ciertas canciones de la Industria cultural latinoamericana. Para ello se analizarán las “femi-versiones” que la cantante y militante en redes Fiorella Lombardo construye.

El objetivo es determinar cómo, a partir de la reescritura de canciones, se disputan los sentidos sexo- genéricos que la Industria musical construye y cómo los mismos circulan por *YouTube* presentándose como otro escenario de lucha.¹

Palabras clave: géneros; sexualidades; música; representaciones.

MUSIQUE UNDER THE THONGUE

Feminism and popular music from of networks activism.

Abstract

¹ Este texto surge en el marco del Grupo de Investigación en Comunicación “Espacios sociales en disputa. Activismo, intervención estética y redes sociales dirigido por Maximiliano De La Puente y Christian Dodaro en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA.

This article explore the way in which cultural activism is configured in networks offering other discourses, aesthetics, gestures and procedures from the reappropriation from a feminist perspective of certain songs of the Latin American cultural industry. For this, the “femi-versions” that the singer and network activist Fiorella Lombardo builds will be analyzed. The objective is to determine how, from the rewriting of songs, the gender senses that the music industry builds and circulates through *YouTube* are disputed offering another space of fight.

Key Words: genders, sexualities, music; representations

¿Internet fue una herramienta fundamental para el desarrollo de un tipo de feminismo?

Los últimos años demuestran que las redes permiten organizar campañas locales e internacionales y mediar con un colectivo con mucha participación de mujeres jóvenes, a menudo faltas de tiempo y de recursos. La potencialidad de internet radica no solo en la distribución de información sino también en que allí se generan nuevas formas de creatividad artística que, como correlato, son fácilmente compartidas.

|2|

Este trabajo repara específicamente en el espacio entre la cultura popular y la masiva porque es allí donde emergen desde el campo del feminismo discursos y gestos paródicos que se oponen a los productos culturales de una Industria Masiva que despliega estrategias didácticas no sólo en relación a los imaginarios sociosexuales sino a los patrones de configuración de un tipo de mirada sobre el mundo común.

Los análisis sobre el consumo permiten mirar la tensión entre la producción de bienes simbólicos y la posición doblemente subordinada (primero de consumidor y luego de mujer) que es también, sin embargo, productor de sentido y cultura (Rodríguez, 2007)

El activismo cultural, en este sentido, en la incidencia desde y en la cultura de masas, implica un trabajo de producción de materiales estético-comunicativos cuya propuesta consiste en generar disputas culturales respecto a cómo -entre otras cosas- definir el estatus identitario del grupo (Dodaro, 2012). Estos nuevos actores que le dan voz en las redes a un colectivo fragmentado y diverso como el feminista, parece emerger en la convergencia entre lo que sucede “en línea” y lo que acontece fuera de línea (Sorj, 2016)

Fiorella Lombardo es cantante y actriz, debido a sus publicaciones en *Facebook* se convirtió en una de las activistas más influyentes del movimiento feminista en la Argentina. Conocida como Indignada en su cuenta de *Twitter*, se autodefine como “Mala feminista y con el *hashtag* “Feminazi violenta”, se adjudica (arrobando) ser columnista de revista *Kamchatka*. Cuenta con 10,6 mil suscriptores en su canal de *YouTube* a tal punto que sus videos superan ampliamente el medio millón de visitas con 2 millones de

reproducciones: además de componer canciones, su característica principal es hacer “femi-versiones”² de canciones del *mainstream* musical latinoamericano.

Este trabajo pretende reflexionar en torno a cómo en tiempos neoliberales se configura en redes un tipo de activismo feminista y cuáles son las modalidades de la crítica cultural y comunicacional que asume a partir de ofrecer nuevos discursos, estéticas, gestos y procederes, o reactualizando otros.

Las preguntas que se despiertan son ¿Cuál es modo de intervención y de apropiación de ciertas canciones que realiza Fiorella? ¿De qué modo se recuperan las disputas culturales y políticas al interior del movimiento feminista?

