

\ "Te hacés el Borges y sos Arjona\ ". Femiversiones musicales, Fiorela Lombardo y el activismo en redes sociales.

Lucia Placco y Christian Dodaro.

Cita:

Lucia Placco y Christian Dodaro (2021). *\ "Te hacés el Borges y sos Arjona\ ". Femiversiones musicales, Fiorela Lombardo y el activismo en redes sociales. XIV Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-074/717>

Te haces el Borges y sos Arjona. Femiversiones musicales, Fiorela Lombardo y el activismo en redes sociales

Autores: Placco Luciana y Dodaro Christian

I- Abstract

La industria cultural produce discursos que abonan, legitiman y reproducen representaciones sociosexuales heterosexistas. El avance progresivo de la militancia feminista y la ampliación de los marcos teóricos del género, ha dado lugar al estudio de nuevas formas de generar discursos sobre la música popular. Este trabajo analizará el modo en que el activismo feminista irrumpe en las redes sociales y a través del humor, de la parodia y la sátira, intenta poner en evidencia la matriz reproductora de representaciones heteronormadas.

Palabras clave: géneros; sexualidades; música;

II- Introducción

En el entre-espacio entre la cultura popular y la masiva emergen discursos y gestos paródicos que en muchos casos discuten con los productos culturales desde los que la Industria de Masas 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.

Posicionar la mirada sobre el consumo cultural permite observar 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). De acuerdo a Castells (1996) al hablar de feminismo, referimos a todas aquellas “reflexiones y actuaciones orientadas a acabar con la subordinación, desigualdad, y opresión de las mujeres y lograr [...]la construcción de una sociedad en que ya no tengan cabida las discriminaciones por razón de sexo y género.” (Castells, p. 10).

El activismo cultural feminista, en este sentido, busca incidir desde y en la cultura de masas, generando disputas culturales que impacten en la opinión pública (Dodaro, 2012). Estos nuevos actores y espacios en donde se desarrollan estas parecen emerger en la convergencia entre lo que sucede “en línea” y lo que acontece fuera de línea (Sorj, 2016).

Preguntarse entonces por el modo de intervención y de apropiación de ciertas canciones que realiza el activismo cultural feminista implica un trabajo de producción de materiales estético-comunicativos por parte de estos cuya propuesta consiste disputar el sentidos sobre las representaciones de genero dominantes.

A su vez, siguiendo la hipótesis de Liska (2017) “el tono pedagógico de la producción musical se asocia a discursos feministas y tecnologías de género que parecieran funcionar como imperativos de la mujer “contemporánea” de fuerte interrelación entre las generaciones jóvenes e intermedias, he aquí la reelevancia de que estas “parodias” circulen y sean replicadas por distintas plataformas de redes sociales.

Este estudio de caso, reflexiona sobre los puntos planteados a través de 5 reversiones que tienen en común ser canciones muy populares en nuestro país, los rankings radiales y la circulación en internet.

Las intérpretes de estas reversiones son activistas en redes sociales y productoras de contenido. Las dos primeras canciones pertenecen a la artista *Fiorela Lombardo* y las mismas son: *Arjona Pingüinos en la cama* subido a *YouTube* el 8/9/16; *Atenti Pebeta* de Celedoño Flores posteada el 17/01/19; otras pertenece a *Maru Beni* cuyas canciones son respuestas a *Hawai* de Maluma publicada el 26/8/20, *No te creas tan importante* de Damas Gratis subido el 4/08 y Mala Fama de *Danna Paola* cuya fecha de publicación es del 9/06. El objetivo es analizar cómo, desde la cultura, se disputan los sentidos a partir de la reapropiación y reescritura con perspectiva de género de estas canciones. La elección de estas intérpretes se fundamenta, por otra parte, en que además de componer canciones, realizan “femiversiones”² de *hits* del mainstream musical latinoamericano.

Se trabaja el corpus en dos aspectos, primero con las canciones originales, en tanto espacio de representación de la feminidad que plantean las Industrias culturales; y luego desde los usos que de ellas hacen las cantantes, como espacio propicio para indagar sobre las disputas y discursos sociosexuales que allí se reelaboran.

