

Dispositivo enunciativo de la subjetividad femenina subalterna en la cumbia cantada por mujeres

Lucas A. Perassi

Argentino. Universidad Nacional de Jujuy
Correo electrónico: lperassi@fhycs.unju.edu.ar

Resumen

Este trabajo es introductorio de una investigación de mayor alcance, cuyo objetivo es mostrar la existencia de un dispositivo enunciativo recurrente en la cumbia cantada por mujeres, por lo menos desde mediados de 1990, y que podría constituir una tradición discursiva extensiva también a otros géneros de la música popular. Analizamos cumbias de tres artistas de tres décadas diferentes (Gilda, Karina y Mano Arriba). Este dispositivo se caracteriza por asumir la enunciación desde una voz femenina que se dirige a un destinatario masculino, es decir, las mujeres se auto-representan en sus relaciones con los hombres, estableciendo una relación entre ambos de paso desde la subordinación a la autonomía. No rige para ellas el paradigma de la emancipación femenina en términos de ruptura o contrahegemonía, sino de resistencia subalterna. Esto significa reconocer que, aunque se trata de una forma de resistencia animada por sujetos fragmentados, está ubicada en el ámbito de la vida cotidiana, surgida en torno a las relaciones de pareja y el amor.

Palabras claves:

Dispositivo enunciativo - subalternidad femenina - cumbia – emancipación

Abstract

This paper is an introduction to a broader research whose objective is to show the existence of a recurrent enunciative device in cumbia sung by women, at least since the mid-1990s, and which could constitute a discursive tradition extensive to other popular music genres as well. In this paper we analyze cumbias by three artists from three different decades (Gilda, Karina and Mano Arriba). This device is characterized by assuming the enunciation from a female voice that addresses a male addressee, i.e., women self-represent themselves in their relationships with men, establishing a relationship between them that moves from subordination to autonomy. The paradigm of female emancipation does not apply to them in terms of rupture or counter-hegemony, but of subaltern resistance. This means recognizing that, although it is a form of resistance animated by fragmented subjects, it is located in the sphere of everyday life, arising around relationships and love.

Key words:

Enunciative device - female subalternity - cumbia – emancipation

1. Introducción

Este trabajo es introductorio de una investigación de mayor alcance cuyo objetivo es mostrar la existencia de un dispositivo enunciativo recurrente en la cumbia cantada por mujeres, por lo menos desde mediados de la década de 1990, y que podría constituir una tradición discursiva extensiva también a otros géneros de la música popular.

Siguiendo a Eliseo Verón (2004), entendemos el dispositivo enunciativo como la articulación entre:

- a) la figura de quien habla, el enunciador,
- b) la imagen de aquel a quien se dirige, el enunciatario, y
- c) la relación que entre ambos se propone en el discurso y a través del discurso (citado en Suárez, 2014, p.87).

Es decir, la cumbia cantada por mujeres (por lo menos en esta tradición) se configuraría como una “puesta en escena” en la que se distribuyen diversos roles y, en última instancia, identidades de género.

En este trabajo analizaremos cumbias de Gilda, Karina y Mano Arriba, de tres décadas diferentes para mostrar la existencia de dicho dispositivo y, en una última instancia, trazar una posible genealogía a seguir investigando. En todos los casos, se trata de canciones cantadas por mujeres *reales* que construyen, asimismo, una voz femenina en el interior del discurso, imágenes de un personaje femenino que enuncia en primera persona. Para los fines de este trabajo, apelaremos a mínimas informaciones sobre las cantantes, externas al propio discurso, que nos permitan mostrar que, efectivamente, es interpretado en clave de género por la audiencia, aunque el receptor real de dichas canciones no se nutre necesariamente de esas informaciones externas, sino que considera el modo en que el enunciador y destinatario se construyen discursivamente¹. En cambio, atendemos al *ethos* como figura discursiva femenina que se hace cargo, en primera persona, de lo dicho en la letra de la cumbia, a

1- De hecho, todas las canciones aquí analizadas, aunque son cantadas por mujeres y asumen una voz femenina, fueron escritas por varones, a veces en colaboración con ellas. Se trata, como dicen Pazos y Giraldo (2029) de ¿“las lógicas de silenciamiento del subalterno analizadas por Spivak, teniendo en cuenta que para esta autora las mujeres se ubicarían ante la doble imposibilidad de representarse y enunciar a sí mismas (...) o en términos de Bourdieu (2000), la composición y recreación de las letras de las canciones son, entonces, una evidencia de la dominación masculina desdoblada en el contexto de la música popular de despecho”? En cualquier caso, las canciones que utilizan el dispositivo enunciativo aquí analizado tienen incidencia en la representación que realizan las mujeres y las cantantes sobre sí mismas, puesto que es probable que muy pocas consumidoras conozcan, atiendan y/o les importe la autoría de aquellas canciones que escuchan y en las que se reconocen.

la vez que selecciona las palabras para retratarse a sí misma y a su destinatario (varón, como veremos)², estableciendo una relación que definiremos como “resistencia subalterna” (Modonesi, 2006).

Las preocupaciones de las que parte este trabajo, y la investigación general en la que se enmarca, podrían resumirse de la siguiente manera: ¿qué pasa cuando las mujeres son las que se enuncian a sí mismas a través de la música popular?, ¿cuáles son las representaciones y dispositivos que ponen en juego?, ¿cómo las mujeres reproducen o desafían las estructuras de representación masculina?, ¿cómo representan, particularmente, las opciones de liberación o emancipación femenina?