Para ello se analizarán 4 reversiones de la cantante que tienen en común ser canciones muy populares en nuestro país, las mismas son: Arjona “Pingüinos en la cama” subido a *YouTube* el 8/9/16; de Edmundo Rivero, “Atenti Pebeta” posteada el 17/01/19; de Shakira “Inevitable” publicada el 19/3/19 y; de Jimena Barón “La cobra” reversionada el 15/5/19, para mirar como desde el campo cultural se disputan sentidos a partir de la reapropiación y reescritura, con perspectiva de género, de éstas canciones.

|3|

Desde donde mirar

La Militancia feminista en la Era de Internet data de 1991 donde un grupo denominado VNS Matrix crea el concepto ciberfeminismo, su propuesta tenía como objetivo poner a la tecnología al servicio de la subversión irónica de los estereotipos culturales (Varela, 2005).

Las diferencias que provocan las TICs están encaminadas a ayudar a la mujer, en virtud del carácter femenino que tiene la tecnología gracias a la “alianza” entre las máquinas y las mujeres. En este sentido, el ciberfeminismo implica que se está desarrollando una alianza entre mujeres, máquinas y la nueva tecnología que las mujeres están usando (Galloway, 1996).

Tomar en cuenta la magnitud que las mismas han introducido en los actores sociales permite citar como ejemplo el caso de #NiUnaMenos, movimiento surgido a partir de las redes sociales motivado por las periodistas Marcela Ojeda, Florencia Etcheves, Ingrid Beck, Hinde Pomeraniec y Soledad Vallejos, ante el aumento de casos de femicidios.

Esta movilización demostró la importancia de los actores organizados, ciudadanos y políticos, en el espacio público, pero también visibilizó en la agenda pública y mediática un acontecimiento que no había podido generarse hasta el momento por las vías de comunicación tradicionales.

² Femiversionar es un término surgido en el ámbito de las redes sociales agregandolo como “hashtag”. Podríamos definirlo como la reestructuración de una canción que se entiende como “machista” (ya sea por las características de su cantante como por el contenido temático que plantea) y la ejecución posterior desde una perspectiva “feminista”.

Las redes sociales se plagaron de *flyers* con leyendas como: “Para decir ‘Ni una menos’, hay que dejar de ver a Tinelli”, “Para decir ‘Ni una menos’, hay que dejar de decirle ‘piropo’ al acoso callejero”, “Para decir ‘Ni una menos’, hay que dejar de criar princesas indefensas [...]” (Sorj y Fausto, 2016 :51).

A propósito de cómo las tecnologías de la información y de la comunicación encarnan nuevas formas de comportamiento social en el mundo, Haraway (1984) explica que las mismas son elementos decisivos para reconstruir la corporalidad; sin embargo la tecnología presenta en sí una característica ambivalente: por un lado escenifica el discurso antropocéntrico más severo que alimenta la dominación, la fuerza militar, la destrucción, la codificación de cuerpos etc. (Manso, 2007), por otra parte el fundamento del cyborg, siguiendo a Haraway, es llamar a una codificación de la comunicación y la inteligencia para subvertir el mando y el control.

Es por ello que la tensión que se presentó a propósito del #NiUnaMenos no fue una novedad para el feminismo que venía demandando visibilidad desde tiempos históricos, pero sí atrajo viralidad reactualizándose en un contexto particular en que las movilizaciones contemporáneas se difunden y multiplican por internet ¿hasta dónde los individuos pueden apropiarse de manera “on-line” de una consigna que nunca formó parte de una de manera militancia fuera de línea? Pero sobre todo: ¿quiénes son los actores “legítimos” para hacer suya una consigna que no parece pertenecer a nadie?

Si se retoman los lemas estructurales del feminismo radical³ no solo alcanza con ganar espacio público sino que también es menester transformar el espacio privado, el uso de herramientas digitales puede aumentar la capacidad de los movimientos feministas para establecer un mayor contacto y cercanía con los usuarios y a la vez ampliar y renovar el compromiso con la causa.