III- Perspectiva de análisis

Se parte de supuestos teóricos que establecen que las matrices culturales se traman desde lazos heteronormativos en los cuales “los géneros ‘inteligibles’ son los que instauran y mantienen relaciones de continuidad entre sexo, género, práctica sexual y deseo” (Butler, 2007, p. 73). Las representaciones mediáticas serán tomadas en éste enfoque cómo

tecnologías de género (De Lauretis,1996) ligadas con prácticas socioculturales que refuerzan en el caso de las versiones originales de las canciones trabajadas, la desigualdad de género.

Barbero (1983) concibe que la Industria cultural reconoce y retoma los modos de lo popular para ser exitoso y es en estos discursos que los sujetos encuentran ciertos modos de reconocimiento. Esta dimensión de análisis que el autor propone, implica reconocer que lo masivo no es algo exterior a lo popular y que las instituciones masificadoras son a su vez productoras de ideología y espacios pedagógicos, en la medida en que enseñan cómo ser, percibir, sentir y relatar el mundo y para ello trabajan con elementos materiales de la sociedad y la cultura sobre las cuales crean sentidos (Williams,1994).

Las posiciones de género sean estos femenino, masculino o no binario, son uno de los puntos centrales por las cuales se manifiestan las desigualdades de poder, las relaciones sexo-afectivas, son uno de los ámbitos en que se manifiesta debido a que la cultura ha legitimado la creencia en la cual la superioridad está dada al varón, “ser varón supone tener el derecho a ser protagonista (independientemente de cómo se ejerza ese derecho). La cultura androcéntrica niega ese derecho a las mujeres, que deberán entonces (si pueden) conquistarlo” (Bonino Mendez, 1997: 5)

El concepto de agencia alberga para Butler (2007) posibilidades de subvertir la heteronormatividad mediante modos diferentes de actuar y repetir el género. En este proceso, la cultura masiva tiene un rol preponderante en las sociedades ya que se construye cómo un principio de comprensión del mundo, un modelo cultural desde el cual los sujetos viven y experimentan esa cultura y por eso las identidades resultan de la trama de experiencias y relatos desde lo cotidiano (Barbero, 1983).

Por otra parte McClary (1991) propone deconstruir la concepción de que la música constituye un lenguaje trascendental y autónomo para, pensarla como un discurso cultural en constante dialéctica con el contexto social en el cual se enmarca (Cingolani y Guillamón, 2018)

Utilizar el humor como vehículo de comunicación puede disputar sentidos y desde allí proponerse como una resistencia con una fuerte crítica a lo establecido. Marchese y Forradellas (1986) caracterizan la parodia como “imitación consciente de un texto, un personaje o un motivo que se hace de forma irónica para poner de manifiesto el distanciamiento y crítica al modelo primigenio” (Gómes:2002, 253)

IV- Los casos

Fiorella Lombardo actriz y cantante sus publicaciones en Youtube la llevaron a convertirse en una referente del activismo feminista más influyentes dentro del campo artístico en la Argentina. Siendo Indignada en su cuenta de Twitter, se define como “Mala feminista y con el hashtag “Feminazi violenta”, se arroba columnista de revista Kamchatka. Tiene 10,6 mil suscriptores en su canal de YouTube a tal punto que sus videos superan medio millón de views con 2 millones de reproducciones.

Las canciones *Atenti pebeta* y *Pingüinos en la cama* son directamente respuestas concretas a las versiones originales. El cambio consiste en realizar un desplazamiento en la puesta en discurso ya que la voz del enunciador (narrador y autor de canciones tradicionalmente "machistas" que además coinciden con el sujeto que locuta esos discursos) es depuesto por una enunciativa femenina que hace "justicia " de ser narrada siempre por el sistema patriarcal.

