

LA PRÁCTICA MUSICAL COMO ESPACIO DE ENUNCIACIÓN MÚSICAS Y ACTIVISMOS SEXODISIDENTES DURANTE EL PERIODO 2015-2019 EN ARGENTINA

Celina Badini - Juan Cruz Miranda - María Julia Alba
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. Cátedra de Historia de la Cultura

Resumen

En el presente trabajo nos proponemos abordar críticamente prácticas musicales de bandas e intérpretes solistas vinculadxs al activismo de la disidencia sexual en la Argentina, haciendo foco en el período 2015-2019. Para ello trabajamos sobre un repertorio de canciones específicas a partir de la selección de un corpus de artistas-intérpretes compuesto por Susy Shock, Sudor Marika, Paz Kumelen y Chocolate Remix. Tanto las teorías queer/cuir como las teorías elaboradas desde los activismos sexodisidentes en la Argentina, nos aportan categorías conceptuales y herramientas metodológicas fundamentales para el análisis de las producciones artísticas elegidas para el desarrollo de este trabajo.

Palabras clave: Música popular, identidad, activismo, teorías queer, disidencia sexual

Introducción

El objetivo de este trabajo es analizar los distintos modos de intervención poético, política y musical que desarrollaron y desarrollan un grupo de bandas e intérpretes independientes a través de sus prácticas musicales, enmarcadas en experiencias de activismo de la disidencia sexual. El recorte temporal que proponemos para la selección de producciones musicales corresponde al período 2015-2019 en Argentina, en el contexto del gobierno de la alianza “Cambiemos”, caracterizado no solo por el desfinanciamiento a la cultura y la actividad artística en general, sino también por el incumplimiento de programas y políticas públicas encargadas de garantizar derechos a personas travestis, trans y no binarias.

Es por ello, que nos preguntamos de qué manera en dicho contexto, estas bandas musicales en alianza con movimientos sociales, colectivos y múltiples formas de activismo pudieron hacer frente y generar espacios de resistencia. Proponemos un diálogo entre estas bandas e intérpretes porque entendemos que comparten una mirada política común donde la organización, la lucha, la música, la fiesta y el deseo conforman la trama que da sentido a sus proyectos estético-políticos.

En este mismo sentido nos proponemos indagar los modos en que estas producciones musicales se relacionan con distintos posicionamientos identitarios, coincidimos con Davis y Badawi al considerarlas “producciones simbólicas que apuntan a movilizar nuevos procesos disidentes de subjetivación”. (Saxe, 2021: 32)

Con el propósito de pensar los cruces en la trama música-política-identidad, encontramos pertinente prestar atención al plano enunciativo del discurso, ya que le añade al mismo la posición de sujeto (individual o colectivo), en palabras de Leonor Arfuch “un lugar en la trama de la interdiscursividad social” (Arfuch, 2002: 38).

Nos preguntamos entonces ¿Qué lugar ocupa el plano enunciativo en estas producciones musicales? ¿Cómo se nombran a sí mismas las disidencias a través de la música?

Para ello vamos a analizar los distintos niveles en los que se despliega el discurso musical entendido como un espacio de enunciación, indagando tanto los aspectos musicales y sonoros como las letras, los videoclips y otras propuestas visuales y escénicas. En el repertorio seleccionado encontraremos ejemplos que se mueven entre géneros urbanos como la cumbia, el reggaeton y el rap, el tango y el folclore.

La diversidad de estilos musicales en los ejemplos analizados, resultan fundamentales para pensar de qué forma, en cada caso particular, se ponen en tensión y se desestabilizan ciertos paradigmas o códigos comunes instituidos alrededor de estos géneros musicales desde una perspectiva sexodisidente. ¿Cómo son representadas las disidencias sexuales en estas músicas? ¿Cómo se nombran? ¿Quién es el sujeto que enuncia? ¿Desde qué lugar lo hace? Son algunas de las preguntas que atraviesan y estructuran nuestro trabajo.

Para el análisis de los ejemplos seleccionados haremos foco en tres aspectos: Los aspectos vinculados a la dimensión sonora, las características de estas músicas en relación a su inclusión dentro de experiencias de activismo (marchas, actos, intervenciones) y el acto de reapropiación del insulto o -en términos de Butler- la *inversión significante* como un gesto propio de los movimientos sexodisidentes.