Las producciones masivas y sobre todo la música popular tienen un rol alfabetizador ya que despliegan pedagogías de la sexualidad (López Louro: 1999), es decir proponen un “conjunto de acciones y omisiones, permisos y prescripciones de orden ideológico que dan sentido, modelan y justifican intervenciones regulatorias sobre los cuerpos y las sexualidades (Elizalde, 2014:5).⁴

Es por eso que el análisis de los textos constituye un trabajo fundamental para entender las relaciones entre los géneros en un contexto donde las mismas están siendo reconfiguradas y debatidas el campo mediático, académico y político.

³ El feminismo radical se desarrolló entre 1967 y 1975, se debe a este período de recorrido teórico y práctico los conceptos de patriarcado, género y casta sexual. Se comprometían apasionadamente en la lucha contra el sistema dominado por los varones, lo llamaran patriarcado y en ese proceso atacaban instituciones tales como la familia que, a su juicio, sostenían fuertemente dicho sistema. Con el slogan “Lo personal es político” se propusieron transformar el espacio privado recuperando el interés por la sexualidad.

⁴ Silva y Spataro (2008) en su análisis de la música romántica plantea que las mujeres son convocadas discursivamente desde la pasividad sexual, por lo tanto, el goce no está habilitado a ellas sino a ellos siendo la sexualidad y el deseo masculino lo que se representan.

Se enmarca al objeto de estudio dentro de la perspectiva de Nelly Richard (2009), en la medida en que se hace una crítica cultural que no solo se limita a denunciar estereotipos de género sino que es que un ejercicio de crítica cultural feminista que recupera una mirada sobre la cultura que repone su condición de terreno siempre en disputa.

Se encuadra el acto de consumo musical como una operación ética y estética: ética porque pone énfasis en el carácter machista de la matriz masificadora que enuncia los cuerpos de las mujeres, las nombra y las cosifica; y estética, porque esa marca enunciativa deja una huella que se puede disputar. Si es hábil la teoría feminista es porque es capaz de poner al descubierto las operaciones de captura y de reconocimiento que circundan a los productos mediáticos con respecto a los géneros.

En este sentido el trabajo de Indignada desde el planteo de De Certeau (1996) entiende a la reconversión de canciones como una práctica de desvío que abre fuertes alternativas de protesta y disputa por el sentido desde el campo cultural, “En relación específica con los sentidos sobre género y sexualidades, esto implica también pensarlos como espacios de disputa, como un campo de posiciones y relaciones móviles” (Von Lurzer, 2013:23).

Se analizará el corpus propuesto en dos aspectos: desde sus líricas, en tanto escenario de inteligibilidad de la feminidad que plantean las Industrias culturales; y desde los usos que de ellas hace la cantante, como espacio propicio para indagar sobre las disputas y discursos sociosexuales que allí se reelaboran.

|5|

No hay pelos en la lengua

La reescritura de las canciones que forman parte del corpus seleccionado mantienen la métrica y la rima como así también la música de su versión original. Sin embargo, se produce un desplazamiento en cuanto al contenido temático de las mismas, mientras que "La Cobra" e "Inevitable" son canciones de amor o despecho cantadas por mujeres con fuerte presencia mediática como son Shakira y Jimena Barón, en las reversiones se hace una fuerte crítica respecto de la coyuntura político-económica del gobierno de Mauricio Macri distanciándose del argumento melodramático que les da origen.

En el caso de "Atenti pebeta" y "Pingüinos en la cama" hay un desplazamiento en la puesta en discurso en la medida en que son directamente respuestas a las canciones originales. El cambio reside en la voz del enunciador: de un narrador y autor de canciones tradicionalmente "machistas" que además coinciden con el sujeto que locuta esos discursos, puesto que son hombres; a una enunciativa femenina que hace "justicia" de ser narrada siempre por el sistema patriarcal.