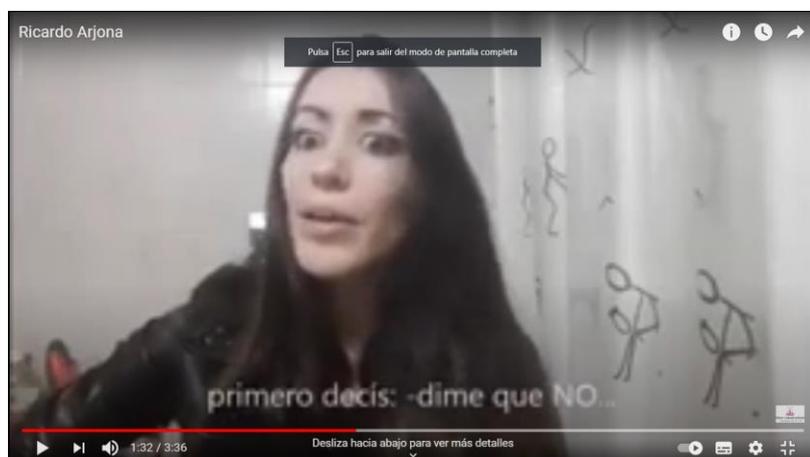
Spataro (2013) plantea que hay posturas dentro del campo feminista que condenan ciertos objetos de las industrias culturales ya que quienes consumen esta música son entendidos como receptores pasivos en tanto no les permite advertir la cosificación en lo que escuchan. El dominocentrismo de éstas posturas solo valora lo que su posición les habilita sin abrir el interrogante a qué hacen los sujetos con aquello que consumen.

La perspectiva según la cual se establece 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 ejercida por la cultura de masas es la posición con la cual Lombardo discute fuertemente.

En otro análisis la autora afirma que en las letras de Arjona 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:p. 9) Es por ello que la potencialidad de analizar el vínculo entre música popular e identidades radica en trabajar en cómo los sujetos resignifican interpelaciones musicales incorporando a sus vidas para definirse a sí mismos (Vila, 2000).

Según la propia Spataro (2013) ello implica reflexionar acerca del significado que 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” (p.15)

En la versión Arjonista se presenta en la historia un narrador que le pide a su pareja que le aclare porque esta “fría” en la cama ya que hace más de un mes que no lo toca. Ese punto es puesto en disputa por Fiorella que dice “vamos aclarando el panorama que hay pingüinos en la cama cada vez que abris la boca y dices una frase de mierda que me cierra la entrepierna y me congela la cotorra”.¹



El desplazamiento se produce en toda la 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 redobla la apuesta al decir que nadie es propiedad de nadie y que fueron tantos los defectos que al principio le ocultó con el pretexto de tener sexo.

Colocándose en la posición de anti-interlocutora del repertorio arjonista y aludiendo a la famosa e icónica canción “Señora de las cuatro décadas”, Lombardo le canta “con 40 años yo te digo veni y decime señora en la cara si tenes huevos”.

La parodia es acompañada por múltiples elementos, los silencios al compás de la guitarra, la mirada a cámara, los elementos de la escenografía como el pañuelo verde y un elemento importante es también los subtítulos al video en español, dedicada “con mucho amor a Arjo” en un gesto paródico, aclara “si esto fuera una olimpiada romperías todos los récords de escribir tanta gilada”.

La música en tanto dimensión estética de la agencia (Denora, 2000) permite que las mujeres reflexionen sobre sí mismas y sus vínculos, hacer inteligibles sus sentimientos, tal como se demuestra en este caso. A su vez, también es un vehículo para construir experiencias que pongan en cuestión las expectativas sobre lo etario para mujeres de mediana edad que

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=zuO86NGtVw8>

justamente es un discurso poco recuperado en la música actual, como si lo han hecho propuestas como Arjona o Sandro.

Atenti Pebeta pertenece al género tanguero, fue escrito por Edmundo Rivero en 1929, y es una reversión en la cual no hay una discusión directa con el compositor, sino que constituye una femiversión a la que le cambia el título por “Atenti varón”. En este caso, busca mantener el ritmo y la esencia del tango es por ello que canta sobre la pista musical.

De la mano del lunfardo, este tango original consiste en un decálogo de la conducta correcta para las mujeres que enuncia desde el modo en que tienen que proceder frente a un hombre, que ropa deben usar para no verse “regaladas” y hasta lo que deben comer.