Marco teórico

Comenzaremos por aproximarnos a algunas nociones que consideramos centrales para pensar desde qué lugar nombramos las *disidencias*, a que nos referimos cuando decimos *queer*, o *cuir*, o de qué estamos hablando cuando decimos identidades sexuales o de género. En torno a la noción de identidad, tomamos como punto de partida algunas ideas desarrolladas por Leonor Arfuch (2002), la autora describe cómo hacia fines del siglo XX las problemáticas de la identidad ocupan la centralidad de diversos dominios académicos, configurando un escenario intelectual que promueve el abordaje de estas problemáticas desde diversos campos disciplinares.

Siguiendo esta línea de análisis, es en ese momento histórico que emparentado con lo que se conoce como el giro lingüístico, se produce un “giro epistémico” que pondera un nuevo espacio significante: el de la narrativa. Pensar la identidad como narrativa, o en otras palabras, asumir su dimensión discursiva, da cuenta de que toda afirmación identitaria se configura a partir de un relato. La identidad desde esta perspectiva es entendida desde su cualidad relacional, contingente, su posicionalidad en una trama y su desajuste respecto de intentos totalizadores.

Asimismo, la idea de la identidad narrativa se relaciona estrechamente con la dimensión performativa del lenguaje, noción tomada por las teorías queer, en especial por Judith Butler en sus desarrollos sobre la performatividad de sexo/género. “Butler analiza el género como una ficción cultural, un efecto performativo de actos reiterados” (Saxe, 2021: p.258), de modo que lxs sujetxs performan, a través de la repetición de actos naturalizados, las ficciones de feminidad y masculinidad propias de la matriz heterosexual y binaria que regula los discursos en torno al sexo y al género.

Otro aporte de las teorías queer que consideramos relevante es precisamente la reflexión acerca de la noción de identidad, ya que es un punto clave para entender las críticas y

teorizaciones queer en torno al género y la sexualidad. La apuesta política de las teorías queer tiene que ver con interrogar la identidad y abrirla a la resignificación y la proliferación que rompa con el sistema binario y disciplinador. La identidad así es comprendida como un posicionamiento estratégico, un constructo político útil.

Además, resultan centrales para el desarrollo de este trabajo, las consideraciones de Butler respecto del término Queer, su genealogía y su inversión significativa (el movimiento mediante el cual una palabra que en determinado momento se emplea como insulto, es apropiada y resignificada adquiriendo cualidades afirmativas). En otras palabras, al politizar la identidad y el deseo a través del uso del término nos volvemos contra la historicidad constitutiva del mismo (su genealogía).

Es importante señalar que en estas latitudes el sesgo patriarcal se *intersecciona* con otros factores: racismos, colonialismo, pobreza, marginalidad, precariedad, etc. En este sentido cabe preguntarnos a qué sujetos incluyen la teoría y políticas *queer* y a cuáles no. Y es por ello sumamente importante que hagamos el ejercicio de pensar situadamente, como propone Boaventura de Sousa pensando nuestra realidad desde las Epistemologías del Sur. Un sur que no es únicamente geográfico sino que es un lugar de producción de conocimientos y desde donde debemos preguntarnos entonces si el término *Queer* no es acaso una *importación anglosajona*. Así, la noción de interseccionalidad entre raza, clase, género y sexualidad (Lugones, 2008; Davis, 2005) le otorga a lo queer otra dimensión, nos permite pensar lo queer desde su situacionalidad.

En consonancia con una de las premisas que plantea el autor sobre las Epistemologías del Sur donde afirma que la comprensión del mundo es mucho más amplia que la concepción occidental (metropolitana) del mundo, existen en Latinoamérica diversas traducciones del término movilizadas por la inquietud tan propia de descolonizar la teoría (entre ellas la traducción fonética *cuir*) dado que existe una compleja trama de posiciones identitarias que además de pensarse desde las disidencias sexogenéricas, se entienden sudacas, mestizas, originarias, pobres, precarizadas, etc. Como ha señalado la activista, escritora e investigadora argentina Val Flores: “aquí se disputa lo cuir como localización de la disconformidad con las hegemonías no sólo identitarias sino también geopolíticas”, reclamando una “latinoamericanización de lo cuir” (Flores, 2013: 61).

