

FEMINISMO, CULTURA Y COMUNICACIÓN

Un análisis intertextual del espectáculo Desencantadas de la Murga Modestia Aparte. Rosario, 2015-2017.

Danisa Belén Monte



FACULTAD DE CIENCIA POLÍTICA
Y RELACIONES INTERNACIONALES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

UNR

Universidad
Nacional
de Rosario



FACULTAD DE CIENCIA POLÍTICA
Y RELACIONES INTERNACIONALES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO



Universidad
Nacional
de Rosario

Tesina de grado | Licenciatura en Comunicación Social

FEMINISMO, CULTURA Y COMUNICACIÓN.

**Un análisis intertextual del espectáculo Desencantadas
de la Murga Modestia Aparte. Rosario, 2015-2017.**

Monte Danisa Belén

Legajo N° M- 2785/5

montedanisa.belen@gmail.com

Directora de tesina: Lic. Mariángeles Camusso

Co-directora: Lic. María Eugenia Garfi

Rosario- Mayo 2023



Agradecimientos

A mi mamá, Sandra y a mi papá, Rubén, por todo el amor, la paciencia y el apoyo que me brindaron todos estos años en la carrera pero sobre todo en mi vida.

A mis hermanes y mi familia que me permite ser la oveja negra.

A mis amistades que acompañan, sostienen y abrazan. Por más horas de disfrute y gozadera.

A Mariangeles por regalarme los lentes violetas, por su generosidad y escucha, por el profesionalismo que acompaña en la FCPOLIT.

A Lula y Maria Eugenia por las lecturas y por acompañarme en este último trabajo.

A Andrea Andrés, Rocío Tobajas y todas las modestas por hacer del arte una militancia.

A la Universidad Nacional de Rosario, al Área de Género y Sexualidades y, a la Fcpolit por transformarme y permitirme ser parte del trabajo cotidiano para que sea popular y *transfeminista*.



Para mis abuelas.

*Irma, únicamente sabía firmar y contar la plata (lo aprendió trabajando). Me cebaba los mates más lavados y fríos del mundo.
Ramona, terminó la primaria en su vejez. Tenía rulos cortos y me dejaba tocar sus labiales.*

*Gracias por el amor y el trabajo que le pusieron a nuestra familia.
Hicieron mucho con lo poco que tenían.
Gracias por el aliento a estudiar y ser independiente.
Gracias por enseñarme que para escuchar y contar las historias sólo hace falta preguntar.*

ÍNDICE



1. INTRODUCCIÓN.....	5
2. OBJETIVOS.....	10
2.1 Objetivo General.....	10
2.2 Objetivos específicos.....	10
2.3 Preguntas de investigación.....	10
2.4 Hipótesis, un punto de partida.....	10
2.5 Pieza de análisis.....	11
3. MARCO TEÓRICO.....	13
3.1 Carnaval- murga de estilo uruguayo.....	13
3.2 Género- espacio público y privado - Patriarcado musical - sexismo.....	21
3.3 Performance- práctica cultural.....	23
4. METODOLOGÍA Y ACTIVIDADES.....	27
5. M de mujeres, M de murga, M de modestas.....	31
5.1 PRESENTACIÓN.....	32
5.2 CUPLÉ.....	36
5.3 SALPICÓN.....	40
5.4 POPURRÍ.....	45
5.5 RETIRADA.....	49
6. CONCLUSIONES.....	54
7. BIBLIOGRAFÍA.....	58

A woman with long dark hair is shown in profile, applying face paint to her eye area with a brush. She has already applied colorful paint (green, yellow, and red) around her eyes and black markings on her cheek. She is wearing a dark patterned top and a red wristband with 'D7' and 'CLUB FUT' visible. The background is dimly lit with warm lights and a colorful garland.

Introducción

Fotógrafo: Marcos Barrionuevo
@ringofotografias
2017

*¿Cuál podría ser la relación entre mujeres, cultura y poder? ¿Para quienes es significativa esa relación? ¿El llamado **giro cultural** de la lucha feminista puede aislarse con los estudios culturales?*

*Si todo lo anterior es afirmativo, ¿qué tipo de conocimiento y prácticas se desprenden de la intersección entre estudios culturales y feminismo? Aún más: ¿Cómo es representada, estudiada y analizada la relación entre feminismo y estudios culturales desde el propio feminismo y desde los estudios culturales? Por último, y tal vez sea la pregunta fundamental: nuestro feminismo “**crapped on the table of cultural studies**”, como un día lo afirmó Stuart Hall (1992) con referencia a la*

experiencia inglesa?

(Garzón Martínez, et al. 2014:161)

1. INTRODUCCIÓN



El presente trabajo tiene como desafío realizar una crítica cultural en clave feminista tal como expresa Nelly Richard, poner bajo la lupa “los regímenes de producción y representación de los signos que escenifican las complicidades de poder entre discurso, ideología, representación e interpretación en todo aquello que circula y se intercambia como palabra, gesto e imagen” (Richard, 2009:79).

Durante el periodo 2015-2017 en la escena cultural feminista rosarina se desarrolló el espectáculo *Desencantadas* de Modestia Aparte, una murga que se define como murga de *estilo uruguayo y se posiciona como murga feminista*. Este tipo de murga, que tradicionalmente fue conformada en su mayoría por varones, en la actualidad asiste a la incorporación de mujeres en algunas formaciones, pero aún constituyen una minoría. La particularidad de Modestia Aparte es que su conformación total fue de mujeres de diferentes edades, procedencias artísticas y políticas partidarias. Otra característica de este grupo musical es el particular contenido de las letras de sus canciones, que adquieren un carácter crítico social y de denuncia de las violencias que atraviesan todas las mujeres en la vida cotidiana. Esta murga logró desarrollar un segundo espectáculo titulado “Entangadas” en el marco de la lucha por la aprobación de la Ley de Acceso a la Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE)¹, tocando en el escenario “Dora Coledesky” (en Buenos Aires) durante la vigilia frente al Congreso de la Nación, el 8 de agosto de 2018. Para ese entonces ya no se

¹ Finalmente promulgada el 24 de enero de 2021 bajo el N.º 27610 “Acceso a la Interrupción Voluntaria del Embarazo”.

presentaban como una murga -únicamente- de mujeres porque el grupo sumó a nuevas identidades, por ejemplo travestis y no binarias. En el 2020 la murga se disolvió.

A partir de la actuación-acción de la murga, consideramos relevante para los estudios culturales y de la comunicación, indagar sobre el sistema de producción, reconocimiento y circulación de sentido del espectáculo de Modestia Aparte. Por ello, proponemos realizar un análisis intertextual del espectáculo "Desencantadas", cuyo registro fue realizado en el marco del 31° Encuentro Nacional de Mujeres en Rosario.

En el 2015 con el grito de Ni Una Menos² la historia de los feminismos recobra un impulso de lucha y manifestación en las calles. A través de un abanico de lenguajes artísticos y provocativos, resurgieron las performances como prácticas culturales que permiten explotar problemáticas personales, políticas, económicas y sociales. Tal como sucedía en el contexto de la segunda ola feminista, las intervenciones públicas artísticas tuvieron un fuerte protagonismo, las mujeres se expresaban sin estar bajo el control de las estructuras culturales dominantes. Las artistas feministas contemporáneas vuelven a poner en las calles la consigna "lo personal es político".

En esta oportunidad, presentamos una metodología cualitativa para alcanzar los objetivos a través de una técnica de análisis intertextual, teniendo en cuenta que el concepto de intertextualidad "presupone que todo está relacionado con otros textos, como producto de una red de significación" (Zavala Lauro, 2017).

Este análisis intertextual estará dividido según las partes que conforman los espectáculos de la murga uruguaya: la presentación, el cuplé, el salpicón, el popurrí y la retirada. En cada parte abordaremos diferentes variables que señalamos para realizar el análisis.

Para iniciar este recorrido construimos un marco teórico que pretende cruzar categorías de los estudios culturales con las teorías de estudios feministas. La primera categoría que

² En el 2015 un grupo de periodistas, activistas y artistas feministas comenzaron a utilizar el hashtag #NiUnaMenos, durante tres días fue trending topic en Twitter. En este hashtag se expresaba el repudio hacia los feminicidios ocurridos en los últimos meses, en particular el femicidio de Chiara Páez de 14 años. Mediante el #NiUnaMenos se comenzó a convocar una marcha para el 3 de junio bajo la consigna "Basta de feminicidios", ya que en ese momento en Argentina era asesinada una mujer cada 30 horas. En la tarde de ese 3 de junio, se reunieron miles de personas, la movilización tuvo adhesión de muchas jóvenes que antes no tenían una participación activa en el movimiento feminista. La convocatoria superó las expectativas y fue replicada en todo el país. Desde el 2015 se convoca cada 3 de junio a una movilización bajo diferentes consignas: Vivas nos queremos (2016)- Basta de femicidios, el gobierno es responsable (2017)- Sin #AbortoLegal no hay #NiUnaMenos. No al pacto de Macri con el FMI (2018). -Ni Una Menos por violencias sexistas, económicas, racistas, clasistas a las identidades vulneradas. Aborto legal ya y abajo el ajuste del gobierno y el FMI (2019).

abordamos es el carnaval como un espacio donde los roles sociales y las jerarquías se revierten, ya que en la época medieval era visto como el triunfo de la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes.