Abajate la pollera por donde nace el tobillo,
Déjate crecer el pelo y un buen rodete lucí.
Cómprate un corsé de fierro con remaches y tornillos
Y dale el olivo al polvo, a la crema y al carmín.
Celedonio Flores y Ciriaco Ortiz (1929) Atenti Pebeta

La inferioridad de la mujer no solo era considerada físicamente, sino psíquicamente y por lo tanto la guardia del hombre estaba justificada a nivel de derecho. Primero del padre después del marido porque estar casada era la única alternativa para luego ser madre. Ser soltera era la peor desgracia que podía suceder y solo el convento era la alternativa. De todas estas obligaciones sociales y de cuidado, las mujeres tenían mandatos de carácter, ser obediente, cariñosa, humilde dispuesta y disponible para la familia se sumaba a la única virtud necesaria para probar todo esto: la castidad, que se debía poseer o simular.

Así como las letras del tango reflejan la cultura de una época en la que la violencia de género tanto física como simbólica era ampliamente legitimada por la sociedad, esta reversión apunta a mostrar una de las problemáticas actuales con las que se enfrentan hoy muchas mujeres y que finalmente gracias a muchas luchas hoy tiene su respectiva ley, la 27.5012, que establece el acoso callejero como una modalidad de violencia a la mujer.

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

Con el gesto simbólico del pañuelo del aborto en su cuello, Lombardo sostiene la estructura narrativa del tango que se presenta como conflicto, narrando una coyuntura siempre

turbulenta y que busca apuntalar a la moral, sin embargo *Atenti varón* es un manual de conducta para el “macho” tanto para el que piropea pensando que es un halago 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 (Placco, 2020)

En este caso, consideramos que estas propuestas del activismo constituyen un aporte relevante en tanto recuperan que “los procesos de generalización no son unívocos sino complejos [...] que la configuración de feminidades no ocurre solo como emancipación o subordinación sino que la música habilita otros procesos más allá de la reproducción de la cultura sexista o su denuncia” (Spataro:2013, 35).

Maru Beni es cantante y Compositora, realiza parodias en la red social Tik Tok4 en la cual cuenta con 66.4K seguidores, sube videos de covers en Youtube y en Spotify. La particularidad de la red social Tik Tok reside en que una vez subido su video de parodia, se puede replicar en innumerables usuarios realizando un video con su versión.

Por otra parte el alcance y la viralidad que tienen este tipo de redes sociales es que al usar hashtags es posible ver una multiplicidad de versiones diferentes a la de Maru pero quedan en el mismo hilo generado #respuestahawai

La elección de estas canciones se basa en su componente performativo que las alberga: cantar, escuchar, bailar no solo son formas de expresión sino también formas de interactuar y comportarse socialmente lo cual hace a estas canciones rápidamente identificadas porque es fácil de recordar sus estribillos.

Por su parte *Juan Luis Londoño Arias*, más conocido como *Maluma* es el artista de Latín Trap y reggaetón más nombrado de la actualidad ya sea por el éxito de sus producciones como también por las críticas hacia el contenido de sus videos en donde siempre se lo muestra de fiesta rodeado de mujeres semidesnudas. No es novedad que el tópico discursivo de la música popular lo constituyan las prácticas sexuales siempre encarnadas por un narrador masculino viril y heterosexual que ostenta de sus conquistas y toma a la mujer con el fin de obtener de ella una satisfacción sexual, pero lo que sí es novedad es que ahora estas temáticas hacen que el oído sienta una molestia que es difícil que pase desapercibida.

En este caso la subjetividad configurada en esta canción muestra a una mujer que deja a su pareja (Maluma) por un mejor candidato en la medida en que hay un escenario dispuesto de

cosas: hoteles bellos, gente adinerada, fiestas y espumantes y destinos paradisíacos en la que el cruce entre deseo, sexualidad y mercado aparece íntimamente relacionado.

La sociedad de consumo obliga todo el tiempo a elegir y cambiar los elementos del modo de vida de las personas. Verdaderamente difícil es desear en un mundo efímero porque desear implica la construcción misma del deseo: formular qué disposición se desea, qué mundo se desea.

(Estribillo)

Puede que no te haga falta na', aparentemente na'
Hawái de vacaciones, mis felicitaciones
Muy lindo en Instagram lo que postear
Pa' que yo vea cómo te va, pa' que yo vea
Maluma (2020). Hawái En: Papi Juancho [CD-ROM]. Sony Music Latin.