2. Subalternidad femenina

Cuando hablamos de sujeto subalterno, claramente retomamos los aportes de Gramsci, Thompson, Spivac y el grupo de Estudios Subalternos fundado por Ranajit Guha. Es el propio Guha quien define al subalterno como cualquier persona subordinada “en términos de clase, casta, edad, género y oficio o de cualquier otro modo” (2002, p. 100). Como su nombre lo indica, se trata de un sujeto sub-ordinado (que está “debajo” de otro en el ordenamiento social), pero también alter-izado, es decir, que es producto de un proceso de creación de un “otro”. Por ello mismo, no es un sujeto completamente dominado, sin voz, sin libertad, no es mero repetidor de la cultura de la dominación; siempre posee un margen de respuesta, de libertad, una agencia social.

Es Thompson (1981) quien desarrollará mayormente esta mirada a partir de lo que conceptualiza como “experiencia de la subordinación”. Para el historiador británico, todo sujeto dominado vive la dominación como experiencia, esto es, experimenta en su cuerpo, en sus prácticas cotidianas, en el conjunto de su vida, las marcas de esa sociedad y esa cultura que le asignan un rol. El proceso de subjetivación, de construcción del yo y del lugar que ocupa en la sociedad, puede desencadenar por lo menos tres procesos subjetivos, de acuerdo con Modonesi (2010): 1. la **subordinación**, es decir, la repetición del orden sociocultural aprehendido, la integración, incorporación y repetición de la cultura oficial he-

2- Podríamos hablar de un doble destinatario construido en la canción: un contradestinatario enunciado (un varón) y un proenunciario implícito (las otras mujeres). Estas últimas, por su experiencia de género compartida, pueden empatizar con la enunciativa y producir un reconocimiento de grupo subalterno. Esto explicaría, en un plano sociológico, el éxito de dichas canciones entre las mujeres. el debate sobre la figura del enunciatario construido, entonces, abreva en las nociones de *dispositivo* y *contrato de lectura* (Verón, 2004) y de *lector modelo* (Eco, 1982): el prodestinatario implícito serían las mujeres porque serían ellas quienes cuentan con las competencias adecuadas para interpretar y gozar del texto, al punto de hacerlo propio.

gemónica; 2. la **autonomía**, la posibilidad de pensar y actuar con relativa independencia respecto del deseo de los otros; y 3. el **reconocimiento** de grupo, o “conciencia” colectiva, un sentimiento e idea de que el sujeto constituye un grupo junto con otros sujetos dominados por la misma razón, con otras personas que tienen la misma experiencia. Este reconocimiento genera una disposición entre consciente y espontánea a actuar como grupo.

Por lo tanto, el proceso de subjetivación subalterna se da siempre en un marco de dialéctica y de tensión entre la subordinación y autonomía:

El concepto de subalterno permite centrar la atención en los aspectos subjetivos de la subordinación en un contexto de hegemonía: la experiencia subalterna, es decir, en la incorporación y aceptación relativa de la relación de mando-obediencia y, al mismo tiempo, su contraparte de **resistencia** y de **negociación** permanente. (Modonesi, 2012, p. 6)

El sujeto subalterno, en fin, tiene cierto margen de respuesta, de libertad, de agencia social, pero siempre en el marco de la dominación, de la que nunca se desprende completamente. Cuando hablamos de subalternidad femenina, entonces, entendemos que las mujeres se piensan y construyen a sí mismas no sólo a través del discurso patriarcal, sino que también se piensan, se construyen, se transforman a partir de sus propias historias, su propia experiencia en distintos ámbitos (laboral, familiar, de pareja, cotidianidad, etc.). Por ello, la mujer tiene la posibilidad de generar representaciones diferentes (no necesariamente antagonistas) de las que proyecta sobre ella la cultura dominante, que llamamos *subalternas*; que, en este caso, se generan desde las mujeres y contradicen en uno u otro punto las representaciones hegemónicas.

Claro está que, en realidad, aunque se puede hablar de “subalternidad femenina”, existen múltiples formas de subjetivación de las mujeres subalternas, puesto que la experiencia femenina de la subordinación no es unitaria, y se puede manifestar en distintos niveles: desempoderamiento, explotación, marginación, discriminación, violencia, etc. Por lo tanto, la subjetividad femenina subalterna no es única y universal, no es una especie de fraternidad o sororidad femenina global que desafía al patriarcado; no siempre se traduce en una toma de conciencia sobre dicha experiencia, y mucho menos deriva necesariamente en un compromiso de acción política para luchar contra ella. En cambio, sí produce discursos de liberación parciales, sobre todo enunciados desde la individualidad, aunque comprendidos como expresión de una experiencia de género compartida. Son discursos de resistencia subalterna:

La resistencia «subalterna» se caracterizaría por ser animada por sujetos relativamente fragmentados (individuos o grupos), por ubicarse en el ámbito de la vida cotidiana (entendiendo por ella el entorno social inmediato y el corto plazo), por surgir en torno a temas parciales (demandas y reivindicaciones puntuales), por ser defensiva (respuesta o reacción a una agresión), por plantearse como recurso en función de la conservación (restablecimiento del estatus quo previo a la agresión). En última instancia, podemos definirla fragmentaria en cuanto a sujetos, temas y ámbitos y proyectada a un simple ajuste en la lógica sistémica, ajuste en el marco de un sistema o un pacto. En este sentido, es subalterna en cuanto se mantiene al interior de una forma de dominación. (Modonesi, 2006)

3. Dispositivo enunciativo de la subalternidad femenina en la cumbia

Siguiendo la definición de resistencia subalterna antes citada, podemos adelantar que el dispositivo enunciativo al que venimos refiriendo se caracteriza por: 1. la asunción de una voz femenina individual; 2. la referencia a un tema cotidiano como las relaciones de pareja; 3. la demanda específica frente a un trato violento, despectivo o esquivo por parte de un hombre en el marco de esa relación; y 4. una acción defensiva, puesto que aquella actitud masculina es la causa por la cual el discurso es enunciado.