Entendemos que esta festividad es una intervención urbana que se despliega en el espacio público, que presenta a la ciudad como un escenario, y al mismo tiempo, como un telón de fondo, y que es momentáneo, pertenece a un aquí y ahora. Las murgas de estilo uruguayo tienen su momento de despliegue en los tablados durante el carnaval.

Según el estudio sobre la cultura popular en la edad media y el renacimiento, Mijael Bajtin (1987) describe al carnaval como un universo donde reina la igualdad y la libertad. El autor sostiene que las fiestas oficiales servían para consagrar el orden social, las reglas, normas y valores religiosos, políticos y morales de la época, al contrario de lo que sucede con la fiesta carnavalesca, en la cual se descomponen -temporalmente- las jerarquías sociales establecidas, produciéndose “un espacio de liberación transitoria” (:9). Es decir, se instala un clima de festividad no oficial, contrariamente a las fiestas oficiales a cargo de la Iglesia o el Estado, donde se remarcaban las desigualdades realizando distinciones de rangos académicos, de empleo, sociales y económicas.

Otras de las categorías de nuestro marco teórico son el género y la murga de estilo uruguayo; como mencionamos en párrafos anteriores es poco común que estas sean conformadas por mujeres ya que existen prejuicios sobre las condiciones artísticas del hacer murga que terminan expulsando a las feminidades.

Además, proponemos la categoría de performance que según María Cecilia Perea (2011) es una práctica artística que tiene elementos centrales como el tiempo, el espacio y la presencia de un artista. Con estas prácticas artísticas algunos grupos de feministas comenzaron a

plasmarse estas experiencias con acciones artísticas en el espacio público, y que en estas performance recurrieron a las vivencias domésticas, cuestionamientos sobre la sexualidad y el placer, la despenalización del aborto, entre otros; se apropian de lo que se categoriza como espacio privado, mostrándolo en acción en el espacio público. (Alcázar, 2001).

Con la performance se produce un diálogo productivo de intercambio con otros y esta acción irrumpe el espacio público posibilitando otras construcciones de sentido en el grupo espectador.

Si entendemos al carnaval como una práctica cultural performática, la murga también lo es. Pilar Piñeyrúa (2002) describe a “la murga como un género discursivo con un componente político, poético, crítico, paródico, humorístico”, entre otras. Además, comenta que “la murga se apoya, critica y satiriza sobre los discursos que circulan socialmente” (:57).

El universo semiótico que estudiaremos será analizado desde la perspectiva de género, poniendo en valor el contexto social y cultural en el que se gesta el espectáculo “Desencantadas”, producido por la Murga Modestia Aparte. Lotman (1996) dice que la cultura es una condición necesaria para la vida social, que tiene un espacio y tiempo determinado y se transmite a través de la información que circula en la esfera semiótica cultural.

Esta información le permite a la cultura reconocer, interpretar y dar sentido a lo nuevo o reinterpretar lo viejo. La memoria por lo tanto, no solo tiene o evoca, sino que mediante una serie de operaciones puede olvidar el pasado y crear nuevos contenidos. (Arán y Barei, 2003:141).

Todo este análisis obedece al deseo de responder a la pregunta: ¿cómo construimos cultura feminista?



Objetivos

Fotógrafo: Marcos Barrionuevo
@ringofotografias
2017

2. OBJETIVOS



2.1 Objetivo General

Describir el modo particular en que la Murga Modestia Aparte con su espectáculo *Desencantadas* se constituye en un producto cultural contemporáneo feminista.

2.2 Objetivos específicos

- Reconocer los ejes temáticos presentes en el espectáculo *Desencantadas* de la murga Modestia Aparte y su vinculación con el lema “lo personal es político”.
- Identificar las intertextualidades del espectáculo *Desencantadas* que se articulan para producir sentido feminista.

2.3 Preguntas de investigación

¿Cómo construimos memoria y cultura feminista? ¿Qué es una performance? ¿Cuál es el sentido de la práctica artística en el espacio público? ¿Cómo se comienza a utilizar la performance desde el movimiento feminista? ¿Por qué se redefinen estos espacios a partir del surgimiento del Movimiento Ni Una Menos? ¿Qué productos culturales contemporáneos podemos reconocer en clave feminista? ¿Cómo se caracterizan? ¿Cómo se diferencian? ¿Cómo surge la murga, qué pretende hacer-decir-contar? ¿Cuál es su antecedente?

2.4 Hipótesis, un punto de partida

La murga como práctica cultural comenzó a desmontar las esferas de lo público y de lo privado, a través de diferentes lenguajes como el humor, el teatro y la música, ésta se manifiesta en el acto de nombrar-denunciar-cantar. Como dice Di Filippo (2019) las murgas, con su participación en las protestas sociales, acompañaron procesos de politización que trascendieron la “condición de dispositivo de locución pública” y proponen

una alternativa a los espacios y situaciones de intercambio cultural, de encuentro sociales y de formación de opinión pública. (...) Habilitan canales de participación y expresión fuera de los circuitos de la institución social arte para contener, dando cauce a otras narraciones y sensibilidades sociales. (:111).

El discurso político que abandera el feminismo pone en alza

la realidad en la que viven, toman conciencia de las discriminaciones que sufren por la única razón de ser mujeres y deciden organizarse para acabar con ellas, para cambiar la sociedad. Partiendo de esa realidad, el feminismo se articula como filosofía política y, al mismo tiempo, como movimiento social. (Varela, 2008:10).

Las murgas y los feminismos son discursos políticos que ponen en crítica -y en crisis- a las relaciones de poder de una sociedad que se organiza en base a un sistema de sexo/género.

2.5 Pieza de análisis

El registro audiovisual del espectáculo que contamos para realizar este análisis data de la noche cultural del 31° Encuentro Nacional de Mujeres en Rosario- 2016. MA esa noche grabó su DVD.

Lista de reproducción del espectáculo:

<https://youtube.com/playlist?list=PLi4us4nmePn6jzxa2VY0eG-h8GazSH2Jg>





Marco teórico

Fotógrafo: Marcos Barrionuevo
@ringofotografias
2017

3. MARCO TEÓRICO



Este análisis tiene la intención de poner a dialogar a diferentes autorxs provenientes del campo de los estudios culturales con la teoría feminista a fin de comprender el modo en que un producto cultural específico contribuye a la construcción de un discurso crítico del sistema cis-heteropatriarcal.

3.1 Carnaval- murga de estilo uruguayo

Como punto de partida para analizar la murga uruguaya, como una práctica cultural con raíces carnavalescas, nos serviremos de los aportes de Mijail Bajtin. Según el autor, el carnaval era un espacio donde los roles sociales se invertían, así se construyó el mundo del revés. Durante estas prácticas, el pueblo “temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad, y de la abundancia” (Bajtin, 1987:15).

La ocupación del espacio público por parte del pueblo, las intervenciones artísticas y de liberación en el carnaval son un rito cultural que se han sostenido con diferentes matices a lo largo de la historia. Como mencionamos anteriormente, Lotman (1996) sostiene que en estas prácticas-actos culturales se configuran la identidad, el saber y la memoria del pueblo de acuerdo a los contextos socio-históricos por los que están atravesados.

Esta información le permite a la cultura reconocer, interpretar y dar sentido a lo nuevo o reinterpretar lo viejo. La memoria por lo tanto, no solo tiene o evoca, sino que mediante una serie de operaciones puede olvidar el pasado y crear nuevos contenidos. (Arán y Barei, 2003:141).

Pilar Piñeyrúa (2002) señala puntos claves para contextualizar el carnaval en la zona del Río de La Plata. Durante los primeros años de independencia del país el carnaval se vivió como un juego que se realizaba en la calle, se tiraban huevos y agua limpia o sucia y, según la prensa de ese periodo, en la fiesta participaban diversas razas y clases sociales. Con el paso de los años el carnaval fue mutando a una fiesta con más profesionales e intereses comerciales, en consecuencia, se organizaron concursos oficiales. Sin embargo, los concursos fueron una iniciativa de los tablados vecinales; existía una organización que se encargaba de realizar una premiación por medio de un jurado que evaluaba el canto, la música, la vestimenta y la letra.

Otra característica que menciona Piñeyrúa (2002) es el carácter popular otorgado por la participación de conjuntos de trabajadores y jóvenes oriundos de barrios populares. Era fácil distinguir las comparsas integradas por la clase alta de las comparsas populares, cada agrupación dejaba en claro su autodefinición en la letra de la presentación. A su vez, se consolida la presencia del ritmo de candombe, identificado con la cultura negra vinculada con la época colonial y el proceso de esclavitud. Por otra parte, se comienza a notar el vínculo de cada agrupación carnalera con la política, al marcar en sus actuaciones (parodia o sátira) la postura a favor o en contra de las políticas públicas del país.