Resulta provechoso comprender que estas producciones proponen formas de relacionarse que viven muchas personas y en un momento donde Instagram, los sitios de citas en internet y las aplicaciones para celulares que concretan encuentros en tiempo real mediante un GPS parecen hegemonizar el mercado de los encuentros sexo-afectivos. Con un movimiento de mujeres que se amplía y diversifica se abren otros interrogantes y emergen nuevos retos desde los cuales leer algunas transformaciones que tienen lugar hoy en el terreno de lo vincular, justamente es en esta cuestión que ambas reversiones trabajan.

La respuesta a Hawái que propone Maru Beni se plantea como tal, pero por otra parte establece una identificación como si fuera efectivamente la ex pareja del cantante colombiano.²

Entiendo que no te ha gustado na
me quedo re claro pa!
pero pegaste un alto tema
en plena cuarentena
ponete a facturar
que el despechado, garpa zarpado
dale yo no llores y tirame un 10
mínimo por que si yo no me iba con el brazuca no existía tal hit

La inversión, en este caso no solo se da a la canción, sino también a la figura del cantante y aquello que representa, demostrado claro está, en el nombre que le pone a versión “el despechado Maluma baibeeee”, calificación típicamente ligada a las mujeres cuando las deja un pareja, en este caso la adjetivación es para un artista que basa su contrato de lectura con su público en tanto Maluma es cuerpo, sensualidad, es su cambio de look constante, el

² https://www.youtube.com/watch?v=G4KROwfpKng&ab_channel=SoyMaruBeni

cuidado de su pelo, de su barba, de la sonrisa, los tatuajes que lleva en sus brazos perfectamente moldeados por el entrenamiento y también es la ropa que usa para lucir todo es, en cuanto a la recurrencia temática de sus canciones, hombres y mujeres no son sujetos activos en un universo que plantea a la sexualidad, al goce y las relaciones afectivas como objetos de consumo es por eso que siempre prevalecen canciones donde el se muestra como un hedonista nato.

En el caso de Hawái la estructura cambia pero en un intento de culpabilizar a la mujer por dejarlo y además dejarlo por alguien con más dinero. Beni no intenta contradecir esa idea, sino que por el contrario, la reafirma y, en un gesto irónico, sugiere que siga actuando como despechado porque lucra más que antes e incluso su hit se dió gracias a que ella se fue con un "brazuca".

La siguiente reversión recupera la base musical y la rima de *No te creas tan importante* del grupo de cumbia *Damas gratis* que tiene a *Pablo Lescano* como su principal integrante, sin embargo esta canción la canta a dúo junto a *Romina Lescano*. No es una respuesta a la letra ni al grupo musical es por ello que no se hará hincapié en el contenido de la versión original sin embargo es importante decir que el hecho de que las personas tengan muy aprendido el ritmo de la canción facilita un aprendizaje y una interiorización de la reversión.

El contrato de lectura apunta centralmente a las mujeres que, a raíz del aislamiento social preventivo y obligatorio, se vieron más afectadas por el usual trabajo de las tareas domésticas. En ese clima de desesperación en la noche, Mariana decide llamar a una psicóloga con quien busca desahogarse.

Hola doctora
quiero contarle estoy al borde del colapso
tengo tres pibes un marido y los dos gatos
¿a quién rajo por favor?
yo ya no aguanto

La especialista, intenta consolarla con el típico consejo "estamos todos igual" que lejos de tranquilizar a Mariana la pone más nerviosa. Mamá, maestra, cocinera, y esposa de un marido que -lejos de contemplar y colaborar en la situación del hogar- "reclama guerra". Mariana está desbordada, perdió su intimidad a tal punto que tiene que ir al baño a hablar con la terapeuta.

En palabras de Bonino estos "micromachismos al invisibilizar su producción intersubjetiva suelen atribuirse a "ciertas" características femeninas disfunciones familiares, malestares, baja autoestima e irritabilidad de las mujeres y defensas interpersonales rígidas en los varones. (Bonino, 1991).

Según Silvia Federicci el hecho de que el trabajo doméstico sea adjudicado como un atributo de feminidad lo convierte en una tarea que se hace por amor. En una sociedad capitalista, el reclamo de un salario para ama de casa no solo le permite rechazar ese trabajo como una expresión de la naturaleza y rechazar el rol que el capital ha diseñado para nosotras (2012) Desde su perspectiva el reclamo de otras demandas no cambia en nada si no se tiene en cuenta el problema de raíz, el hecho de que las tareas domésticas sean consideradas lo que son, un trabajo.