Sin embargo, a diferencia de lo planteado, la finalidad del discurso no es conservadora en el sentido de que no busca el “restablecimiento del status quo previo a la agresión”. Al contrario, su finalidad es liberadora, emancipadora, porque expresa la finalización de una relación desventajosa expresada por una mujer que ha adquirido, a través de su experiencia, el poder para hacerlo y mejorar su propia situación.

No constituye una acción contra-hegemónica o de resistencia antagónica (Modonesi, 2005), puesto que carece de la intención de salirse del marco hegemónico patriarcal establecido, promover un movimiento social u originar una acción política colectiva. Sin embargo, tampoco se trata de un dispositivo que promueva un mero reajuste en la lógica sistémica.

Si bien es cierto que la lógica desde la que se enuncia se mantiene al interior de una forma de dominación, no lo es menos que el mismo enunciado marca un hito que establece una transformación entre un antes (de dominación y sometimiento) y un ahora (de auto-afirmación y rechazo hacia el victimario). El paso de uno a otro tiempo se presenta siempre como producto de un momento de revelación, de anagnórisis, en el que la mujer se reconoce a sí misma como víctima.

En la cumbia podemos encontrar variaciones de este dispositivo por lo menos, desde mediados de los años '90, con la cantante Gilda. Algunas de sus canciones más reconocidas como “La puerta” (1993), “Fuiste” (1994) y “Corazón valiente” (1994) presentan la estructura descrita. En la primera década del siglo XXI, este dispositivo tiene fuerte presencia en las canciones de Karina como “Jamás” (2004), “Corazón mentiroso” (2009) y, sobre todo, su éxito “Con la misma moneda” (2010). Y permanece incluso en la denominada *cumbia cheta*³ a fines de la primera década, especialmente en el grupo uruguayo Mano Arriba y sus principales canciones “Llámame más temprano” y “La noche no es para dormir”, ambas de 2019. Esta simple enumeración, sin ser exhaustiva, basta para observar la permanencia del dispositivo que aquí se analizará.

1. Gilda, “Te cerraré la puerta” (1993): de la mujer paciente a la mujer agente

Cuando Gilda (Myriam Alejandra Bianchi) ingresa al circuito argentino de la música tropical, por entonces en claro crecimiento, eran casi inexistentes las cantantes mujeres, o las mismas presentaban características de sexualización orientada hacia la mirada masculina:

Las estrellas femeninas de la cumbia en aquel momento, Lía Crucet, apodada “la Tetamanti” debido a las proporciones de su busto, o Gladys “la Bomba tucumana”, habían teñido su cabello de rubio y ceñían las curvas generosas de sus cuerpos en vestidos cortos, escotados y brillantes. Si ellas marcaban el “estilo” femenino en la cumbia y eran copiadas por las

³- *Cumbia cheta* o *cumbia pop* designa a un fenómeno de la cumbia, con mucho éxito desde mediados de la década de 2010 en Argentina y Uruguay, caracterizado por bandas de jóvenes de clases medias o altas, cuyas letras exaltan la alegría, el amor, el placer sexual, los romances de verano. También realizan versiones en cumbiaailable de temas pop o rock. Agapornis, Marama, Rombai, Toco para vos, Canto para bailar y Mano Arriba son algunos de los grupos más reconocidos.

cantantes menos conocidas, Gilda, por su parte, llevaba el cabello naturalmente oscuro y se vestía de modo semejante a las mujeres que bailaban debajo del escenario. Debido a su delgadez, ni siquiera cuando usaba un escote más profundo o una pollera muy corta era considerada voluptuosa o sexualmente agresiva. (Martín, 2007, p. 43)

En tanto, las letras cantadas por hombres hablaban principalmente de la belleza femenina como objeto de la mirada y el deseo masculino, o bien del varón herido por el engaño de una mujer. Como lo señala Esteban de Gori (2005), Gilda produce una transformación radical no sólo en la imagen, sino también en dar voz a la mujer en la relación amorosa o de pareja, una voz silenciada hasta entonces:

Otro de los rasgos fundamentales de este momento es la resignificación que realiza Gilda (...) del espacio de la mujer en la cumbia. Ella subvierte la idea de la mujer como mero objeto, como mera carne escenificada a partir del despliegue de su saber musical y retórico en cada escenario. Es la compositora o cantante de vidas de mujeres sufrientes o vengativas, de vidas furtivas, ingeniosas, pero no sometidas a las voluntades absolutas de una festividad de características machistas e instrumentales, que desplazaban a la mujer a las zonas de sensiblería y cursilería. (Gori, 2005, p. 359)

En “La puerta”⁴, la demanda que la voz femenina le realiza al varón es la libertad que él goza para determinar su propio rumbo y los tiempos de estar en pareja, presuponiendo una mujer siempre dispuesta a recibirlo, según el arquetipo occidental de la mujer pasiva o la que espera: “*Vas y vienes cuando quieres y yo solita despierta*”. La pregunta con que comienza la canción de Gilda pone en cuestión ese mandato social aprehendido acerca de los derechos y deberes femeninos y masculinos en la relación de pareja: “¿Quién te dijo que mi puerta *tiene que estar siempre abierta?*”.

Metafóricamente, la canción puede aludir también al hecho de que la mujer debía estar disponible, física y sexualmente, para el hombre cada vez que él lo deseaba; el mandato social establecía que la esposa

4- Compositor: Claudio Daniel Palermo / Carlos Alberto Martínez.

debía estar dispuesta para el deseo del marido. Es algo que, por aquellos años, empezaba a ser cuestionado⁵.