Es importante tomar en cuenta que el asunto a resolver respecto al vínculo entre música popular e identidades no es de qué manera la música representa, legítima o refleja las identidades genéricas, sino ampliar el análisis a cómo los sujetos dan sentido a las interpelaciones musicales, las incorporan a sus vidas para definirse a sí mismos (Vila, 2000). Quien trabaja sobre esta temática es Spataro (2013) reflexionando sobre qué

significado tiene un producto cultural en la “vida de las personas que los escuchan, qué habilitaciones genera así como con qué tramas de la experiencia –generacional, etaria y de género, por nombrar solo algunas– se conecta” (Spataro, 2013:15)

Al abrir estas dimensiones se pueden contemplar otras aristas como el placer, la agencia, el erotismo y lo lúdico, dimensiones presentes en Indignada que permiten establecer una primera aproximación al campo: las mujeres hacen algo con lo que consumen.

Lo personal es político

Para este trabajo, el acto de consumo es también una forma de producción que en las sociedades contemporáneas se constituye como un espacio propicio para la configuración de imaginarios, valores y subjetividades (Arfuch, 2002) en donde los sujetos crean universos simbólicos propios. En este caso, Lombardo al reelaborar las líricas de estas canciones les atribuye sentidos y vivencias de su propia vida pero que también incluyen formas de protesta social (Vila, 2000).

"Soy el gato que te cobra bebé hasta por el aire que respiras"⁵, reversión de La Cobra, busca a partir de una operación de transmutación colocar en la posición de enunciador a Mauricio Macri y recupera la forma despectiva en que lo nombra la oposición, "gato", para desglosar todas las razones por las cuales "la clase media" habría votado a su gobierno.

La reversión de la letra mantiene la misma estructura argumentativa que la canción de Barón en la medida en que la cobra que se cobra todo lo que le hizo su ex es, para Lombardo, es el gato que ahora se cobra lo bien que los ciudadanos vivieron "la década ganada por los K".

En ese sentido, este discurso recupera la retórica con la cual Cambiemos logro convencer a buena parte de los ciudadanos de que la crisis y la falta de recursos con las que contaba el Estado al momento de la asunción del nuevo gobierno se debía al mal manejo del gobierno kirchnerista.

La reversión de "La Cobra" se construye como un llamado de atención que, incluso se transmite en la sonoridad debido a la acentuación y la entonación que pone la cantante al momento de ejecutar la canción, la misma, acompaña el momento de la canción de mayor nivel de tensión: "Cómo aparte de negro sos soberbio bebé decís que vas a volverme a

⁵ Fiorella Lombardo [Indignada] (15/5/19) El gato que te cobra.[archivo de video] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=qyTUBMMC6pc>

votar, decías que la yegua era soberbia y vos preferís comer mierda con tal de que no vuelvan más"⁶

Las referencias discursivas racistas, estigmatizantes y discriminatorias hacia los sectores populares permiten reforzar el objetivo humorístico que Lombardo crea a través del personaje del Gato expresidente a la vez que construye y refuerza sentido en torno a este, un sentido atribuido desde el movimiento populista con el que se busca complicidad.

La canción "inevitable" cuya autora es Shakira es una balada que narra un desencuentro amoroso de esos que son "inolvidables". La reversión, al igual que en la original, es un discurso confesivo, pero en este caso, de la situación económica en la que se encuentra la enunciadora desde que "gobierna un tal Mauricio". Desde ese entonces le sacaron los subsidios, le aumentaron los servicios, sube el dólar, dio de baja el cable y ya no tiene que comer, sin embargo, ella "siempre supo que es mejor para la revolución empezar por una misma"⁷.

Este desplazamiento introducido en la reversión es un gesto político en la medida en que aparece un rol pedagógico desde el cual proponer una forma de "deconstruirse" e invitar a la reflexión en torno a las percepciones acerca de ser mujer.

Tomar dos canciones del género pop le da refuerza a la construcción de los personajes que se crean en las reversiones ya que ambos son personajes abiertos a hablar de su vida privada o intimidad sea el supuesto presidente gato evidenciando que desprecia a los sectores populares que lo votaron como las vivencias de una mujer que va perdiendo poder adquisitivo ante las políticas de un gobierno.