La ética del cuidado está basada en la responsabilidad por los demás en la que se sanciona la omisión, moralmente no actuar cuando alguien de la familia la necesita se considera una falta. En el video, cuando la llama el hijo y ella reacciona con “No esta mama, se fue” se visibiliza y deja expuesto las mujeres viven constantemente con la tensión de la doble jornada, trabajar en casa y fuera de ella, también de la doble presencia estar y no estar en ambos espacios, pero también se discurre donde queda el lugar para el espacio propio. Cuando las tareas domésticas no se comparten recaen en una sola integrante, de este modo, la relación vincular supone un manejo del poder que mantiene las desigualdades existentes. A propósito del slogan de la publicidad de Mr. Músculo, decir “te ayudo” como hombre supone que es responsabilidad de la mujer, la cuestión es ayudar a que esto cambie.

En conclusión, esta revisión expone una crítica social decorada con una cumbia fiestera de renombre pero que alude a la necesidad de exponer una situación muy común en las mujeres, reforzado por el periodo de cuarentena. En esta canción, la música, la parodia y el feminismo se juntan para hacer reír, pensar y actuar.

Mala Fama es interpretada por Danna Paola cantante y actriz mexicana mas conocida por su participación en la serie española Elite estrenada por la plataforma Netflix.

La canción *Mala Fama* es encarnada por una enunciadora que afirma enamorarse todas las noches y luego se lo olvida por las mañanas, no se hace cargo de las acusaciones que la tilden de “chica fácil” porque sabe lo que quiere y así cuando viene la luz del día, rechaza a los hombres que no cumplen sus expectativas porque para estar con ella los hombres deben tener ciertos requisitos, igual que para la versión de Maru Beni.

Lo	primero	es	que	sea	soltero
Con	cerebro		sería	el	dos
Que	esté	bueno	va	de	tercero
Y de paso que tenga...					

Danna Paola (2019) Mala Fama. Universal Music México S.A. de V.C.

En la parodia, a medida que Beni canta, cuenta con una comentadora en off no visible a la cámara que, frase a frase, le va contestando lo que al principio podríamos pensar que se refiere a un consejo de amiga (mejor que sea casado porque como tenés un hijo puede llegar a entender mejor la situación, que sea una persona razonable); ahora cuando ella dice “que esté bueno” la cuestión cambia a un chiste ¿con el cementerio que tenés atrás te venís a fijar en eso!

La crisis del amor romántico tradicional no desaparece (Collin,1991), mas bien coexiste con múltiples formas de lo erótico, distintas maneras de entender al amor y la satisfacción del deseo sexual. El resultado de esto es una laguna difusa de modos erráticos de encuentro, negociación y disfrute.

La amiga de Beni pasa a encarnar un sinfín de frases populares cuando ella empieza a enumerar otros atributos: que tenga plata, un buen miembro masculino, tenga todos los dientes si es posible, que se vista bien y le gusten los hijos a lo cual la frase determinante es te vas a quedar sola.³



Esta frase con impronta pedagógica, demuestra el tajante rechazo de gran parte de las mujeres a las distintas formas de conformar una relación sexo-afectiva, que frente a las desiguales e históricas formas de ir al encuentro libidinal mantienen un perfil sumiso para no quedar como “una chica fácil” o ser tildada por el hombre como “una chica para el sexo”. Este prejuicio deja a muchas mujeres que no siguen esa línea como “equivocadas”, “autodegradantes” aunque simultáneamente, representan un impulso —y también un límite— de nuevo síntoma en la experiencia de miles de mujeres.

Se podrían mencionar otras canciones de artistas mujeres latinoamericanas del último tiempo que van en esta línea *Anitta Me gusta*, *Becky G Mayores*, *Lali Somos Amantes*, *Put a J Mena*, *Me gusta Natti Natasha*, *Chapiadora Cazzu*, *Lindo pero bruto* de *Thalia* junto a *Lali* entre otras

3

https://www.tiktok.com/@soymarubeni/video/6836471374786170118?lang=es&is_copy_url=1&is_from_webapp=v1

mas. En este sentido, como indica Workman (1996) es preciso poner en contexto el artefacto del que hablamos e interrogar por el lugar que tienen las mujeres sexualizadas que pueden mostrarse puertas adentro, de noche, mientras luchan por la igualdad en el espacio público con otras armas.