Con el tiempo se hizo más fuerte el festejo del carnaval en los tablados barriales, lo cual debilitó a las fiestas oficiales organizadas por el Estado. En la historia del carnaval es notable cómo se marcaba la diferencia entre “negros” y “blancos”, quiénes provenían de una clase alta o baja, o cuáles eran los grupos que percibían algún tipo de apoyo económico estatal o no. Todas estas características se ponían en tensión a la hora de la premiación en los concursos.

Alicia Martín (2017) afirma que a fines del siglo XIX el carnaval fue una fiesta popular,

los disfraces de negros, moreiras y cocoliches parodiaban las dificultades de integración que vivía la Gran Aldea con la llegada de la inmigración masiva de ultramar. El carnaval fue además el ámbito de consagración del tango primigenio, orillero y malevo, entre los sectores medios de la ciudad. (:202).

En este contexto inicia el siglo XX con agrupaciones carnavalescas que “han creado y recreado una forma de organización y de arte popular” (Martín, 2017), aunque esto puede variar según los parámetros culturales de cada época. “En nuestro caso, el carnaval ha ocupado escasa consideración en la escala cultural de Buenos Aires, bajo sospecha de ser puerta de ingreso a la barbarie, pasatiempo de vagos y malentretidos, cuanto mucho distracción de los males terrenales” (:202).

Para recopilar la historia de la murga en Uruguay, Piñeyrúa (2002) toma como referencia que en febrero de 1909 en un barrio de Montevideo “seis hombres interpretan canciones *subidas de tono*³ y le toman el pelo a los gobernantes, a los empresarios, a todo el mundo”. Los rasgos grotescos característicos del carnaval eran posibles de percibir no sólo por sus canciones sino también por su vestimenta. Piñeyrúa (2002) indica que estos hombres estaban vestidos con el traje de una orquesta clásica, uno de ellos interpreta el rol del

³ Destacado en el original.

director de orquesta y todos lucían un aspecto desprolijo y viejo. Además, el canto era acompañado por instrumentos musicales como clarinetes, flautas, pistones y trompetas.

Soledad Castro Lazarroff (2017) señala que entre 1910 y 1940, en el estilo de murga uruguaya, no se encuentra a ninguna mujer dentro de los grupos musicales.

hombres fueron los que escribieron, cantaron, bailaron y compusieron música durante todos estos años y son aún la enorme mayoría de los murguistas. La tímbrica vocal masculina es, para muchas personas, condición para considerar que un coro es genuinamente murguero. (:180).

En los registros de la historia de murgas uruguayas en la década de los cuarenta se destaca la participación de Perlita Cucú como la primera mujer en integrar la murga Don Bochinche y Compañía. Castro Lazarroff menciona que en 1957 se creó la primera murga de mujeres: “Rumbo al Infierno” de la ciudad de Las Piedras, Canelones. En esta murga la directora era Juanita “Pochola” Silva y la batería estaba conformada por mujeres pero el letrista era un hombre, Gualberto Silva (Castro Lazarroff, 2017:180). Es relevante el dato de quién produce las letras de la murga ya que las mujeres, a pesar de tener presencia en el escenario, no tenían el rol de productoras/creadoras.

Según Piñeyrúa (2002) en febrero de 1984 en el Teatro de Verano en Uruguay, ante más de cinco mil espectadores, aparecieron veinte murguistas con una nueva característica, la cara pintada. La distribución del grupo en el escenario dependía del rol que cada integrante ocupaba: el director de espaldas al público, el cuerpo coral formaba una media luna en el centro del escenario y el grupo de batería se ubicaba en el fondo. A partir de este momento, los instrumentos característicos son: bombo, platillos y redoblante. Piñeyrúa (2007) sostiene que “la murga critica, se burla, emociona, representa, imita, remeda, parodia, interpela, reclama, exige, denuncia. Siempre cantando” (:131).

A pesar de ser una fiesta popular, el carnaval en Buenos Aires se mantuvo por fuera del circuito de locución y medio de producción cultural hasta fines del siglo XX. Martín (2017) menciona que desde 1980 en adelante, las fiestas carnavalescas resurgen por iniciativas de las juventudes como consecuencia del final de la dictadura cívico militar⁴. Destaca que la expresividad popular estaba en ebullición ya que había sido prohibida en los espacios

⁴ En junio de 1976 a través del Decreto 21.329 se eliminó del calendario oficial la fiesta del carnaval. En el 2010, durante la presidencia de Cristina Fernandez de Kirchner, se restituye al calendario oficial de los feriados nacionales a través de los decretos 1584 y 1585/2010 (Martín, 2017).

públicos. Por ello, se comienza nuevamente a ocupar las calles, parques y plazas como puntos en común “entre los que preparaban un nuevo renacer” (:202).

Por lo tanto, Martín (2017) considera que luego de la dictadura los grupos de jóvenes, intelectuales y productores culturales gestaron “un movimiento cultural fuertemente comprometido con la memoria popular” y que

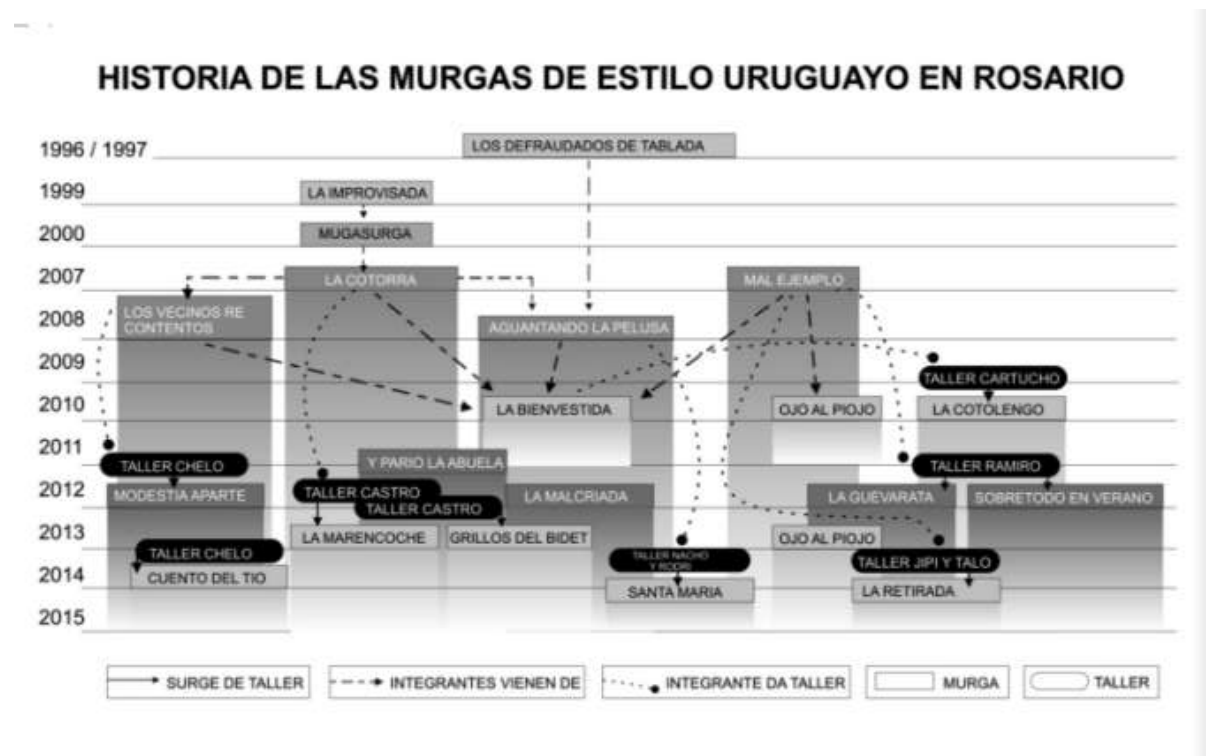
(...) tanto el carnaval como sus principales protagonistas, las agrupaciones denominadas murgas, se convirtieron a partir de la posdictadura en objeto de interés e ingresaron en las agendas a favor de la democratización. Este interés fue probando diversas acciones y políticas culturales que sentaron las bases para crear una nueva institucionalidad en torno a las prácticas carnavalescas. (:203).

Desde los años 2000 en adelante el proceso de inserción del estilo de murga uruguaya en Argentina se desarrolla por varios motivos. Castro Lazarroff (2017) reconoce, por un lado, la inmigración de músicos al país con otras influencias musicales y la incorporación del ritmo candombe, propuesto por músicos uruguayos. Por otro lado, la autora señala que nuestro país tiene raíces carnavalescas propias y una gran experiencia en expresiones críticas de carácter popular. Así, el desarrollo cultural y musical de Argentina facilita la difusión de este estilo musical. A su vez, destaca la importancia de la producción de películas documentales, de video clip compartidos en la web y la producción de libros críticos e históricos sobre el carnaval y la murga, como materiales que alientan la difusión del género musical.