Mediante la ironía, devuelve la imagen de un sujeto de la enunciación que no solo no concibe que una militancia feminista pueda ser amplia y democrática en el gobierno de derecha ya que no es capaz de conocer, comprender y resolver las desigualdades sociales y culturales en las que están insertas las personas y en especial las mujeres, pero que si piensa que es posible generar tal revolución en otro contexto.

[Imagen 1]

⁶ idem

⁷ Fiorella Lombardo [Indignada] (19/5/19)Inevitable versión femikuka.[archivo de video] Recuperado <https://www.youtube.com/watch?v=qcttHViaeO0>



Fuente: Indignada, Inevitable versión Femikuka, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=qcttHViaeO0>⁸

La introducción de la frase "Vamos a volver" en esta canción fue un icono de campaña con la que se retira del poder el Kirchnerismo ante la victoria de cambiamos. Este *slogan* se convirtió en un símbolo de resistencia que vivió y se reprodujo en las bases de la militancia en cada acto, en cada marcha y en cada declaración de cualquier actor político.

Es por eso que la construcción de un enunciatario que apoya y se siente interpelado por ese movimiento político es la base de estas canciones.

“La distinción entre la parodia y la sátira reside en el “blanco” apuntado. La sátira es la forma literaria que tiene por objeto corregir ciertos vicios e ineptitudes del comportamiento humano ridiculizando (...) el género satírico en sí está investido de una intención correctiva, la cual debe centrarse en una evaluación negativa para asegurar la eficacia de su ataque” (Hutcheon, 1992: 28)

La escena enunciativa construida por Lombardo a partir de sus personajes pendula en dos aspectos: el correctivo y el cómplice. Al mismo tiempo que refuerza los vínculos de un círculo social identificado con el kirchnerismo o cercano a este, remarca a aquellos sectores populares que si votaron a Macri lo que el ex presidente podría pensar de ellos recuperando ciertos discursos del propio movimiento kirchnerista.

Ante esto, es destacable la función correctiva, sin embargo, e independientemente de eso, en el caso de estas dos canciones analizadas se evidencia la preponderancia de un vínculo de complicidad con los seguidores a partir de recortarse dentro de un espacio político específico identificado con el campo Nacional y Popular que se une con el modo en que la cantante propone vincular a la militancia feminista.

En este sentido es importante mantener una vigilancia epistemológica porque las experiencias de mujeres en relación con las industrias culturales pueden ser por

⁸ La captura de pantalla es un recorte para ilustrar el mensaje

momentos impugnadores del orden, en muchos casos celebratorias del mismo y la mayoría de las veces ni una ni otra cosa.

Ahora es cuando

Utilizar el humor como vehículo de comunicación puede disputar sentidos y desde allí proponerse como una resistencia con una fuerte crítica a lo establecido.

La discusión de “Pingüinos en la cama” se dirige directamente al compositor Ricardo Arjona al que le indica en forma explícita que “si esto fuera una olimpiada rompería todos los récords de escribir tanta gilada”. Esta canción si esta explicitada en su cuenta de *YouTube* como respuesta a la versión original y se la dedica “con mucho amor a Arjo”

Spataro en su trabajo *Música romántica y mujeres: el lugar del consumo cultural en las identidades contemporáneas*, explica que en las letras del compositor aparecen “referencias a cierta autonomía femenina, reivindicación de su capacidad de goce, modelos corporales no hegemónicos, incorporando temáticas que no son habituales en la música romántica” (Spataro, 2009:9)

Siguiendo esta perspectiva y tal como se ha señalado en este trabajo se construyó una dicotomía entre aquellas mujeres que tendrían la capacidad intelectual para advertir los “postulados patriarcales de la producción de Arjona”, y las que estarían “aceptando” y “justificando” la violencia de la cultura de masas. Es con este postulado que la activista discute fuertemente.

El centro de la disputa radica en el vínculo que se presenta en la historia de Pingüinos en la cama. Un narrador que le pide a su pareja que le aclare qué le pasa porque la nota “fría” en la cama ya que hace más de un mes que no lo toca. Ese punto es seleccionado por Fiorella que dice “vamos aclarando el panorama que hay pingüinos en la cama cada vez que abrís la boca y dices una frase de mierda que me cierra la entrepierna y me congela la cotorra”⁹.