Se reconoce entonces, que existe en la propia identidad un patrón de conducta, un rol femenino precebido en la vida en pareja, con el cual la enunciadora ya no quiere cumplir porque no le proporciona bienestar emocional ni sensación de logro, como el discurso social acerca del amor lo prometía. De este modo, la decisión de “cerrar la puerta” cobra sentido de auto-determinación de la mujer frente a la imposición social, encarnada en la figura del varón individual destinatario de la letra. Es un reclamo por la igualdad de derechos y deberes (“*para que aprendas*”) y de afirmación de la dignidad de dicho reclamo por parte de la mujer, incluso en contra de su propio sentimiento: (“*no me verás llorando tras de la puerta*”).

En el recitado posterior al estribillo se propone un punto temporal y emocional de inflexión (“*Basta hombre, ya me tienes cansada*”) a partir del cual el discurso de autonomía se endurece mediante el desprecio o la indolencia respecto del destino de aquel otro (“*duerme afuera, arriba de un árbol, donde quieras*”) y se declara la imposibilidad de dar marcha atrás, pues no hay recomposición ni reajuste posible (“*aquí no duermes nunca más*”).

Sería “La puerta” (1994) el tema que la llevaría a los *top ten* de las radios. En el video de esa canción se la ve esperando la llegada de su esposo a altas horas y a ella, finalmente, obligándolo a irse. Comenzaba de a poco a introducir cierta rebeldía femenina en sus canciones, más íntima y hasta doméstica, no expresamente feminista, pero que en su público logra gran identificación, sobre todo **en un público que comenzaba a colmarse de mujeres**, (el resaltado es nuestro). (Selicki Acevedo, 2016)

En esta canción de Gilda, el reconocimiento de la situación de subordinación en la que vivía la mujer se da de manera directa, sin necesidad de un hecho desencadenante determinado, sino mediante una suerte de *iluminación espontánea*, como ocurre también en “Fuiste”⁶: “*De repente una mañana cuando desperté, me dije ‘todo es una mentira’*”.

5- Cabe recordar que en 1995 recién la Convención Interamericana para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra la Mujer (Convención de Belem do Para) tipifica como delito la violación de la mujer dentro del matrimonio, la cual hasta entonces no era considerada violación porque se consideraba cumplimiento de los deberes conyugales. En Argentina, esta concepción rige desde 1999, con la Ley N° 25087, que modifica el Código Penal tipificando los delitos contra la integridad sexual.

6- Compositor: Juan Carlos Giménez.

En el dispositivo enunciativo analizado, tomamos esta constante narrativa llamándola *anagnórisis* o reconocimiento. Aunque entendemos que en su sentido restringido, la palabra griega designa un recurso narrativo mediante el cual la identidad de un personaje es reconocida por otro u otros a partir de alguna marca, en un sentido amplio nos referimos al des-cubrimiento por parte de la mujer, de la estructura de desigualdad sobre la que se sostenía su relación, oculta para ella hasta ese momento, que la hacen identificarse como subordinada y, luego, transformarse en agente de su autonomía. Este recurso divide entonces el tiempo narrado en dos: antes/ahora, de manera que el rumbo “narrativo” de su vida cambia para siempre a partir de dicho momento: “*yo me planto y digo ‘basta, basta para mí’*”.

En ese paso, se critican dos mitos propios del amor romántico (Flores Fonseca, 2019) con los que se educa particularmente a las mujeres:

- en el primero, el hombre amado lo es todo para la mujer amante y sustenta la subordinación: “*fuiste mi vida, fuiste mi pasión, / fuiste mi sueño, mi mejor canción (...) fuiste mi orgullo, fuiste mi verdad, / y también fuiste mi felicidad*”.
- en el segundo, el hombre cambiará por ella: “*fue mi culpa enamorarme de tu inmadurez, / creyendo que por mí tú cambiarías*”.

Esta última cita expresa una regularidad en el dispositivo enunciativo de la subordinación femenina: al mismo tiempo que se reconoce, por lo menos superficialmente, una causa estructural social de la desigualdad, la mujer se culpabiliza a sí misma por las decisiones tomadas con anterioridad, lo que tiene como contraparte una fuerte personalización o individualización, también, del proceso de autonomización.

2. Karina “*Con la misma moneda*” (2010): reivindicación del goce femenino y ataque a la masculinidad hegemónica

Karina “la Princesita” (Karina Jérica Tejeda) se hizo famosa en el mercado de la música tropical en el año 2005. Para Esteban de Gori:

[Karina] continúa con la tradición que había inaugurado Gilda; es una cantante que decidió realizar su profesión artística por los talentos musicales que posee, y no por la exhibición de su cuerpo, tantas veces solicitadas en el ambiente de la cumbia. En su obrar catapulta así ese estereo-

tipo fundado en la década del '90, donde las cantantes aceptaban ser los objetos cárnicos de la cumbia. Pero Karina ha logrado una gestualidad ajustada a los nuevos tiempos de la cumbia, recreando formas discursivas donde su léxico está más ligado a un relato que se inscribe en la fragilidad social de las relaciones entre hombres y mujeres que en la idea de una mujer bucólica que espera y que sufre. (2008, p. 12)

Entre Gilda y Karina podemos mencionar como eslabón en esta cadena, a Dalila, quien logra el éxito entre fines de los años '90 y principios de 2000. Sus canciones abordan temas poco comunes en la cumbia, incluso dentro de la tradición que estamos desarrollando, como la prostitución (“Cuerpo sin alma, 1999) o la homosexualidad (“Amor entre mujeres”, 2001).