Di Filippo (2019) comparte que en la ciudad de Rosario, el movimiento murguero comienza en los años 90 “y se profundiza hacia fines de la década e inicios del 2000 en concomitancia con el reverdecer del carnaval” (:107) Y agrega que

No obstante, es necesario aclarar en este punto que con anterioridad a este movimiento murguero existieron murgas en la ciudad, algunas de las cuales datan desde principios del SXX con claras reminiscencias a las murgas españolas o cariocas. Sin embargo, quienes participan del movimiento murguero no reconocen a estas expresiones como antecedentes ni influencias sino que vinculan su nacimiento a contactos y cercanías con el movimiento murguero de Uruguay o con el de Buenos Aires. Situación que difiere del llamado nuevo carnaval cuyos organizadores y participantes se reconocen -con mayor o menor claridad según los casos- en la tradición rosarina gestada varias décadas atrás. (:107).

A nivel local, la formación de murga de estilo uruguayo tiene un recorrido particular, Dayub y Lucca (2018) exponen en el siguiente cuadro cómo lxs participantes de las murgas de estilo uruguayo podían integrar de forma indefinida una murga u otra, y cómo quienes tenían mayor experiencia estaban habilitados para proponer un taller cuyo fin era la creación de una nueva murga.



Fuente: Murga «a la uruguay» en Rosario. Por Julia Dayub y Juan Bautista Lucca (2018:100)

En este estudio, estxs autores señalan una característica particular de este tipo de murgas en la ciudad de Rosario, el canto murguero es mixto. Esto se evidencia en el surgimiento de la murga Modestia Aparte en el marco del Taller Chelo, conformado por ex integrantes de otra murga.

Al no tener en Rosario una tradición masculina en la configuración del canto murguero, como sí sucedía otroras en Montevideo o incluso en las Murgas-Centro en el caso de las porteñas, la proporción de mujeres en las cuerdas es más amplia; e inclusive experiencias de aparición reciente en Uruguay como es la participación en el concurso de murgas integrantes femeninas (Cero Bola y La Bolilla que Faltaba en el año 2012), se da de manera simultánea con la formación de murgas de estas características en Rosario como es el caso de Modestia Aparte. (Dayub y Lucca, 2018:102).

Es decir que en el caso local la mayoría de los grupos murgueros están integrados por hombres y mujeres; esta composición se nombra habitualmente como murgas mixtas. Por ejemplo, en la murga rosarina de estilo uruguayo “La Cotorra”, “las mujeres no cumplen el rol de cantantes, sino que participan como instrumentistas (platillera), vestuaristas, productoras y otros roles” (Di Filippo *et al.*, 2013:159).

Marilé Di Filippo, Julia Lagiodice y Juan Bautista Lucca (2013) centran su estudio en el contenido político y social del carnaval. Para los autores el carnaval es tomado como “un momento de inversión crítica, parodia y burla de cualquier autoridad o jerarquía, como una aceptación ordenada de la suspensión de la ley y sus límites” (:152). Para nuestro análisis, vamos a considerar que lo que se entiende como carnaval será tomado como el gran paraguas de acontecimientos que permitieron cada toque (presentación) de la murga Modestia Aparte.

Di Filippo *et al.* (2013) explican que las murgas uruguayas

son entendidas como una expresión de carácter grupal, en el que se conjugan la sátira carnavalesca sobre la realidad, el canto polifónico (nasal y mayormente masculino) de melodías populares que son acompañados generalmente por instrumentos de percusión, en el que se introducen nuevas letras elaboradas a través del recurso del contrafactum, el juego de palabras, y uso de esdrújulas, y que se insertan escénicamente recuperando diversos elementos del teatro popular. (:154).

Marita Fornaro (2002 citada en Di Filippo *et al.*, 2013) señala que los temas principales interpretados en la murga de estilo uruguayo son recortes de la realidad, que dan cuenta de las alusiones del carnaval o la murga, o de los hechos sociales y políticos que quieran destacar de su contexto. También afirma que con la utilización de la sátira y la crítica presentan un mundo paralelo de la cultura dominante, como una postura de resistencia ideológica y política. La autora sostiene que la murga representa al barrio. En Uruguay este estilo de murga se posicionó como una voz de base popular capaz de expresar sus propios intereses y de presentar en el escenario una perspectiva alternativa a las discusiones entre gobernantes y la opinión pública, la murga en la escena política y cultural era vista como una forma de resistencia.

De acuerdo a lo que manifiestan Di Filippo *et al.* (2013) todas las murgas tienen su sentido y fin político. A partir del estudio de diferentes murgas aseveran que

hacer murga es hacer política, afirmando que la politicidad de la murga se manifiesta en lo que se dice, en el contenido de sus canciones, en su sentido crítico. En efecto reconocen que desde los orígenes la expresión murguera es política y que ello supone una carga histórica y una responsabilidad. (:169-170).

Lxs autores continúan ensayando el vínculo entre la murga y la política

(...) a través de sus letras, la murga se instituye en una expresión que desde los intersticios o pliegues del orden socio político de dominación logra instalar su cuestionamiento y disconformidad con la realidad. Del mismo modo, esta lectura se reproduce en las concepciones que los murgueros rosarinos tienen su propio accionar político. (:171-172).

Castro Lazaroff (2017) refiere que la murga uruguaya implica “juntarse a cantar” y que cualquier persona vinculada o no a la música puede hacerlo. Otra característica, es que la murga adapta melodías preexistentes en el mundo musical y cambia la letra. Además, en el espectáculo de murga uruguaya se toman como elementos primordiales al director, al coro y los instrumentos de percusión -que no necesariamente utilizan energía eléctrica para funcionar y, por eso, pueden presentarse en cualquier lugar-. Lo más importante de todo, es que “responde a necesidades concretas de expresión política y sobre temas sociales. Sirve para decir -lo que nadie dice-, hace valer la voz de un grupo musical, difunde ideas políticas y estéticas. Construye una cultura de “militancia por el arte” y de la importancia del canto en contextos de lucha social” (:179-180).

Para indagar el lugar de las mujeres en la murga, Castro Lazaroff (2017) observa que en el discurso murguero la figura de la mujer estaba presente únicamente como objeto de burla. Las mujeres era las más afectadas en este tipo de discurso, que se basaba en las “condiciones vergonzantes, posición, estatus o defectos del otro (...) El foco estaba puesto en el sexo y en personajes considerados marginales y diferentes” (:184). Los personajes femeninos interpretados por varones disfrazados eran marginales. Además, cuando los personajes aparecían

daban lugar a chistes sobre el físico femenino (la gordura, la fealdad del rostro, la deformidad de distintas partes del cuerpo); sobre la voz (el uso del falsete para satirizar sobre los agudos femeninos y la manera de hablar); sobre la conducta sexual (el murguista-mujer podía pasar de mano en mano, sentarse en la falta de los otros murgueros, rematar chistes sexuales a conciencia para provocar la risa y complicidad de los espectadores); sobre la clase social (si la mujer era fina o era ordinaria, siempre había un chiste dispuesto para ponerla en ridículo). En el discurso

murguero, las mujeres oscilaban entre ser sujetos de perversión y criaturas inocentes que no tenían ni idea del abuso al que podían ser sometidas, o de los efectos que provocaban. (:184).

La murga uruguaya tiene una estructura propia de espectáculo y, en este sentido, Pilar Piñeyrúa (2002) expresa que la murga sintetiza y asimila formas que proceden de diversos géneros artísticos -musicales y teatrales- y medios de comunicación. Todas estas formas se encauzan en la puesta en escena: desde las actuaciones, los arreglos musicales y las menciones a procesos sociales y políticos. Los rasgos distintivos característicos de cada murga dependen de la particularidad del contexto histórico, social y político, y por esto es que cada año se espera que la murga realice una nueva propuesta.

El espectáculo murguero tiene una duración entre 30 y 45 minutos (Piñeyrúa, 2002). Se puede dividir en:

- La presentación o saludo inicial: a través de la letra la murga se autodescribe y comparte su historia.
- El cuplé: es el hilo conductor, la parte más teatral del espectáculo, los personajes principales se distinguen del resto del grupo por tener en su vestuario elementos representacionales que acompañan al desarrollo del relato.
- El salpicón: tiene como eje principal comentar/opinar sobre temas de la actualidad, en lo posible de lo que pasó el último año a la presentación. Está protagonizado por las cuatro integrantes (cantantes), con un estribillo a cargo del coro y un remate.
- El popurrí: se caracteriza por la sátira sobre cuestionamientos-temáticas que la murga propone, se puede identificar “la especificidad” de cada murga. Aparecen otros personajes del espectáculo aparte de las cupleteras y el coro cobra protagonismo.
- La retirada o despedida: la murga cierra el espectáculo con una reflexión acerca del espectáculo brindado, se caracteriza por ser repetitiva.

Un porcentaje amplio de murgas de estilo uruguayo están conformadas por 15 y 20 varones por las razones que se mencionaron en los párrafos anteriores. Reiteramos que en el caso de Modestia Aparte en su totalidad eran mujeres y feminidades.