Por último, traemos una vez más la voz de Val Flores porque consideramos que sintetiza la forma en la que nos proponemos analizar las relaciones posibles de la trama música-política-identidad, o podríamos decir música-política-disidencia sexual. “La disidencia sexual es la denominación política y crítica que incorpora la teoría queer/cuir como parte de su aparatage conceptual para el análisis de las políticas sexuales y del activismo sexual, que no necesariamente o exclusivamente toman la identidad sexual o de género como fuerza motriz de la acción política.

Forma singular, móvil y mudable de práctica teórico-político-estética de resistencia y desobediencia, la disidencia sexual supone un cuestionamiento de la ortodoxia homosexual y feminista, siempre relativas y dependientes de los lugares donde se sitúe el sujeto de su afirmación, de su locus de enunciación.” (Saxe, 2021: 33)

Análisis de los ejemplos y sus características musicales/sonoras

A partir de la serie de producciones musicales propuesta a continuación, buscamos analizar por un lado cuáles son sus continuidades, puntos de encuentro y semejanzas respecto de las tres variables que analizaremos y por otro lado, dar cuenta de sus aspectos diferenciales y particularidades. No pretendemos construir definiciones cerradas en torno a los casos elegidos,

del mismo modo que no buscamos elaborar una definición acerca de una supuesta música queer/cuir, en todo caso buscamos analizar críticamente los modos de hacer y de consumir determinadas producciones simbólicas que tensionan los regímenes de representación hegemónicos.

El ejercicio descriptivo y comparativo de los ejemplos propuestos tiene que ver con recuperar estrategias de visibilización y modos de representación de identidades disidentes, es decir, en disenso respecto de identidades sexuales y de género normalizadas.

Como mencionamos anteriormente abordaremos tres ejes para analizar las producciones elegidas: los aspectos sonoros, la vinculación de lxs artistas- intérpretes con el activismo y la reapropiación del insulto como un gesto propio de los activimos sexo disidentes. Para ello nos valdremos de distintos registros como fuentes primarias. Desde las grabaciones en estudio disponibles en plataformas digitales, hasta los registros audiovisuales disponibles de distintas intervenciones de estas bandas- intérpretes en el espacio público y entrevistas realizadas a las bandas e intérpretes disponibles en distintos medios (entre ellos MU La Vaca, Página/12, Canal Encuentro), entendidas como forma de acceder al discurso y narrativas particulares de lxs artistas.

Sudor marika

Hallamos en la siguiente caracterización un primer elemento distintivo “El tipo de arreglos musicales de sus discos no marca la jerarquía de una voz sobre las otras: no hay una voz distintiva de Sudor Marika, sino que todas lo son, porque su música es, en consonancia con su filosofía nac&pop, una propuesta colectiva”. (Jimenez España, 2019)

En la afirmación anterior encontramos una postura ideológica que tiene correlato en diversos aspectos sonoros. En los dos discos editados por la banda se incluyen grabaciones de cantos colectivos en marchas/movilizaciones utilizadas como “citas” dentro de las canciones. O bien identificamos en el trabajo de producción, grabación y posterior edición una búsqueda relacionada a las cualidades sonoras de las movilizaciones masivas, por ejemplo imitando desde un estudio de grabación una sonoridad de calle, simulando espacios abiertos, al aire libre, fuentes sonoras alejadas o bien, el rasgo preponderante de la percusión y metales. Los rasgos y comportamientos mencionados pueden encontrarse con claridad en la canción Amor planero del disco Populismo Rosa.

Observamos entonces dos comportamientos: en un caso se busca la referencia directa mientras en el otro podríamos decir que la referencia es indirecta o parcial, con otro grado de elaboración desde la producción.