El primer éxito de Karina es la canción “Jamás” (2004), en la que la cantante asume la enunciación desde la voz de la amante, la “otra”. En el mismo año, Dalila cantaba “Y qué de mí”, con la misma temática y asumiendo la misma voz de la amante decepcionada. En ambas, la voz enunciadora denuncia la mentira por parte del varón que ha prometido la separación: “*No vas a cambiar / sé que me mientes*”, dice Karina, mentira que se plantea en vinculación con una incoherencia por parte del hombre entre acción y sentimiento: “*Me vas a dejar / aunque te cueste*”. En una sociedad que distingue los géneros entre masculino-racional y femenino-pasional, se toma el valor romántico del sentimiento como autenticidad para evidenciar la falsedad del varón, que además, sostiene por cobardía, por su incapacidad de elegir y por mantenerse dentro de su espacio convencional y confortable: “*no vas a jugártela por mí*”.

A partir de ese reconocimiento del lugar que se ocupa y seguiría ocupando en la vida del hombre (“*seguiré siendo la otra*”), el rechazo por la hipocresía masculina se acentúa (“*que estás viviendo otra vida / no eres el hombre decente*”) y se comienza a tejer una solidaridad o proto-conciencia de sororidad con la mujer engañada (“*esa mujer se da cuenta*”), previendo un futuro desfavorable para el mentiroso.

En “*Corazón mentiroso*” (2009), Karina profundiza la enunciación desde la subjetividad femenina subalterna, retomando los tópicos de Gilda. Existe una clara toma de conciencia, aun culpabilizándose y llamándose “tonta” a sí misma por no haberla tenido antes: “*esta tonta / se cansó de tus mentiras / ser juguete de tu vida / otra de tu colección*”.

Lo que aquí se denuncia como falla masculina es su infidelidad. Aunque los mitos de exclusividad y fidelidad conforman la estructura básica del amor romántico (Flores Fonseca, 2019), la subjetividad

femenina subalterna, configurada dentro de dicho mandato, se asienta sobre ellos para criticar al hombre y exigir reciprocidad⁷. Al saber que este “deber ser” no es cumplido, se produce el reconocimiento y el establecimiento de un límite: “*se acabó, tu mentira se acabó / se acabó y te digo basta, basta, basta*”.

Pero en esta canción el proceso de autonomización femenina se completa con un paso que no aparecía en las letras de Gilda: la venganza o revancha. Así como ésta podía leerse subrepticamente en “Jamás”, en la medida que se esperaba que la otra mujer, al darse cuenta del engaño, también se liberara de la relación de subordinación, ahora la posibilidad de la revancha se expresa (“*estar con otro*”) como forma de condena del varón (“*te vas a arrepentir*”).

Es importante marcar que la venganza se presenta en el mismo plano de la ofensa recibida y dentro de los códigos de amor romántico: como contravención a la fidelidad. Es decir, la mujer no propone una forma distinta, sino que asume la agencia y la respuesta dentro de los parámetros del mismo sistema cultural. Esto lo expresa cabalmente el título de la canción más difundida de Karina, “*Con la misma moneda*” (2010). El mismo título nos señala la condición de subalterno, puesto que pagar con la misma moneda implica que el sujeto subalterno femenino se apropia de las herramientas del patriarcado para devolverle a su opresor aquello de lo que fue víctima.

El dispositivo que se pone en funcionamiento es el mismo que los ejemplos anteriores: una mujer que ocupa el Yo, asume la palabra y se dirige a un tú masculino para expresar primero una condición pasada de aceptación de la dominación (“*De un tramposo como tú / que aguanté por muchos años*”), a la que sigue una instancia de reconocimiento enunciada explícitamente (“*pero un día me cansé*”), que constituye el momento donde cambia la fortuna del sujeto subalterno y surge una mujer que se apropia de la palabra (“*ahora escucha mi relato*”) para contradecir el discurso patriarcal. En esa formulación, resalta la reivindicación del goce sexual femenino como derecho en la descripción del encuentro con otro hombre (“*él me besó / me acarició / hasta mi alma estremeció*”) y, con base en el mismo, le sirve para herir a su otrora opresor masculino, utilizando las herramientas del propio patriarcado, especialmente el estereotipo del macho, de la virilidad entendida como rendimiento sexual, del que goza y produce gozo, y enseña a la mujer: “*No me acordé jamás de ti / en esa cama fui feliz / Hacía mucho no sentía tanto*

7- El mandato de fidelidad ha sido durante mucho tiempo obligatorio para las mujeres y opcional para los hombres. Socialmente es más castigada (simbólica y físicamente) la mujer infiel, mientras que para el varón existen atenuantes (estar *mal atendido* por la mujer, tener mayores necesidades sexuales, etc.). El mandato de fidelidad es uno de los pilares de la monogamia y, por lo tanto, de la dominación femenina, en el sentido de que a las mujeres se les secuestra el cuerpo y el deseo dentro de la pareja monogámica, pero no a los varones. Por ello el relato de la mujer infiel aparece como disruptivo (Hernández García y Pérez Gallo, 2007).

fuego / que hasta creí que me quemaba todo el cuerpo / Y me amó, me cuidó / muchas cosas me enseñó / me entregué y viví lo que por ti no conocí". Ataca, en fin, la imagen del hombre recurriendo a uno de los pilares de la masculinidad hegemónica estereotipada.

También lo hará más adelante, cuando recurre a otra imagen propia del mito del macho: "los hombres no lloran" ("*sólo lástima das, como tonto llorás*"), puesto que el llanto es concebido como marca de debilidad, fragilidad, sensibilidad, todas propiedades adjudicadas al género femenino.