A propósito de ello es sugerente la provocación enunciada por Rubin (1994) frente a la idea de que la comercialización de la sexualidad es siempre algo negativo, postuló la importancia de una moral sexual democrática en la cual lo único que se combata en las prácticas eróticas, las diferencias sexuales y las relaciones sexoafectivas sea “toda forma de coerción, desigualdad y producción de jerarquías sociales, mientras que la búsqueda del placer propio y del otro conserve intactos su sentido político y emancipado” (Elizalde,2015: p 23)

V- Conclusiones parciales

Frente a la concepción acerca de que los medios masivos son meros reproductores de desigualdades de género y de estereotipos discriminatorios, el discurso feminista se cuestiona en qué medida las representaciones de las industrias culturales limitan o acompañan las transformaciones.

Este trabajo llama a continuar por esta vía en la reflexión sobre los modos en los que la parodia como recurso en lo enunciativo y la apropiación de las redes sociales en lo que respecta a la circulación pueden permitir disputas de sentido.

Respecto a ello y a partir de los casos expuesto se puede afirmar que las “canciones hiteras” más allá de ser lugares de reproducción del patriarcado se pueden ver como herramientas para cuestionar las construcciones de género establecidas es ese sentido, a partir de las múltiples formas de lo cómico, el contraste, la antítesis, la intertextualidad y la inversión Villegas (2000), se concluye que estas reversiones constituyen 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).

Por otra parte, expresar a través del canto, de lo lúdico, del psicodrama y del diálogo estas temáticas contribuye a interpelar desde un espacio distinto a las formas colonizadas por la educación hegemónica invitando a replicar esas prácticas en redes sociales y a repensar sobre los consumos musicales existentes. El uso de la virtualidad como un espacio de militancia no reemplaza 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 disputas de sentido (Placco, 2020)

VI- Bibliografía

Bonino Méndez, L (1997): Micromachismos: la violencia invisible en la pareja. Disponible en http://www.berdingune.euskadi.eus/contenidos/informacion/material/es_gizonduz/adjuntos/micromachismos.pdf

Castells, C (1996). Perspectivas feministas en teoría política. Estado y Sociedad, Barcelona, España, Paidós.

Cingolani y Guillamón (2018) Encuentros y Desencuentros entre música y género: perspectivas, nuevos aportes y desafíos emergentes. En Descentrada, vol. 2, UNLP.

Collin, Françoise (1991), "Sobre el amor: conversación con Julia Kristeva", en Debate Feminista, año 2, vol. 4, septiembre, pp. 137-154.

D'ALessandro, M.(2017) Economía feminista, cómo construir una sociedad igualitaria (sin perder el glamour), Argentina , Ed. Sudamericana.

De Certeau, M (1996). La invención de lo cotidiano. México: Universidad Iberoamericana.

Denora T (2000). Music in everyday life. New York: Cambridge University Press.

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.

Federicci S. (2012) Revolution at Pint Zero. Housework, reproduction and feminist struggle. California PM Press.

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.

Korol C. (2007). Hacia una pedagogía feminista Géneros y educación popular. Pañuelos en Rebeldía. "La educación como práctica de la libertad" Nuevas lecturas posibles.

McClary, Susan (1991). Feminine endings. Gender, music and sexuality. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Placco L (2020) Música bajo la lengua. Revista Avatares de la Comunicación y la Cultura. N 19 ISSN 1853-5925

Rodríguez (2007):" La beligerancia cultural, los medios de comunicación y él día después, en Luchessi, Lila y Rodríguez, María Graciela (comps), Fronteras globales. Cultura, política y medios de comunicación, Buenos Aires, La Crujía.

Rubin, Gayle y Judith Butler (1994), "An Interview: Sexual Traffic", en Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies 6 (2-3), pp. 62-99.

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, Brasilia, 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, Maxico,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.

Workman, Nancy V. (1996), "From Victorian to Victoria's Secret: The Foundations of Modern Erotic Wear", en *The Journal of Popular Culture*, vol. 30, núm. 2, pp. 61-73.