El desplazamiento se produce línea a línea en esta canción, mientras que en la versión original el reclama que es tomado como propiedad por su pareja y que sigue siendo la misma persona que cuando se conocieron, Lombardo no solo invierte la carga semántica sino que va un paso más al decir que nadie es propiedad de nadie y que fueron tantos los defectos que al principio le ocultó nomas para tener sexo.

Sin embargo, la discusión se torna aún más personal ya que se incluyen en la reversión insultos propios de la oralidad que ya se dirigen concretamente a Arjona, como por ejemplo: “sos un boludo con esa gorra”, “no cantes pelotudeces y anda a ponerla a otro lado”. También recurre a la descalificación como autor cuando le dice “Tenes cero diccionario para mi que lo has tirado o estará *camuflajeado*”, “cada vez que escribís una

⁹ Fiorella Lombardo [Indignada] (8/9/16)Pinguinos en la cama respuesta a Arjona.[archivo de video]
Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=y4TCP_9DeIU

frase mandas fruta hasta las bolas y rimas como la mona”, “te haces el Borges y sos Arjona”.

Valiéndose de los propios discursos de Arjona y aludiendo a “Señora de las cuatro décadas”, Lombardo afirma “con 40 años yo te dije veni y decime señora en la cara si tenes huevos”. Según Juan Villegas (2000), la comicidad teatral se obtiene por medio de múltiples procedimientos, el contraste y la antítesis surgen como resultado de una intertextualidad. Es precisamente la contraposición entre la situación que esta canción describe y el texto musical que surge lo humorístico, lo burlesco, y por supuesto la inversión de la misma.

Atenti Pebeta es un tango escrito por Edmundo Rivero en 1929, quizá por esto es que no hay una discusión directa con el compositor, sino que hay directamente una femiversión a la que si le cambia el título por “Atenti varón”. Mantiene el ritmo del tango, por eso canta sobre la pista musical sin tocar la guitarra, a diferencia de las otras canciones.

Plagada de terminología lunfarda, la canción de Rivero es un instructivo de conducta para las mujeres que va desde el modo en que tienen que comportarse frente a un hombre, como deben vestir y hasta lo que deben comer.

|10|

Así como las letras del tango reflejan la cultura de una época en la que la violencia de género estaba a la vista y era legitimada por vastos sectores de la sociedad, esta canción cambia el sujeto del discurso para mostrar una de las problemáticas actuales con las que se enfrentan hoy muchas mujeres.

“Cuando estés por la vereda y te cruces una pebeta abstenete del *chamuyo* y corretearla como un *gil* que no es objeto tuyo y para el macho que no entienda será el siglo XXI problemático y febril”¹⁰.

Con el pañuelo del aborto en su cuello, Lombardo mantiene la narrativa del tango que siempre se presenta como conflicto, narrando una coyuntura siempre turbulenta.

Atenti varón es un manual de conducta para el “macho” tanto para el que piropea sutilmente sin permiso en la calle como para el que dice obscenidades; también para el que no colabora en las tareas domésticas porque piensa que son cosas de mujeres; también advierte que el pañuelo verde no es una moda como pintarse las uñas o hacerse el alisado, sino que es la revolución que muchas llevan en las mochilas o carteras.

[Imagen 2]

¹⁰ Fiorella Lombardo [Indignada] /17/01/19), Atenti Varón Música original “Atenti pebeta” Tango 1929 [archivo de video], recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=5xviUuScp4I>



Fuente: Indignada, Atenti Varón Música original “Atenti pebeta” Tango 1929, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=5xviUuScp4I>

[11]

Conclusiones

Las distancias literarias que establece la cantante con las canciones originales permiten entender de qué se habla cuando se hace referencia a las diferencias etarias, de clase y de género, y cuál es el valor que las reflexiones en torno a estas cuestiones tiene para el discurso feminista que no se presenta como un discurso unívoco y que muestra las fracturas de cualquier movimiento político.