La venganza se efectúa hasta aquí, entonces, mediante la acción sexual misma, pero sobre todo a nivel discursivo (el relato), puesto que la mujer que enuncia busca herir a su antagonista mediante la palabra, destruyendo expresamente su imagen masculina. Necesita hacérselo saber. Sin embargo, no concluye allí, sino que termina de ejecutarse mediante el escarnio social, al que ella misma había sido sometida: "*Ahora vas a saber lo que es ir por ahí / que se rían de ti, que se burlen de ti / y que te hagan la seña con los dedos así*"⁸). La vergüenza del varón engañado se transfiere del plano íntimo al plano público, reproduciendo el sufrimiento del que había sido víctima la propia mujer. En la enunciación del relato, así como en su estado público, la canción de Karina contradice un extendido prejuicio acerca de que la mujer debe callar lo ocurrido en el ámbito privado:

Nuestra socialización de género - ese entrenamiento destinado a que las mujeres ocupemos determinados espacios y otros no, voluntariamente o a la fuerza- nos dice que el silencio es un lugar seguro y decoroso. Comportarse como una señora está asociado al mutismo elegante y estoico. Un hombre que calla es cobarde, una mujer que calla es una señora. Aprendemos que guardar silencio es un modo de no ser señalada y, por tanto, de sobrevivir en sociedad. Recibimos a través de los medios y la cultura que la mujer que habla ya ha hecho algo malo. (Pérez, 2021)

Sin embargo, este discurso no se propone trastocar los valores de la masculinidad, sino apropiarse de algunos, en un movimiento de resistencia subalterna, como está claramente expresado, dijimos, en el título de la canción.

8- Se refiere a la figura de levantar el dedo índice y el meñique haciendo los cuernos, gesto que tiene varios significados de acuerdo con el contexto cultural y la situación en que se utiliza, pero que aquí claramente refiere a la situación de "cornudo" o engañado por la pareja. Este gesto es muy importante en la performance tanto de la cantante en escena como en quienes bailan esta canción, valor performativo que no desarrollaremos en este trabajo pero que puede ser de interés para estudiar cómo se interpretan y se "viven" estas canciones desde su recepción y reproducción.

3. Mano Arriba: de la mujer en espera a la mujer reactiva

Mano Arriba es un grupo uruguayo que forma parte de lo que se denominó “cumbia cheta” o “cumbia pop”, movimiento en el que resaltan también la banda argentina Agapornis y, luego, las uruguayas Rombai y Marama. De ellos, Agapornis, Rombai y Mano Arriba poseen una cantante mujer. En el primer caso, el grupo argentino es reconocido fundamentalmente por reversionar canciones de rock y pop en cumbia. Rombay, por su parte, sigue la línea temática optimista, alegre y de disfrute de la vida que tiene a Marama como sus mayores representantes, aunque agrega un toque de libertad sexual femenina expuesta sin hipocresías. En el caso de Mano Arriba, existe una lectura en clave feminista de sus canciones más representativas, “Llamame más temprano”⁹ y “La noche no es para dormir”:

El mayor diferencial aparece en las letras de sus canciones, donde Natalia Ferrero le canta a los hombres que la dejan plantada por salir con sus amigos o a los que la llaman como último recurso. “Ah bueno, entonces listo. Te clavo el visto”, les dice sin piedad. **Y se gana la complicidad de la eufórica platea femenina.** (...) un punto de vista femenino. Son canciones como para decir: “chicas, nosotras tenemos el poder”. Es medio feminista... (Cayafa, 2016)¹⁰

En la primera de las canciones, se asume un yo femenino que explicita y celebra frente a un tú masculino, el placer sexual recíprocamente entregado (“*me acuerdo de lo que hicimos ayer / sé que te gustó / a mí me gustó también*”). Sin embargo, ella se muestra pasiva a la espera en cuanto a generar un nuevo encuentro sexual (“*como quiero que me mandes un mensaje / (...) el teléfono no suena y yo me muero / sólo quisiera que discaras mi número*”). Mujer deseante pero que se siente inhibida de tomar la iniciativa puesto que podría ser sancionada por el otro masculino. Reproduce así un paradigma socialmente extendido acerca del hombre-activo y mujer-pasiva que involucra una negociación de roles acerca de

9- Compositores: Álvaro Fabián Rabaquino Vidal / Federico Gabriel Rabaquino Vidal.

10- El remarcado con negrita es nuestro.

quien inicia los encuentros sexuales¹¹, y que se expresa en cientos de artículos de diarios y revistas destinados a la autoayuda.

Precisamente lo que Estefanía Enzenhofer (2017)¹² critica desde una posición feminista es la excesiva espera por parte de la mujer, que se alarga toda la noche, en la que la actitud es la misma que va fluctuando entre deseo, resignación y decepción: “*Y ya son las 10, no te dejo de pensar, / y las 11 llegan, preguntando dónde estás, / medianoche sin vos, no sé qué esperar, / si el teléfono no va a sonar. / Y se hacen las 2 y no hay señales de vos, / llegarán las 3 pero vos no aparecés*”. En este sentido, la bloguera vincula el contenido de la canción de Mano Arriba con la de Dua Lipa titulada “Nuevas Reglas”, en la que el primer verso dice: “*Uno, no atiendas el teléfono / sabés qué solo te llama porque está en pedo y solo*”. Además, Enzenhofer señala estas canciones como continuidades del libro de autoayuda *Las reglas: secretos probados por el tiempo para capturar el corazón del señor correcto*, de Ellen Fein y Sherrie Schneider publicado en 1995, y que básicamente se estructura sobre la base de que la mujer no debe tomar la iniciativa, sino que debe generar las condiciones para ser buscada por el varón. Y termina reclamando la bloguera que “no le llames”, “no le atiendas” constituyen “el modo correcto de afrontar la danza del apareamiento heteronormativo, aunque se camufle de *progre* (...) Me gustaría escuchar canciones sobre tener ganas de levantarte a alguien o iniciar sexo” (Enzenhofer, 2017).