Pensar cómo se inscribe la propuesta musical de la banda en los activismos de la disidencia sexual resulta una tarea sencilla puesto que desde sus comienzos han participado de distintos festivales culturales/políticos como “Amor Sí, Macri No” o de Marchas del orgullo en distintas provincias y localidades, y diversas manifestaciones populares en general como el “festival Trans Villerx” en la villa 31. Respecto de pensar estas producciones musicales y las distintas intervenciones públicas de la banda como modos de resistencia en un contexto de hostilidad política, tres de los Unidad Básica (músicxs de la banda), reflexionan sobre “cómo hacer activismo cuir, cantar letras peronchas en el país de la violencia marca Bullrich y no morir en el intento sino todo lo contrario.” (Jimenez España, 2019).

Como mencionamos anteriormente la reapropiación del insulto como gesto propio de los activismos de la disidencia, aparece frecuentemente en Sudor Marika. Tomaremos por caso en primer lugar el nombre de su último disco “Populismo Rosa” y de qué modo fue elegido. Al respecto Paula Jimenez España señala “Extraídas de un insulto hecho en un comentario web,

las dos palabras del título Populismo rosa logran definir exactamente el mundo en el que a este grupo, y no solo a este grupo, le gustaría vivir. «En realidad, surgió de un insulto que nos hicieron en un comentario en una entrevista. Implementamos la lógica queer de cómo apropiarnos del insulto»

En segundo lugar mencionaremos brevemente cómo aparece este acto de reapropiación y resignificación específicamente en la letra de la canción “Las invertidas” que es básicamente la reivindicación de buen aparte de aquello que se configuró como insulto hacia las construcciones identitarias sexo/genéricas y corporalidades que se afirman como disidencia frente a la sexualidad/identidad de género normalizada.

El viento sopla y nos amontona,
Se acerca la plaga, fiebre rosa.
Somos los putos, tortas, marikas,
Somos las trans, travas, grasitas.

Aquí el insulto, aquello que se supone inmoviliza e invalida, se enuncia como gesto afirmativo como un ejercicio de la diferencia. De igual modo se nombra en la canción “la fiebre rosa”. Las nociones de cáncer gay o peste rosa, o incluso el primer nombre que recibe el sida en la escena pública “gay-related immunodeficiency” forman parte de “la maquinaria de construcción de una enfermedad pensada moral y socialmente para contrarrestar la liberación sexual disidente de los años 70” (Saxe, 2021: 164)

En sintonía con el filósofo Paul Preciado podemos comentar que los modos de activismo que nacen en los 80 alrededor de los grupos de personas VIH positivas representan un modo paradigmático de agenciamiento político “Se va a iniciar lo que podríamos realmente llamar un giro epistemológico que va a marcar los modos de hacer micropolítica en el siglo XXI. Porque lo que va a ocurrir es que los enfermos de sida, en el sentido clínico del término, rechazan la posición de enfermos y reclaman ser considerados como usuarios del sistema de salud (...) piden intervenir en la producción de conocimiento científico y desafían el funcionamiento de los ensayos clínicos”. (Preciado, 2015: 26)

Chocolate Remix (Lesbian reggaeton)

La propuesta estética y política de la cantante es caracterizada en el ambiente como reggaeton lesbiofeminista. A priori el término es en sí mismo contradictorio, o genera cierta tensión teniendo en cuenta que se trata de un género musical que en el imaginario es comúnmente asociado al machismo y a la misoginia. Justamente, desde ese lugar y con cierto grado de sátira, la reggaetonera moviliza una reinención del reggaeton en clave lésbica y feminista. A su vez, afirma que Chocolate Remix se construye sobre dos cimientos: El humor y el poder de la visibilización. A través del primero, propone “Jugar con este imaginario que tenemos asociado al reggaetón, que al menos en nuestro imaginario, siempre hay al frente una especie de hombre macho reggaetonero que es el que canta, es un poco chiste y una burla que tiene que ver con, justamente, sacar a ese macho reggaetonero y poner en su lugar a una lesbiana, lo que cambia totalmente el orden de las cosas a la hora de pensar estas lógicas” (Paez Lopez, 2017).