Esta tensión se representa en la propia definición de Fiore Lombardo al definirse como “mala feminista” “no te represento”. A pesar de que ella se adjudica un -no lugar de enunciación, establece un contrato de lectura específico con su audiencia y si es posible acceder al esquema de representatividad que ella propone a través de sus letras.

Siguiendo a Nuria Varela (2005) se podría afirmar que la cantante es parte de lo que se identifica como “Feminismo radical” que entiende que el patriarcado es el sistema de dominación sexual sobre el que se conforman el resto de las dominaciones. Lombardo recupera la antigua guerra entre feminismo y capitalismo, patriarcado y explotación haciendo del uso de la parodia para hablar sobre el modo de vida de lo popular pero que además a través de este recurso logra servirse de lo popular para burlar a lo masivo, por eso la información que puede apuntar hacia los “paradestinatarios” hace también las veces de refuerzo de las creencias compartidas propias de un discurso cómplice con sus “prodestinatarios”.

“La producción teórica y política del feminismo ha pasado de un momento en el que la igualdad estaba por encima de las diferencias, a otro en el que se enfatiza la diferencia de género (...) Todos estos momentos históricos no sólo representan una redefinición consecutiva de las banderas de lucha del feminismo sino también una diferenciación interna de corrientes ideológicas que parecen difíciles de conciliar y que es necesario

seguir discutiendo”¹¹ (Fernández: 2009, 16) específicamente en la relación entre “medios” y “mujeres” siguiendo a Spataro (2015) los discursos oscilan entre la victimización y la estupidización. Esto es: las mujeres son “víctimas” cuando son representadas en la cultura de masas y “tontas” cuando la consumen.

Por ello también hay una reivindicación al “Feminismo popular” que, en palabras de Korol (2007), “hacen política basados fundamentalmente en el acompañamiento y en la pedagogía, contribuyendo a pensar las opresiones no desde la victimización, sino buscando el poder y la energía para enfrentarlas” (7).

Es por eso que relatar las formas de marginalidad social, las situaciones de acoso, el trabajo no remunerado de dedicarse a las tareas domésticas, soportar los planteos por la falta de apetito sexual entre otras, son gestos que son incluidos en las versiones de estas canciones de la industria masiva -industria que justamente elude estas problemáticas. En este sentido retomando el trabajo de Justo Von Lurzer, "Imaginar que los productos de la cultura masiva únicamente restringen las posibilidades del decir limita la posibilidad de tomar los espacios de la cultura masiva como espacios de incidencia y articulación política" (Justo, 2016:127).

|12|

Vehicular a través del canto, de lo lúdico, del psicodrama y del diálogo estas temáticas constituyen una forma de interpelar desde un espacio distinto a las formas colonizadas por la educación hegemónica pero que además invita a replicar esas prácticas y a repensar sobre los consumos musicales existentes. El uso del entorno virtual como un espacio de militancia no desplaza ni clausura las experiencias de intervenciones callejeras, sino que amplía el accionar político en el espacio territorializado (Dodaro; 2012) presentándose como un nuevo escenario de lucha.

En esta medida, las mujeres están reinterpretando las tecnologías como instrumentos para la organización política y como medios para la creación de nuevas comunidades feministas el ciberfeminismo aporta una manera diferente de comprender la naturaleza de la agencia y del cambio en un mundo globalizado así como los medios para introducir un cambio.

Puede que en un escenario globalizante el desafío sea pensar en una articulación entre identificaciones globales con identificaciones locales nuevas que acerque a las distintas corrientes ideológicas de los feminismos.

Bibliografía

¹¹ Este punto fue trabajado por el feminismo de la tercera ola o el feminismo descolonial – representado por mujeres negras, indias y posteriormente el movimiento Queer .– poniendo cuestión el modo en el que el feminismo , burgués, heterosexual y blanco propuso modos únicos de “ser feminista” para las mujeres obturando las diferentes experiencias existentes en el movimiento de mujeres. Para ampliar consultar Alzaldúa, 1987, 2007; Bel Hooks, 1990, 1996; Curiel, 2005, Lourde, 2003; entre otras.