Para identificar el tiempo y el espacio que la murga propone en cada espectáculo Pilar Piñeyrúa (2002) dice que los personajes, cupleteras o el coro son quienes brindan indicios de las coordenadas temporales espaciales que se vinculan fundamentalmente a través del canto, la actuación, el vestuario y la escenografía.

El baile, el maquillaje y el vestuario, según la autora, son convenciones visuales que pueden variar de acuerdo a la propuesta de cada murga. El primer aspecto es el baile del coro junto a la ubicación dentro del escenario, en todas las murgas, el cuerpo coral se coloca frente al público, en lo posible en forma de media luna y quien dirige está de espaldas al público. El segundo aspecto, busca unificar a lxs integrantes de la murga y el tercer aspecto, puede variar entre el coro, lxs cupleterxs y el/la directora (Piñeyrúa, 2002).

En resumen, la murga de estilo uruguayo se caracteriza por ser una expresión cultural popular que por medio del humor, la sátira y la parodia realiza una crítica social-política de la temática que la define. Para este tipo de murgas es importante la letra y la puesta en escena. La base de su repertorio son canciones populares a las que le modifican la letra con el fin de construir el espectáculo. En el carnaval este tipo de expresión tiene mayor protagonismo en el espacio público y por lo general, este género musical se caracteriza por estar conformado por integrantes masculinos.

3.2 Género- espacio público y privado - Patriarcado *musical* - sexismo

El espacio público es caracterizado por Amorós (1994) como un espacio de poder entre iguales, por lo tanto, son los varones quienes ocupan este espacio. Ellos ejercen la ciudadanía y refuerzan esos vínculos de poder. Las mujeres son relegadas al espacio privado y quedan encargadas de las tareas domésticas y de cuidado. Ellas no son consideradas como un sujeto político, son anuladas en el espacio público. Las mujeres son objeto de apropiación, dominación y control de los varones en el espacio público y privado.

Según la autora existe una invariante estructural que es anacrónica en las sociedades, por la cual se organizan y jerarquizan los espacios. Por un lado, una serie de actividades adjudicadas a los varones en el espacio público que le otorgan valor, prestigio y reconocimiento entre sus pares. En este espacio, se alienta a la competencia y toda actividad que se produce aquí tiende a masculinizarse y a hacerse reconocer. Por otro lado, las actividades feminizadas en el espacio privado son las que no se ven, no son objeto de apreciación pública, son las menos valoradas socialmente. La autora destaca que este espacio es de la indiscernibilidad, es decir que, todas pueden ser valoradas puertas adentro

pero es imposible establecer pautas de homologación que trasciendan estos límites que no se ven (Amorós, 1994).

A su vez, identifica al espacio privado adjudicado a las mujeres como el “espacio de las idénticas” ya que “es un espacio en el cual no hay nada sustantivo que repartir en cuanto a poder ni en cuanto prestigio ni en cuanto a reconocimiento, porque son las mujeres las repartidas ya en este espacio” (Amorós,1994:3).

En este sentido, Dora Barrancos (2011) sostiene que los varones tienen el destino de ser agentes de las instituciones políticas, administradores de la sociedad civil y productores, es decir, pertenecen a la esfera pública. Contrariamente, las mujeres ubicadas en el espacio privado son consideradas como reproductoras, custodias de hogares, amparadoras de lo doméstico. La autora destaca que la familia, preservada de las tormentas de la sociedad política, queda al margen de los intereses públicos (:29).

Carole Pateman (1995) considera que el patriarcado es un contrato social y sexual, anacrónico y ahistórico de la sociedad. También, lo define como un pacto que se sostiene por medio del matrimonio, donde se manifiesta el derecho “natural” -que en sí es político y de propiedad- de los varones sobre las mujeres.

Por su parte, Joan Scott (1993) afirma que el género es un elemento constitutivo para marcar la diferencia sexual y las relaciones sociales o de poder. El género se pone de manifiesto con elementos de representación simbólica, conceptos normativos de la interpretación unívoca del significado de varón y mujer -de lo masculino y lo femenino- en el sistema de parentesco que incluye a la familia, en el mercado del trabajo, en la educación y en la política, y en la construcción de la identidad subjetiva. Por ello, cuando hablamos del género como una construcción social y cultural, entendemos que es una creación sobre las ideas de los roles apropiados para que varones y mujeres se desarrollen en cada espacio.

La cultura está construida sobre estas bases patriarcales, un sistema de dominación sexual básico sobre el cual se construyen los sedimentos de la dominación masculina que determina la opresión y subordinación de las mujeres. Entonces, cuando nos referimos al término patriarcado musical estamos hablando de una división en cuanto a posibilidades de producción y creación de estilos musicales de acuerdo al género.

En líneas anteriores mencionamos cómo la característica del tono de voz excluía a las mujeres de participar, en los inicios de la historia, de la murga uruguaya e incluso el rol que ocupan dentro de ella. Asimismo, las feminidades quedan fuera del circuito de la creación de

los espectáculos, desde la puesta en escena hasta la composición de la letra y la música. El lugar que ocupa la figura femenina en la música es mayoritariamente como causa de los males, objeto de burla y sexualización, una figura pasiva, una musa, una ausente, un sujeto que no tiene nada para decir o bien, decidir.

Las mujeres integrantes de las murgas, en este caso de estilo uruguayo, que participan de forma activa en el ámbito cultural, ya sea en el rol de productoras, creadoras o protagonistas tienen un doble trabajo: ser reconocidas como mujeres y como músicas/artistas dentro del circuito murguero.

Para ejemplificar algunos mecanismos sexistas a través de los cuales se manifiesta el patriarcado, podemos recurrir a la enumeración que realiza Alda Facio (1999). La autora señala los siguientes aspectos: por un lado, *el doble parámetro*, que es cuando una misma conducta, situación y/o característica humana es colocada o evaluada con distintos parámetros para uno y otro sexo (femenino-masculino). Por otro lado, *el deber ser de cada sexo*, es decir cuando se supone que hay conductas o características humanas más apropiadas para un sexo que para el otro. Y éstas, se enmarcan en lo que reconocemos como *el androcentrismo*, que es la vivencia que se enfoca desde la perspectiva masculina únicamente, presentando la experiencia de los varones como central a la existencia humana, y por ende la única relevante. La presencia de estos mandatos en la murga se refleja en considerar que la única forma válida de hacer murga es que el cuerpo musical se conforme en su totalidad por varones y que, las mujeres, que sí están en la murga, sean relegadas a ocupar espacios de maquillaje o de vestuario.

En síntesis, destacamos al género como condicionante para el desempeño de las mujeres y feminidades dentro del espacio público y el espacio privado y, en particular, en la participación en las murgas de estilo uruguayo. Entendemos también la existencia de un patriarcado musical que está atravesado por los mecanismos sexistas donde convergen y se refuerzan los espacios habilitados y posibles para el desempeño-desarrollo artístico de las vidas femeninas.

3.3 Performance- práctica cultural

Lo personal es político es un eslogan característico de la segunda ola del feminismo, a través del cual se intentan dilucidar las relaciones de poder y dominación que existen en la vida familiar y en los vínculos afectivos y sexuales, habitualmente considerados parte de la vida privada.

Para ejemplificar las repercusiones del movimiento feminista en Latinoamérica, Josefina Alcazar (2001) señala que en México el punto de partida fue el movimiento estudiantil en 1968, cuando las artistas universitarias se hicieron algunos cuestionamientos sobre el lugar de inferioridad que ocupaban en la academia. Así, mujeres artistas conformaron la Generación de grupo, organizándose por fuera del circuito académico y del arte oficial. “Fue una generación que se salió de los museos y abandonó las academias para apropiarse de las calles. La mayoría de los grupos eran interdisciplinarios” (:3). La propuesta en sus inicios no se apoyaba en reivindicar las luchas del feminismo pero con el tiempo las artistas recurrieron a experiencias personales sobre la vida doméstica, comenzando a cuestionar las estructuras familiares y los roles de género. A partir de 1975 en México, las protestas públicas fueron encabezadas por el Movimiento de Liberación de la Mujer, este grupo tenía como objetivo sensibilizar a la población y revelar los mecanismos -considerados como “naturales”- que mantuvieron la opresión sobre las mujeres.

Según Alcázar (2001) la performance es un arte experimental que puede mutar su forma adaptándose al espacio físico. Las artistas parten de las conquistas logradas por las luchas feministas y por los movimientos democráticos. Por medio de la performance, los espectadores son interpelados para cuestionar la violencia simbólica que surge en la división de las tareas entre el espacio público y privado.

María Teresa Martín- Palomo y José María Muñoz Terrón (2015: 205) expresan que el arte feminista consistía en una fuerte implicación social y en la innovación de soportes técnicos para llevar a cabo la propuesta artística. Se denunciaba en la vía pública algunas cuestiones como el estereotipo de belleza ideal, el lugar de las mujeres en la academia, en la política y en la producción cultural, ámbitos en los cuales, las mujeres fueron relegadas por el solo hecho de ser mujeres. Este arte feminista continúa en los años noventa con los grupos Guerrilla Girls en EEUU o Mujeres Creando en Bolivia.