A su vez, la intérprete y compositora de reggaeton y otros géneros urbanos, utiliza la noción de poder en relación al discurso que construye en sus canciones y desde donde se propone visibilizar prácticas sexuales por fuera de la heteronormatividad. En cuanto a esto último, sostiene que “tenemos siglos de patriarcado encima, y así como las mujeres hemos sido relegadas, nuestro placer también. El sexo estuvo enfocado en los varones, y así, las canciones

que escuchaba no me representaban, porque mi experiencia era muy diferente. Y, teniendo en cuenta que a partir de la subjetividad se construyen las experiencias, y que lo que ves y escuchas construye subjetividad, mi objetivo era visibilizar el placer de las mujeres para empezar a plantear diversas formas de placer del cuerpo y la sexualidad". (Redacción Pulso, 2018)

Precisamente desde esta concepción de la producción musical como un modo de visibilizar prácticas, identidades y corporalidades disidentes, el proyecto "Chocolate Remix" se encuentra inmerso en el activismo desde sus orígenes. A modo de ejemplo elegimos la canción "Ni Una Menos" compuesta al calor de las primeras movilizaciones del 3 de junio. Acerca de la canción y su relación con el movimiento Ni una menos Romina Bernardo dice que "Todo lo que vaya por el lado de la visibilización siempre va a tener un trasfondo político aunque no tenga la intención de tenerlo. Yo, particularmente, tenía la intención de tenerlo, en el sentido de que siempre tuve la intención de generar un cambio. Ese es el componente político." (Zani, 2015). Del mismo modo, el acto de nombrarse lesbiana en cada una de sus entrevistas y presentaciones al público es otra marca de su inserción dentro de los activismos de la disidencia sexual, puesto que se entiende la identidad lesbiana como un posicionamiento político.

Sobre este gesto de nombrarse como lesbiana presente en las intervenciones de Chocolate Remix podemos agregar aquello que sostiene val flores cuando afirma que: "Las sexualidades (...) se hablan y se hacen en todo momento y espacio, y es un asunto público y político porque a cada momento estamos transmitiendo nuestras ideas acerca de las sexualidades, de las formas sociales y culturales autorizadas y sancionadas de vivir los géneros, de las habilitaciones y proscripciones de la moral que nos guía, de los prejuicios y estereotipos de las leyes de la normalidad". (flores, 2015)

Así como mencionamos el acto de reapropiación de un género musical, para su reinención en clave lésbica y feminista, también aparece en estas músicas, la reapropiación del insulto. Tomamos por caso la canción Te dije que no, donde encontramos los siguientes versos:

Me grita: Torta, puta, marimacha, camión
Y a mucha honra, bombón

Otro ejemplo en cuanto a la reapropiación del insulto tiene lugar en la canción "Dem Bow", basada en la canción de mismo nombre compuesta en 1990 por Shabba Ranks considerada además, pionera del género reggaeton. La letra de la canción original de la década del 90 dice principalmente "ellos son gays", *dem* viene de 'them', ellos, y *bow* significa 'arqueado', que puede ser considerado como todo lo que no es *straight*, lineal, es decir, heterosexual. En su versión, Chocolate Remix toma esta frase y la resignifica, pasando de un "levanta la mano si no eres bow" a "alza la mano si eres bien bow":

Bien bow, alza la mano si eres bien bow.
Soy bien bow, soy bien torta y lo que piensen de mí no me importa.
Te soy sincera y te la hago corta me va a pasar la vida aquí comiendo torta.
Sabrosa y sobretodo orgullosa.
No vas a enseñarme a mí cómo se goza.

Paz Kumelen

Paz Kümelen Berti es una artista queer nacida y criada en el sur argentino. Es rapera, música, DJ y performer. Su música atraviesa diversos géneros como el rap, la cumbia, trap, funk

brasileño y reggaetón. Las letras de sus canciones abordan temáticas asociadas a la cultura barrial, el activismo disidente y la resistencia indígena. Fue en Florianópolis, Brasil, donde Paz comenzó su recorrido musical. Allí entabló amistades con maricas y travestis que pronto la invitarían a conformar un colectivo artístico llamado "Anarko Fanki". Durante ese período, Paz comenzó a nutrirse de las influencias musicales que atravesaban su comunidad. "Si yo no quería ir a la favela podría no haber ido. Pero para mí fue enriquecedor en todos los aspectos: me había enamorado del funk carioca y la favela era su cuna. Recorrí los bailes, me nutrí de un montón de música y de la cultura negra que me ayudó muchísimo a empoderar un montón de cuestiones vinculadas a mis raíces" (Damiani, 2017)