- Arfuch, L. (2002). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo.
- De Certau, M (1996): La invención de lo cotidiano. I. *Artes de hacer*, México: Universidad Iberoamericana.
- Dodaro C (2012) Un terreno de tensiones. Territorio, estética, política y comunicación popular. *Avatares de la comunicación y la cultura*, N° 4 ISSN 1853-5925. Diciembre.
- Elizalde, S y Felitti, K. (2015): "'Vení a sacar a la perra que hay en vos': pedagogías de la seducción, mercado y nuevos retos para los feminismos", *EG Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género del Colegio de México*. Ciudad de México; pp. 3-32.
- Fernández (2009) Feminismo, igualdad, diferencia y postcolonialismo. Jornadas: "¿El sistema de géneros entró en combustión? El desafío de las subjetividades transgéneros" Foro de Psicoanálisis y Género y la Asociación de Psicólogos de Buenos Aires. Caba.
- Galloway A (1997): "Un informe sobre ciberfeminismo". Recuperado de <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1531>
- Haraway D J (1984): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra.
- Hutcheon L (1992). "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", en *De la ironía a lo grotesco*. Ed. Hernán Silva. México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa.
- Justo Von Lurzer, C (2013): Sex, love and money: Socio-sexual imaginary in television representations of prostitution in Argentina. *Apunt. investig. CECYP*. 2013, Vol.23, N°1, ISSN 1851-9814.
- Justo Von Lurzer, C y Spataro, C (2015): "Tontas y víctimas. Paradojas de ciertas posiciones analíticas sobre la cultura de masas", en *Revista La trama de la Comunicación*. Anuario del Dpto. de Ciencias de la Comunicación. Escuela de Comunicación Social. Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales. Universidad Nacional de Rosario. ISSN 2314-2634.
- Korol C. (2007). *Hacia una pedagogía feminista Géneros y educación popular. Pañuelos en Rebelión*. "La educación como práctica de la libertad" Nuevas lecturas posibles.
- Manso A. (2007) *Cyborgs, mujeres y debates, El ciberfeminismo como teoría crítica*. *Barataria*. *Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales* N° 8, pp. 13-26, 2007, ISSN: 1575-0825; e-ISSN: 2172-3184
- Richard, N (2009): "La crítica feminista como modelo de crítica cultural" en *Revista Debate feminista*, año 20, Vol. 40, Octubre.
- Rodríguez (2007): "La beligerancia cultural, los medios de comunicación y el día después", en Luchessi, Lila y Rodríguez, María Graciela (comps), *Fronteras globales. Cultura, política y medios de comunicación*, Buenos Aires, La Crujía.

- Silva M., Spataro C. (2008) Cumbia Nena. Letras, relatos y baile según las bailanteras, En *Resistencias y mediaciones, estudios sobre cultura popular*, pp 89-110
- Sorj B.(2016) :Online/off line: el nuevo tejido para del activismo político. *Activismo político en tiempos de internet*. São Paulo: Edições Plataforma Democrática. Pág. 9-37.
- Spataro, C (2012): ‘Señora de las cuatro décadas’: un estudio sobre el vínculo entre música, mujeres y edad” en E-Compós, Revista de la Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Vol. 15, N°2, Brasília, ISSN 1808-2599
- Spataro, C. (2013). Las tontas culturales: consumo musical y paradojas del feminismo. *Revista Punto Género*,III, Pág. 27-45.
- Varela, N (2005). Feminismo para principiantes. Barcelona: Ediciones B.
- Vila P (2000):”Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales” en Piccini Mabel, Mantecón Ana Rosas y Shmilchuk Graciela (coords), *Recepción artística y consumo cultural*, Mexico, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes. Centro nacional de investigación, Documentación e información de las artes plásticas , ediciones Casa Juan Pablos.
- Villegas, J (2000). Para la interpretación del teatro como construcción visual. Irvine, CA: *Gestos* (Colección Teoría 2).
- Wajcman El tecnofeminismo (2006) Ediciones cátedra. Universidad de Valencia. Instituto de la Mujer.