En un ensayo exhaustivo sobre diversas prácticas culturales en nuestro continente, un grupo de académicas sostiene que en

un contexto en el que aparecen y desaparecen las normatividades en diversas prácticas culturales, es posible visibilizar cómo las mujeres crean, significan, dan sentido, así siempre luchando, para romper, resignificar, subvertir esa “naturalización” que conforma su cuerpo, su experiencia, su ser en la cultura. (Garzón Martínez *et al.*, 2014: 166).

Retomando lo dicho por María Cecilia Perea (2011), definimos a la performance como una práctica artística realizada en el espacio público que tiene como elementos centrales el tiempo, el espacio y la presencia de un artista. Con la performance se produce un diálogo productivo de intercambio con otros, esta acción se sucede en el plano horizontal, la clave es interrogar al espectador. Para que la performance suceda es necesaria la presencia del espectador en el espacio público, porque esta acción irrumpe el espacio público posibilitando otras construcciones posibles de sentido.

Perea (2011) considera a la performance como una acción política que utilizan las artistas feministas, es una herramienta de visibilidad y denuncia pública que promueve el protagonismo de las mujeres como impulsoras de cambios sociales y culturales.

Garzón Martínez *et al.* (2014) se preguntan

¿Cómo impactar en el discurso político desde la experiencia? ¿Cómo desde el cuerpo, la práctica sexual logra “cruzar”, o no, la frontera? (...) desde las prácticas culturales pensadas como haceres colectivos y maneras de ocupar espacios de forma política, las mujeres son un cuerpo “otra” y no sólo constituyen frontera, sino que habitan y trascienden. (Garzón Martínez *et al.*, 2014: 166).

En definitiva, consideramos a la performance como una práctica cultural que, si es producida y llevada a la acción por mujeres artistas, puede estar estrechamente vinculada a las luchas y reivindicaciones que propone el movimiento feminista. Desde las performance se intenta trasladar experiencias de vidas del espacio privado al espacio compartido, un espacio público.

A group of performers in traditional white costumes with colorful sashes and headpieces on a stage. The performers are wearing white long-sleeved dresses with red, green, and blue sashes. They have elaborate headpieces, some with red flowers and green veils. They are standing on a stage with microphones in front of them. The background is dark with spotlights.

Metodología y actividades

Fotógrafo: Marcos Barrionuevo
@ringofotografias
2017

4. METODOLOGÍA Y ACTIVIDADES



En este apartado desarrollaremos la metodología que utilizaremos para alcanzar los objetivos presentados en esta investigación. Recurrimos a Sampieri (2014) para definir el enfoque cualitativo empleado en este trabajo

puede concebirse como un conjunto de prácticas interpretativas que hacen al mundo “visible”, lo transforman y convierten en una serie de representaciones en forma de observaciones, anotaciones, grabaciones y documentos. Es naturalista (porque estudia los fenómenos y seres vivos en sus contextos o ambientes naturales y en su cotidianidad) e interpretativo (pues intenta encontrar sentido a los fenómenos en función de los significados que las personas les otorguen). (:9).

Por lo tanto, sostiene que este tipo de abordaje metodológico, “se fundamenta en una perspectiva interpretativa centrada en el entendimiento del significado de las acciones de seres vivos, sobre todo de los humanos y sus instituciones (busca interpretar lo que va captando activamente)” (:9).

Esta investigación realizará un análisis semiótico discursivo del espectáculo Desencantadas de la Murga Modestia Aparte que pretende describir las razones por las cuales esta murga puede ser definida como una expresión cultural feminista. Para esto, nos proponemos observar sus vínculos intertextuales entendiendo que, el concepto de intertextualidad “presupone que todo texto está relacionado con otros textos, como producto de una red de significación” (Zavala, 2017). Siguiendo la propuesta de este autor, entendemos que “la intertextualidad es, en gran medida, el producto de la mirada que la descubre. O más exactamente, la intertextualidad es resultado de la mirada que la construye” (:2). En definitiva, el análisis semiótico discursivo pretende detectar las huellas de los códigos dominantes de la cultura, identificar alusiones a la memoria cultural e identidad colectiva, resignificándola en clave feminista. Elegimos este tipo de abordaje entendiendo que todo producto cultural puede ser considerado como un texto, es decir como un tejido de elementos significativos. Resulta fundamental recordar que, siguiendo a este autor, “el concepto mismo de intertextualidad presupone una teoría de la comunicación en la que el receptor (lector, espectador, observador, visitante, usuario, consumidor) es el verdadero creador de significación en todo proceso comunicativo” (:4).

Aunque Lauro Zavala (2017) propone una guía de intertextualidad para el análisis de productos/textos de la cultura contemporánea, cabe señalar que los vínculos intertextuales que detallaremos, son producto de una lectura posible entre muchas.

Comenzamos señalando que, el espectáculo analizado forma parte de una arqueología architextual (posmoderna) en la medida en que se relaciona con otros códigos, en este caso la carnavalización. Justamente, el autor considera que el carnaval -o lo carnavalesco- constituye de por sí un género intertextual neobarroco, debido a la presencia simultánea de códigos excluyentes.

El corpus con el cual se trabajará será el cancionero del espectáculo *Desencantadas*. Y nos apoyaremos en el material audiovisual del espectáculo *Desencantadas* de Modestia Aparte, grabado en la Sala Lavardén de la ciudad de Rosario en el marco del cierre de noche cultural del 31° Encuentro Nacional de Mujeres del 2016.

A través del análisis intertextual intentaremos describir a los siguientes aspectos:

1. **La ubicación en tiempo y espacio del espectáculo** a través de la puesta en escena, el canto y la actuación.
2. Los **estereotipos de género** que son representados a través de las cupleteras y otros personajes que aparecen en el espectáculo.
3. **Los dichos sobre el contexto histórico de producción del espectáculo** a partir de los nombres propios que se mencionan en la obra. Para su análisis intertextual tendremos en cuenta los anclajes sintácticos y semánticos internos y externos al cancionero (nombre, título o referencia contextual, fragmentos o capítulos o secuencias) y en articulación con las lógicas de las convenciones discursivas, entre ellas la articulación dialógica o multidualógica.
4. **Las violencias denunciadas.** ¿Qué denuncian? ¿Cómo se ejemplifica-muestra-nombra la violencia -patriarcal- simbólica y el sexismo en el espectáculo? Nos proponemos indicar la intertextualidad reflexiva, por medio de la metaficción tematizada respondiendo sobre la tematización de las condiciones semióticas que hacen posible el texto (códigos de verosimilitud).

5. **La organización feminista y las similitudes con los mensajes/lemas del activismo feminista.** A través del análisis intertextual buscaremos el compromiso ético, estético y social.

Para indicar lo señalado en cada parte utilizaremos las letras del espectáculo, destacando con la tipografía en variable negrita las huellas discursivas del intertexto, anexando los minutos audiovisuales del espectáculo con la intención de dar cuenta del momento de acción en la obra. Además, nos propusimos describir los elementos paratextuales que alientan a la interpretación y la búsqueda de los puntos señalados anteriormente.

A continuación compartimos un esquema para indicar las variables que tendremos en cuenta para el análisis, el cual está dividido en las cinco partes que conforman el espectáculo de la murga de estilo uruguayo.

PARTE DEL ESPECTÁCULO	Acto/ momento del espectáculo	Personajes	Letra de la canción	Características de vestuario/ escenografía	Marcas sobre tiempo	Marcas sobre espacio	Estereotipos de género	Menciones al contexto histórico/social	Menciones a tipos y modalidades de violencia	Referencias intertextuales
Presentación										
CUPLÉ										
Salpicón										
popurrí										
RETIRADA										



**M de murga
M de mujeres
M de modestas**

Fotógrafo: Marcos Barrionuevo
@ringofotografias
2017

5. M de mujeres, M de murga, M de modestas



Entre los años 2007 y 2008, se desarrolla una “murga-taller” (el Taller del Chelo) en la que se gesta Modestia Aparte. Hacia el 2012 el taller de murga era mixto y con el transcurso de los ensayos se feminiza. El cruce teórico entre la cultura patriarcal y el estilo de murga con el objeto de estudio, da cuenta de cómo la categoría de género está atravesada en la construcción de subjetividades y producciones culturales.

En septiembre del 2015 en el Centro Cultural “La Toma” de la ciudad Rosario sucede por primera vez un ensayo abierto de una murga estilo uruguayo, y a los dos meses la murga se presenta en el Teatro Saulo Benavente con el espectáculo “Desencantadas”. Modestia Aparte (MA en adelante) fue una murga de estilo uruguayo conformada por 21 mujeres y feminidades en su totalidad, entre cantantes, instrumentistas, maquilladoras y vestuaristas, con edades entre 17 y 61 años. Nos resulta importante destacar la conformación de las identidades de la murga ya que, como mencionamos anteriormente, la mayoría de los estudios de caso de murga de estilo uruguayo ponen el acento en la conformación total o mayoritaria de hombres.