En las canciones de Paz predomina la voz rapeada y procesada con autotune, parte importante de su estética sonora. Utiliza sintetizadores, bajos 808 y baterías electrónicas propias de la música urbana. Su primer disco "Patagonia Emergente" fue lanzado en el año 2017. Fue hecho en colaboración con artistas del sur argentino. *"Mi disco lleva el nombre Patagonia Emergente, justamente para poder contar sobre la cultura y denunciar a través de mi arte lo que pasa con mi pueblo."* En algunas canciones como "transición" o "estou aqui" utiliza sonoridades que hacen referencia a la música originaria como la baguala, incorporando también en otras canciones grabaciones de flautas y cajas (tambor andino), sonajas y arcos musicales, en fusión con baterías electrónicas. La canción "Kumelen", que en Mapundugun significa "paz", es una denuncia direccionada al Estado argentino, y su rol como represor de las comunidades indígenas:

Newen, Newen me llamó, yo voy sin culpa, ni dios.
Pacha me abrazó, su historia contó.
Y el barrio me dio mucha educación.
Toda esta noción de la antigua nación".

Según Paz esta canción es "Una forma de dar fuerza y aliento a todxs esxs guerrerxs del monte y de la ciudad". Enuncia con su canción la opresión colonizadora que se ejerce sobre su pueblo, reivindica sus raíces indígenas, su cultura, espiritualidad y la diversidad sexogenerica que fuga de la cultura moral occidentalizada. "La colonización trajo entre otras cosas el binarismo. Para el pueblo mapuche existe la machi, que es la guía espiritual de la tribu. No puede ser denominada ni hombre ni mujer y puede relacionarse libremente con cualquier otro ser sin distinción. Esta visión de los géneros no era exclusiva de los mapuches sino que era aceptada en líneas generales por todas las tribus. El problema llega con la evangelización, con la imposición cultural y religiosa de Europa" (Curia 2017). Paz se define a si misma como trans no binaria, activista, mapuche, rapera de barrio, sudaca. Se identifica el neologismo de "artivista" por la diversidad. PAZ resignifica la palabra, que siempre tuvo una connotación religiosa católica, pero que para ella y en el contexto de donde viene (la periferia) era un llamado a la lucha, un objetivo para unir a su gente. "Me parecía muy interesante el hecho de que llamen a Paz y aparezca yo, una marika mestiza trans periférica". (Bistagnino, 2017)

Susy Shock

Susy shock se presenta como una artista y activista Trans-Trava Sudaca. Es escritora, poeta, cantora y compositora. Elegimos analizar "Tango putx", una canción de su disco "buena vida y poca vergüenza" (folclore por susy shock) lanzado en 2016, está integrado con canciones de

diversos géneros del folclore argentino, atravesados por un discurso rupturista que busca cuestionar el régimen heterosexual, y reivindicar los cuerpos y las identidades diversas.

“No podemos pensar el activismo de Susy como algo externo: a su modo de vida, a los procesos sociales donde construye su identidad, los espacios que la sostienen como tampoco el momento histórico en el que se inscribe su producción de sentidos(…)” (M.Caputa, 2018)

“Hay una elección que claramente es política que tiene que ver con que hay una mirada desde donde yo me quiero parar ante el folclore, creo que una zamba puede ser una zamba, una chacarera puede ser una chacarera puede ser traída hasta acá o llevada hacia dentro de 200 años estéticamente y vamos a entender eso como una evolución del folclore pero hay algo que no se pone en discusión todavía en general que es el discurso o los discursos”. (Susy shock, 2014)

“Tango putx” es una obra musical de tango canción. A nivel melódico, el estribillo es repetitivo y de una estructura melódica simple, carente de alteraciones y fácil de recordar. La intencionalidad de estas características se evidencia en el estribillo final (versión estudio) que es cantado por un coro acapella. Susy en sus presentaciones invita a todos a cantar el estribillo final. Podemos decir que la canción está pensada para ser tocada en vivo, para incorporar el canto colectivo con su público (Característica que en el tango es muy poco visto).