Sin embargo, en la canción el reconocimiento o anagnóresis sucede: “*a las 4 lo sé, ya lo puedo ver, / tu mensaje en una hora va a caer*”. Se trata de una instancia de comprensión de la situación de desigualdad vivida, destinada a la espera de un hombre que administra los tiempos del encuentro sexual, lo que a ella le está vedado. Y si bien puede pensarse que la espera es excesivamente larga, sobreviene a esta comprensión el rechazo (“*las 5 ya es tarde para cualquier cosa que quieras hacer*”), que significa cerrar con otra imagen masculina que es la de la “mujer siempre dispuesta”. Aunque en términos abstractos esta imagen podría significar reconocer a la mujer el derecho a un deseo sexual igual al varón, en realidad se trata de una mujer que no se niega al encuentro cada vez que él lo demande y en las condiciones que él lo demande. De allí que el cierre de esta posibilidad (“*sé que tomaste, se lo*

11- Un estudio realizado en España por el Instituto de la Mujer señala que actualmente menos del 30 % de las mujeres jóvenes (entre 18 a 34 años) se anima a iniciar ellas un encuentro sexual, con base en una sanción social posible. Este porcentaje cae al 20 % en mujeres mayores. En todos los casos, se trata de esperar la iniciativa masculina o de enviar mensajes disimulados (Borraz, 2019).

12- Tomamos este texto como prueba de las discusiones que se generan sobre las interpretaciones a veces contradictorias que generan estas canciones y de la extensión de las problemáticas de género planteadas.

que *querés / pero no da para que te lo dé*”) constituya una forma de resistencia subalterna, aunque reproduzca la imagen de la mujer que espera:

Una diferencia generacional enorme es que los varones fueron criados para cabecear y sacar a una mujer a bailar y –con muchos vaivenes– la posibilidad de la frustración o el rechazo también forma parte de su educación amorosa. En cambio, a las mujeres se les enseñó que deben ser conquistadas y elegir entre sus pretendientes. Ese esquema que parece de Cenicienta no cambió demasiado en la cultura pop que se transmite de amiga retadora a amiga retadora al grito de “vos no le escribas”. Sin embargo, hoy las chicas avanzan más y eso sí es una modificación gigante. No necesitan que les calce el zapatito para ir a buscar baile. Las mujeres están más dispuestas a empezar el vínculo o insistir. (Peker, 2018, p. 50)

No se trata de feminismo si lo entendemos en un sentido consciente de propuesta contrahegemónica al patriarcado, pero sí desde un *punto de vista femenino*, de la mujer reactiva, que actúa en virtud de la acción del varón y recién entonces, produce una respuesta.

El otro éxito de Mano Arriba, “La noche no es para dormir”¹³, presenta un mayor grado de autonomía de la mujer. En primer lugar, porque ella toma la iniciativa “*te escribí un mensaje preguntando si te pintaba salir conmigo*”. Sin embargo, en la asunción de la agencia la mujer debe cuidarse de los prejuicios acerca de la relación que quiere establecer con el otro o, dicho de otro modo, debe distanciarse del prejuicio acerca de que la mujer siempre busca una relación estable: “*aclaro que no somos nada*”.

Al mismo tiempo, el hecho de haber asumido la iniciativa del encuentro se complementa con una reactividad a la respuesta del varón: “*y la clásica respuesta / hoy salgo con mis amigos / Ah bueno, entonces listo / te clavo el visto y nos vemos*”. Al adjetivar como “clásica” la actitud del varón, muestra un comportamiento de género masculino recurrente, al que la mujer reconoce y rechaza. Dicho rechazo se expresa en la negación de dos imágenes de mujer propias del patriarcado: la mujer que espera y la mujer doméstica (contrapartida del hombre público, libre): “*Mirá si me voy a quedar en casa / metida en la cama con el pijama / y vos de gira pasándola bien*”.

13- Compositores: Álvaro Fabián Rabaquino Vidal / Federico Gabriel Rabaquino Vidal.

La subjetividad femenina subalterna se desprende de algunos de los roles previstos para reafirmarse como agente: “*yo puedo jugar ese juego también*”. Esto no significa una pretensión de transformar la sociedad ni los estereotipos de género, pero sí las condiciones en que se establecen las relaciones entre éstos apropiándose del mismo, sus reglas e intersticios en un proceso de autonomía. Si vemos sus canciones en conjunto, pasa de la mujer pasiva que espera a la que reconoce sus condiciones de desigualdad, luego, a la que enfrenta y niega las disposiciones del varón para, finalmente, ponerse en un plano de igualdad respecto de él, por lo menos, en cuanto al goce sexual y el disfrute festivo.

Conclusiones

Hemos analizado la presencia de un similar dispositivo enunciativo en tres canciones de bandas de cumbia lideradas por mujeres, de las últimas tres décadas. Observamos que se caracteriza por asumir la enunciación desde una voz femenina que se dirige a un destinatario explícito masculino (aunque, como hemos visto, existe un proenunciario implícito femenino), es decir, las mujeres se auto-representan en sus relaciones con los hombres, estableciendo una relación entre ambos de paso desde la subordinación a la autonomía.

Para que dicho tránsito ocurra, debe haber un momento de anagnórisis, de reconocimiento de la situación de dominación que implica una cierta racionalización de la relación, un distanciamiento para hacerse una idea más exacta de sí misma y de su vínculo. La revelación de la verdad antes oculta para ella misma altera la conducta de la mujer que enuncia y propone un cambio de actitud: cerrar la puerta, devolver con la misma moneda, no atender, salir de noche también.