La murga MA se catapultó con la efervescencia que la Cuarta Ola feminista generada en Rosario entre los años 2015 y 2017, presentándose alrededor de 46 veces con el espectáculo Desencantadas. El grupo fue tomado como parte de la historia de la música uruguaya en varias publicaciones académicas⁵ y fue protagonista de los portales de noticias⁶ más reconocidos a nivel local y regional.

Recordemos que si bien el discurso murguero, de por sí, es político, nuestro interés en este trabajo es que la murga se autodenomina como de estilo uruguayo feminista.

⁵ Ejemplos de los mencionados se pueden ver en: Castro Lazaroff, Soledad (2017) Murgas de mujeres (estilo uruguayo) en América Latina. en *Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género*. Actas del III Coloquio de IberoMúsicas sobre investigación musical y Dayub, Julia y Lucca, Juan Bautista (2018). *Murga «a la uruguaya» en Rosario*. Capítulo 4- PÁG 95-126. Rosario: Golosa.

⁶ Se puede ejemplificar con: Cuando el arte ataca. Por Tomás Viú. Para Enredando. Disponible en: <https://www.enredando.org.ar/2017/02/10/cuando-el-arte-ataca/> y Che, vos, qué hiciste?. Por Sonia Tessa. Para Las 12 en Página 12. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/64347-che-vos-que-hiciste>

5.1 PRESENTACIÓN

Cada murga de estilo uruguayo en su presentación sobre el tablado o escenario comparte la historia de su surgimiento como grupo y hace una referencia clara a su postura política. En el inicio del espectáculo también podemos observar el vestuario y la puesta en escena, lo que irá cambiando a lo largo del show. Y también podemos reconocer referencias al contexto histórico, a las características generales del carnaval y de la murga de estilo uruguayo.



HACE UN TIEMPO ATRÁS
YA SE ESCUCHABA HABLAR
DE ESTA MURGA QUE ES TAN SIMPLE,
YA LE VAMOS A CONTAR!
FUE CRECIENDO ENTRE LAS SOMBRAS
DE UNA INMENSA Y GRAN CIUDAD
MUJERES, MODESTAS Y ARTISTAS
VAMO ARRIBA
¡A BAILAR!
TE VA A HACER VIBRAR
CUAL **MUÑECA DESQUICIADA**
VAN LLEGANDO AL CARNAVAL

Ver fragmento de la presentación MA, Desencantadas en: <https://youtu.be/GTFwXUxrqiM>



En el caso de MA, el espectáculo Desencantadas inicia con la melodía suave de una cajita musical y las integrantes de la murga ingresan al escenario dando vueltas sobre su eje. El recurso del sonido de la cajita musical puede ser considerado como una analogía porque cada vez que le damos cuerda a una cajita musical y la abrimos, la bailarina se encuentra sola, a veces la cajita tiene un espejo y lo único que hace la bailarina es girar sólo cuando está expuesta a la mirada o la presencia de una otra (quien abre la cajita de música). En este caso, las modestas aparecen en el escenario juntas, quizás esta sea una forma de demostrar dentro del contexto social que ya no están solas. También, podemos interpretarlo como la apertura de la Caja de Pandora, según el mito Pandora abre por curiosidad la caja que estaba guardada en un lugar secreto, desde ese momento se liberan todos los males. Cuando la murga MA comienza a cantar se les ilumina de a poco el rostro, y a medida que avanzan en el repertorio el escenario se ilumina y se “develan” las violencias.

Por otra parte, encontramos referencias al carnaval y a la historia de la murga. La primera característica es común de las murgas de estilo uruguayo, la distribución del grupo en el escenario, el grupo de tres percusionistas en la parte de atrás, en el medio aparecen las cantantes formando una fila ubicándose en el orden de acuerdo a su registro vocal y la directora delante de todo de espaldas al público. Además, cabe señalar que el baile del coro es con el movimiento del cuerpo al ritmo de la batería, se mueven las manos y los brazos.

La segunda característica es el vestuario de la presentación y el cierre, en el caso de MA todas las integrantes tienen unas batas de color blanca y en el borde unas tiras de colores. Otro accesorio del vestuario característico de quien dirige la murga es la galera, sin embargo en MA todas sus integrantes llevaban puesta una galera y se diferencian por los colores de la tela y los objetos que cada una tiene (libro, candelabros, televisor, anillo de casamiento, corona, ovillo y agujas para tejer). De cierto modo, están marcando una base de igualdad para todas las integrantes del grupo. Para el desarrollo del show todas las murguistas tienen prendas de color y se diferencian con el color de las polleras, una prenda que es un símbolo de feminidad. Además tienen el rostro pintado con una base de color blanco como suele hacer la murga de estilo uruguayo para acompañar a la construcción de una identidad grupal.

La tercera característica común al estilo de murga uruguaya es la referencia al carnaval en su presentación y saludo final. MA menciona que el carnaval está llegando con el Rey Momo, que es parte de la mitología griega conocido por ser el rey del chiste, el sarcasmo, la ironía, la burla, el hijo del sueño y de la noche; se dice que andaba cantando enmascarado por la noche con otro personaje recorriendo con antorchas, coronados con

flores e instrumentos musicales. Con el paso del tiempo este personaje se lo vincula con el carnaval en Latinoamérica por las características que mencionamos. Asimismo cuando dicen “Bienvenido Carnaval” en señal de respeto a la festividad se levantan la galera con el brazo hacia arriba.

Para señalar el estereotipo de mujeres y murga de estilo uruguayo, MA enfatiza que la murga es de “*minas*”, apropiándose del lunfardo argentino para referirse a una mujer y, con el tono utilizado, retoman el prejuicio de que la murga uruguaya no es de mujeres, entonces el coro se ríe y baila para mostrar cierta soltura para hacer murga.

Como mencionamos anteriormente, el estilo de murga utiliza canciones populares y le cambia la letra, durante la presentación podemos reconocer la base de la canción “Se dice de mí” de Tita Merello. Esta canción formó parte de una película argentina “Mercado de Abasto”⁷ y de una telenovela colombiana “Yo soy Betty, la fea”⁸. La milonga alcanzó el éxito cuando la cantante grabó con la orquesta Canaro en 1954. La letra original dice: *“podrán decir, podrán hablar, murmurar, y rebuznar, mas la fealdad que dios me dio, mucha mujer me la envidió, y no dirán que me engrupí, porque **modesta siempre fui, yo soy así**”*.

El gesto de la mano alzada cuando dicen “somos así” y “Modestia Aparte ya llegó” podemos encontrarlo semejante al gesto que hace el personaje de Tita Merello en la película Mercado de Abasto.

Otra canción que reconocemos es “Abuelito dime tú”⁹ de Heidi (que es popularmente conocida y se caracteriza por ser muy aguda) para referirse al canto de las mujeres y el mito de que con el timbre vocal de las mujeres no se puede hacer murga porque no se las escucha con claridad.

Para dejar en claro al público que esta murga está conformada por mujeres en su totalidad, realizan un gesto de búsqueda con la palma sobre la frente subiendo y bajando, entendemos que es el gesto para buscar a los varones de la murga que integraban el taller del Chelo en los inicios del grupo cuando era mixto. Continúan haciendo referencia a la cantidad de estrógenos (la hormona femenina que es fundamental para el funcionamiento del ciclo menstrual) que hay en el grupo y refuerzan con el gesto de “Tomá” (estirar un brazo

⁷ Mercado de Abasto. (1995) Película argentina dirigida por Lucas Demare. Disponible en: <https://youtu.be/hMVg2G5bt0k>

⁸ Yo soy Betty, la fea. (1999) Telenovela colombiana dirigida por Mario Ribeiro Ferreira. Trailer disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=xTO-rrvZ9Dc>

⁹ Abuelito dime tú. (1974) Canción de la serie de anime Heidi. Dirigida por Isao Takahata. Disponible en: <https://youtu.be/l77rAJPtNKI>

adelante llevar el otro por encima en la parte del codo y levantar el antebrazo que quedó estirado y la mano con un puño) destinado a quienes hayan tenido prejuicios sobre esta murga.

MA en su presentación toma una postura política cuando dos murguistas levantan dos imágenes, una con la cara de Mauricio Macri, presidente del país en ese entonces y la otra con la del músico Gustavo Cordera.

¿Pero ellos qué tienen que ver con posicionarse políticamente? Por un lado, el ex presidente Mauricio Macri sostuvo durante su gestión políticas neoliberales que se reflejaron en la falta de presupuesto para prevenir y erradicar la violencia de género y en el aumento de la violencia machista. Algunas estimaciones sostienen que cada 18 horas ocurría un femicidio¹⁰. La organización en las calles que mantuvo el movimiento feminista durante este gobierno se vio reflejada en concentraciones como el primer Ni Una Menos o el primer Paro¹¹ de mujeres como una de las formas, esta última, de repudiar el femicidio de Lucía Pérez.