La voz de susy shock lejos está de querer encarnar el concepto de feminidad que la sociedad espera sobre una figura femenina, se abre camino en la canción folclórica haciendo uso de su voz grave, trava, rompiendo con los esquemas que piensa a la música desde el binomio varon-mujer. Podemos decir que escapa del género tradicional en algunos aspectos. Las letras en el tango suelen ser monotemáticas, en general hablan de amores exclusivamente heterosexuales. Susy escribe un tango que rompe con esa expectativa, y nos invita a replantearnos la idea de cómo pensamos el género, la sexualidad y los mismos estilos musicales. ¿cómo es un tango putx?

Ay que tango raro
que me está saliendo
Yo no sé siquiera lo puedan bailar,
Tango con tres tetas,
Tango con estrías
Tango que rechilla, no quiere callar.

En su canción Susy Shock hace referencia a su ruptura musical, es un tango raro porque nombra lo que no se considera bello o deseable por los cánones hegemónicos.

Tango sudaca,
Tango de acá.
Tango que marcha por la diversidad
Tango sudaca,
Tango de acá.
Tango que marcha por la diversidad

Tanto puto, trava, torta como sudaca fueron concebidos como insultos durante mucho tiempo, hoy en día a través del arte, la violencia semántica es desactivada y usada como símbolo de reivindicación y de identidad.

Con el término diversidad puedo suponer que se refiere a la diversidad sexual, de género, étnicas, corporalidades que habitan por fuera de la norma impuesta.

Consideraciones finales

Como dijimos al comienzo, nuestro propósito en este trabajo es pensar acerca de los cruces en la trama música-política-identidad. Y consideramos que, tal como afirma Susy Shock “El arte es político siempre. Aún aquel que solo decida entretener, es su política entretener, es su política desentenderse del mundo, es su política asumir frivolidad, es su política asumir violencia. Digo, el arte en sí es político porque todos y todas somos seres políticos y el arte lo hacemos personas que tenemos identificaciones, que tenemos decisiones, que tenemos también espacios y posición tomada”.

En su texto “Identidades discretas”, Mario Pecheny sostiene que “discretas son las personas que saben guardar un secreto, quienes actúan con moderación, quienes se preocupan por no molestar a lxs demás, e indiscretas son las personas que revelan eso que debería haber quedado en secreto. (Pecheny, 2005: 131)

Esto nos pone cara a cara frente a un sistema “hipócrita”, como explica Andrew Sullivan (1995) donde existe un doble estándar de juicio según se trate del espacio privado o del espacio público. (Pecheny, 2005). Todo lo perteneciente al orden privado de las personas, en la medida en que no afecte el orden público, está permitido. El problema surge cuando se transgreden estos límites de lo privado y lo disidente se vuelve visible, en el sentido de reconocimiento social y político. Durante años se promulgó la discreción, y la invisibilización a cambio de la tolerancia social, la cual no equivale a una completa aceptación ni al reconocimiento social.

Ante este panorama, nos encontramos con diversas prácticas estético-políticas que se gestan desde el activismo de la disidencia sexual, como un modo de resistencia ante la invisibilización y la normalización.

En las distintas prácticas musicales y producciones que proponemos analizar se vehiculizan distintas estrategias de visibilización, dejando de lado la mochila de la discreción que les fue atribuida a las disidencias en distintos momentos históricos, redefiniendo los límites entre el ámbito público y privado, permitiendo la transformación de las relaciones “privadas e íntimas”.

La búsqueda de la visibilización, de la representatividad, de la reapropiación, de la redefinición, de una identidad no hegemónica heterosexual, ejemplificada en cada una de las artistas elegidos para esta investigación es importante y necesaria. Estos aspectos mencionados no imponen límites, sino que, de acuerdo al planteo de Jeffrey Weeks (1995), son “ficciones necesarias” que sirven de apoyo y dan un sentido de pertenencia para asumir ante unx mismx y ante lxs demás una práctica que va a entrar en conflicto con los cánones presentados universalmente y con los valores hegemónicos predominantes.