Esta transformación en agente social pone en discusión representaciones de género socialmente arraigadas (la mujer que espera, la que calla, la siempre dispuesta, la doméstica) y de-vela la falsedad de algunos mitos del amor romántico. Sin embargo, la respuesta se realiza en los propios términos del imaginario de las relaciones heterosexuales y monogámicas, incluso apropiándose de concepciones de género estereotipadas.

En todos los casos, el dispositivo enunciativo expresa la capacidad de resistencia subalterna y de agencia social de la mujer en el ámbito privado, íntimo. Se trata de una forma de resistencia animada por sujetos fragmentados, ubicada en el ámbito de la vida cotidiana, surgida en torno a las relaciones de

pareja y el amor. Al mismo tiempo, la resistencia de cada una de estas mujeres representadas aporta a la emancipación de las mujeres, en general, interrogando y renegociando las limitaciones que las normas y roles de género imponen a su autonomía.

Creemos probada la existencia de una exitosa línea femenina de la cumbia que, a través de la tematización de lo doméstico, propone implícitamente resistencias y empoderamientos de género. Queda pendiente profundizar en la extensión de esta línea en el tiempo hacia atrás, sobre todo en el espacio, hacia toda Latinoamérica¹⁴, y en el objeto; hacia otros géneros de la música popular, como el tango o la canción romántica cantados por mujeres.

Referencias bibliográficas

- Borraz, M. (4 de junio de 2019). “Solo el 30% de las mujeres de entre 18 y 34 años toma la iniciativa al mantener relaciones sexuales” [en línea], *El Diario.es*. Recuperado de: https://www.eldiario.es/sociedad/solo-iniciativa-mantener-relacionessexuales_1_1521232.html
- Cayafa, P. (11 de diciembre de 2016). “Natalia Ferrero: Cumbia de mujer” [en línea]. *Sábado Show*. Disponible en: <https://www.elpais.com.uy/sabado-show/natalia-ferrero-cumbia-mujer.html>
- De Gori, E. (2008). “Poéticas y sociologías de la cumbia: aproximación a la actualidad de la música tropical en Argentina”. *Culturas Populares*. Revista Electrónica N° 6 (enero-junio), 16 pp. Recuperado de: <http://www.culturaspopulares.org/textos6/articulos/gori.pdf>
- _____ (2005). “Notas Sociológicas sobre la Cumbia Villera. Lectura del Drama Social Urbano. Convergencia”, *12*(38), 353-372:
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-14352005000200353&lng=es&tlng=es.
- Eco, U. (1982). *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen.
- Enzenhofer, E. (26 de agosto de 2017). “Las reglas” [en línea]. *Vaga Fiebre*. *Creando lazos de sororidad*. Recuperado de: <https://vagafiebre.com/2017/08/26/las-reglas/>

14- Sin dudas, junto con Gilda, cabe mencionar a la cantante mexico-norteamericana Selena Quintanilla (Feminopraxis, 2017). Dentro de la cumbia, podríamos sumar en los últimos años, considerando éxitos comerciales, “No te creas tan importante” (2018), de Viru Cumbierón junto a Damas Gratis. En cuanto a la canción romántica, “Perdón, perdón” (2014) de Ha*Ash (reversionada en cumbia junto a Los Ángeles Azules en 2018).

- *Feminopraxis. Mujeres Accionando Feminismos* (27 de abril de 2017). “Selena, ícono del feminismo chicano” [en línea]. Disponible: <https://feminopraxis.com/2017/04/27/selena-icono-del-feminismo-chicano/>
- Flores Fonseca, M. (2019). “Mecanismos en la construcción del amor romántico”. *La ventana. Revista de estudios de género*, 6, (50), 282-305. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362019000200282&lng=es&tlng=es.
- García, Y. H., & Gallo, V. H. P. (2007). Un análisis feminista de la infidelidad conyugal. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, Euro-Mediterranean University Institute, Italia, 16, (2).
- Guha, R. (2002). *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*, Barcelona, Crítica.
- Martín, E. (2007). “Gilda, el ángel de la cumbia. Prácticas de sacralización de una cantante argentina”. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, 27 (2): 30-54.
- Modonesi, M. (7 de maro de 2006). “Resistencia: subalternidad y antagonismo” [en línea]. En *Rebelión*. Disponible en: <https://rebelion.org/resistencia-subalternidad-y-antagonismo/>
- _____ (2010). *Subalternidad, antagonismo, autonomía: marxismos y subjetivación política*. Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Prometeo Libros.
- _____ (2012). “*Subalternidad*”. Conceptos y fenómenos fundamentales de nuestro tiempo. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales.
- Nash, M. (2006). “Identidades de género, mecanismos de subalternidad y procesos de emancipación femenina”. *Revista CIDOB d’afers internacionals*, (73-74), pp. 39-57.
- Pazos, M. y Giraldo, S. (2019). “Me siento muy hembra pa’ llorar por un ‘güevon’: Despecho y representaciones de género en la música popular colombiana”. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género*, El Colegio de México, 5, e401. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.24201/reg.v5i0.401>
- Peker, L. (2018). “El puñal de tu visto”, *Putita golosa. Por un feminismo del goce*. Buenos Aires, Galerna.
- Pérez, N. (30 de abril de 2021). “El silencio, una inercia arraigada en las mujeres” [en línea], *El País Semanal*. Recuperado de: <https://elpais.com/eps/2021-05-02/callar-como-una-senora.html>

- Selicki Acevedo, C. (9 de setiembre de 2016). “Corazón valiente” [en línea]. *Suplemento Radar, Página/12*. Buenos Aires. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-10870-2016-09-09.html>
- Spivak, G. C. (1998). ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Orbis Tertius*, 3 (6), 175-235. En *Memoria Académica*. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf
- Thompson, E. (1981). *Miseria de la teoría*. Barcelona, Crítica.