Bibliografía

-Arfuch, L. (2005). *Problemáticas de la identidad*. En Arfuch L. (Comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades*. Narrativas de la diferencia. (pp. 21-44) Buenos Aires: Prometeo.

-Butler, J.(2014). *Queer. Género, performatividad y agencia*. (compilación de artículos y publicaciones). Buenos Aires: Libros de la mala semilla.

-de Sousa Santos, Boaventura. 2018. *Introducción: las epistemologías del sur*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Coímbra: Centro de Estudos Sociais - CES.

-Pecheny, M. (2005). *Identidades discretas*. En Arfuch L. (Comp.), *Identidades, Sujetos y Subjetividades. Narrativas de la diferencia*. (pp. 131-153). Buenos Aires: Prometeo.

-Preciado, P. B. (2015). *¿La muerte de la clínica? Vivir y resistir en la condición neoliberal*. Córdoba: Bocavulvaria ediciones. -texto no editado por su autor. Conferencia dictada por Beatriz Preciado en el Museo Reina Sofía (marzo 2013) disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=4aRrZZbFmBs>

-Saxe, F. N. (2021). *Disidencias sexuales: Un sistema geoplanetario de disturbios sexo-subversivos-anales-contravitales*. Ediciones UNGS.

Artículos y notas periodísticas

-Agencia Presentes. 2017. *Reggaeton lésbico y feminista: vueltas al género de Chocolate Remix*. Presentes.

(Extraído de <http://agenciapresentes.org/2017/03/30/reggaeton-lesbico-feminista-las-vueltas-al-genero-chocolate-remix/>)

-Blasco, Lucia. 2017. *Chocolate Remix, la argentina que reta a los "reggaetoneros machos" con su sexual "reggaetón lésbico"*. BBC Mundo. (Extraído de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-41414563>)

-Caputa, Milena. 2018. "La Producción de sentidos en Susy Shock, multiplicidades y Monstruosidades".

-Di Santi, Bianca (2015) *Susy Shock: Reivindicar lo monstruoso*. (Extraído de <https://biancadisanti.wordpress.com/2015/09/03/susy-shock-reivindicar-lo-monstruoso/>)

-flores, valeria. 2015 "ESI: Esa Sexualidad Ingobernable: El reto de des-heterosexualizar la pedagogía". Degenerando Buenos Aires. III Jornadas Interdisciplinarias de Géneros y Disidencia Sexual. (extraído de <http://escritoshereticos.blogspot.com/2015/05/esi-esa-sexualidad-ingobernable-el-reto.html>)

-Garcia Trujillo, 2016. *La protesta dentro de la protesta. Activismos queer/ cuir y feministas en el 15M*. (Extraído de <http://www.encrucijadas.org/index.php/ojs>)

-Jiménez España, P. 2019. "Frente de Todes". Suplemento SOY, Página 12. (recuperada de <https://www.pagina12.com.ar/204133-frente-de-todes>)

-Losada, Alba. 2018. *Chocolate Remix, orgullo lésbico cantado a ritmo de reggaetón*. Código Nuevo. (Extraído de <https://www.codigonuevo.com/mileniales/chocolate-remix-orgullo-lesbico-cantado-ritmo-reggaeton>)

-Páez López, Fabián. 2017. Una charla con Chocolate Remix, la pionera del reggaetón lésbico. (Extraído de <https://www.shock.co/musica/una-charla-con-chocolate-remix-la-pionera-del-reggaeton-lesbico-ie35>)

-Pulso Noticias. 2018. *Chocolate Remix: reguetón lésbico y combativo en La Plata*. Pulso Noticias. (Extraído de <https://pulsonoticias.com.ar/20695/chocolate-remix-regueton-lesbico-y-combativo-en-la-plata/>)

-Vargas Cervantes, Susana. 2015-16. *Queer, cuir y las sexualidades periféricas en México*. (Extraído de <https://horizontal.mx/>)

-Zani, Alejandra. 2015. *Entrevista a Chocolate Remix*. La Primera Piedra. (Extraído de <https://www.laprimerpiedra.com.ar/2015/08/entrevista-a-chocolate-remix/>)