Por otro lado, Gustavo Cordera, ex líder de La Bersuit Vergarabat y actualmente músico solista, en el 2016 brindó una entrevista a estudiantes de periodismo del Taller Escuela Agencia (TEA) y declaró que *"Hay mujeres que necesitan ser violadas para tener sexo porque son histéricas y sienten culpa por no poder tener sexo libremente"*.¹² La respuesta de Cordera se vinculaba al tema de las denuncias públicas a músicos argentinos del rock por acosos y abusos sexuales. Si bien la entrevista no fue publicada, sus dichos trascendieron a través de redes sociales, al ser compartidas en el facebook de una de las estudiantes presentes en el momento de la declaración. Estas declaraciones y las otras denuncias a los músicos tuvieron el repudio del colectivo "Ni Una Menos" hasta llegar a dejar de transmitir su música en la radio "Rock and Pop" y cancelar sus conciertos ya pactados por el país.

¹⁰ El Informe del Instituto de Políticas de Género "Wanda Taddei" indicaba que a 43 días del 2017 ya habían matado a 57 mujeres, a diferencia del año anterior. Para conocer más dirigirse a: Una mujer muere cada 18 horas en Argentina, pero se sigue cuestionando al feminismo. Por Gustavo Yuste. Para La primera piedra. Disponible en: <https://www.laprimera piedra.com.ar/2017/02/una-mujer-muere-18-horas-argentina-se-sigue-discutiendo-al-feminismo/>

¹¹ Para contextualizar sobre el surgimiento del paro acceder a: El primer paro a Macri se lo hicieron las mujeres. Por Virginia Gago. Para Las 12, Página 12. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/375726-el-primer-paro-a-macri-se-lo-hicieron-las-mujeres>

¹² Sobre el hecho mencionado acceder a la nota: Repudiables declaraciones del cantante. Gustavo Cordera: "Hay mujeres que necesitan ser violadas". Por Andrea D'Atri. Para Izquierda Diario. Agosto 2016. Disponible en: https://www.laizquierdadiario.com/Gustavo-Cordera-Hay-mujeres-que-necesitan-ser-violadas?gclid=Cj0KCQiAtvSdBhD0ARIsAPf8oNnyX0IGBv778FMrgH6tRW3TXpTvf570MleyJqPU9tg6DJgxCwgP6G4aAqPjEALw_wcB

5.2 CUPLÉ

Se denomina cuplé a la parte del espectáculo que es más teatral, tiene una o dos protagonistas que son las encargadas de presentar “una historia” o la secuencia que propone cada murga. Esta parte se caracteriza por las entradas y salidas del escenario de las cupleteras que, junto con la directora, van marcando el desarrollo del espectáculo y el cuerpo coral acompaña con expresiones o movimientos. Es decir que el cuplé puede estar dividido en todo el espectáculo.



CHOFA:

ME PARECE QUE SOS MUY DESUBICADA VERÓNICA,
YO ESTOY ACÁ, **MUY ARREGLADA ESPERANDO A MI PRINCIPE AZUL,**
A MI MEDIA NARANJA COMO QUIEN DICE.
ASÍ QUE TE PIDO POR FAVOR QUE TE RETIRES.

VERO:

¿SABES LO QUE HAGO CON **TU MEDIA NARANJA?**

CHOFA:

A VER QUE HACES?



VERO:

LA EXPRIIMO, LA EXPRIMOO, LA EXPRIMOOO.
Y LE ESCUPO LAS SEMILLAS A ESTE **PATRIARCADO**
QUE **NOS OPRIME,**
QUE **NOS REPRIME,**
QUE **NOS DEPRIME.**

Ver fragmento del cuplé MA, Desencantadas en: <https://youtu.be/eK365y7vpbo>



MA presenta a sus cupleteras como Chofa y Verónica, los nombres de los personajes coinciden con sus nombres reales pero esto fue una decisión de la murga. En el cuplé podemos reconocer que el espectáculo sucede en una juguetería pero, en este punto, nos centraremos en detallar la construcción de los personajes del espectáculo y por ello, tendremos en cuenta el concepto de estereotipo de género.¹³

En el personaje de Chofa reconocemos la representación de una mujer que cumple con las características esperables que el sistema patriarcal impone-propone: una mujer hecha pura y exclusivamente para el espacio privado. Entendemos que esta división patriarcal de los espacios de participación son centrales para entender el lugar de construcción de los personajes. Sin perder de vista que el espectáculo sucede en una juguetería, el personaje de Chofa, es la que sostiene el modelo de *ama-de-casa-madre-de-familia*. Además, en ella se representa a las mujeres que optan por los juguetes creados para niñas, vinculados a los cuidados y las tareas del hogar, y siente una gran atracción por el color rosa. Entendemos que su rol en el cuplé es el de ser una convencida por los discursos que refuerzan la belleza hegemónica, la que sostiene que el cuerpo es lo que termina de poner en valor a una mujer y no su conocimiento u otras cualidades, evocando la idea de mujer-objeto. El vestuario de Chofa se caracteriza por sumar elementos como un chal de plumas para mostrar su

¹³ Los estereotipos de género pueden ser reconocidos a partir de características, atributos o roles que son esperables en la forma de ser/actuar en la sociedad, se crea una visión o idea para las mujeres y los varones. Estas características dicotómicas se dan como producto de la división de espacio público y privado. Por ejemplo, a todas las mujeres se les asigna el color rosa, a los varones el color celeste. Las mujeres son emocionales y los varones racionales (Facio, 1999).

feminidad, un espejo para hacer ver que siempre esté bella/arreglada y unas tetas de plástico para exaltar la belleza.

En el personaje de Verónica reconocemos lo opuesto a las características de Chofa, Verónica es la cupletera que tiene el rol de romper con el cuento de hadas, es la que comienza con el desencanto. El personaje se pone en escena para explicar y comentar la perspectiva feminista que trae la murga. Podemos notar que es “la feminista” que puede aparecer en cualquier espacio para cuestionarlo todo. En el comienzo del cuplé Verónica aparece cuando Chofa habla de estar en la casa y de robarse al príncipe azul, camina hacia el punto central haciendo gesto de montoncito con las manos, se tapa la boca como riéndose, los brazos en la cintura y la mano en la oreja son gestos que cuestionan lo que Chofa está diciendo. En esos diálogos, Verónica es quien devela las tramas y códigos dominantes que sostienen el patriarcado, su rol en la murga es el de dar el pie al coro para explayarse con diferentes argumentos de crítica social y política que la murga viene a plantear.

Durante el cuplé se deja en claro uno de los temas que propone abordar la murga en este espectáculo. A través de los hilos culturales hilvanados, entendemos que se menciona al amor romántico de cuentos de hadas y de princesas, el príncipe azul y un sapito encantado, como referencias al amor heterosexual; al objeto de peluches como una demostración de amor; a la media naranja como creencia de que las mujeres nacieron incompletas. Cuando menciona a alguien que la mantenga, se refieren al estereotipo de varón, que debe tener poder económico para ser el proveedor de todos los bienes de la familia.

Otro guiño a los saberes culturales compartidos con el público espectador es cuando Chofa retoma la línea de diálogo que dice la Reina Malvada¹⁴ de la historia de Blancanieves y los siete enanitos¹⁵. La Reina es la madrastra de Blancanieves, se caracteriza por tener una

¹⁴ La Reina Grimhilde se caracteriza por su gran capa de color negro, su túnica morada atada a la cintura, una gran corona dorada y su gran cuello de color blanco, además lleva el pelo oculto en un manto negro que acaba en forma de pico en su frente. La reina tiene cejas angulosas que dan aire de seriedad o furia permanente, al mismo tiempo que hacen que destaquen sus ojos verdes, los cuales llevan maquillaje de color morado y sus labios rojos.

En su forma de Bruja se convierte en una mujer anciana de baja estatura, con arrugas, nariz, barbilla puntiagudas y pelo blanco largo, y viste una túnica negra con capucha que le cubre todo el cuerpo. (Wikipedia, 2022). https://es.wikipedia.org/wiki/Reina_Grimhilde

¹⁵ “Había una vez una encantadora princesita llamada Blancanieves. Cada día la Reina Malvada preguntaba a su espejo mágico: *Dime espejo una cosa, ¿Quién es en este reino la más hermosa?*’ el espejo dice: *Tú mi Reina eres la más hermosa*. Un día la Reina Malvada consultó a su espejo, y este por primera vez le contestó: *Bellisima eres tú Majestad, pero ¡oh! Existe otra más bella, una criatura que aún vestida de harapos es más linda que una estrella, ni tú sobrepasas su hermosura*. La Reina Malvada enfurecida, preguntó de quién se trataba. El espejo le responde: *Cual carmín sus labios son,*

belleza hegemónica pero al mismo tiempo es cruel, arrogante y manipuladora. También la Reina es celosa y no soporta ver a otras personas que superen -para ella- su belleza. Por eso, como latiguillo de vanidad Chofa dice la frase “Espejito, espejito...”

Otro tema que tratan en el cuplé son los juguetes sexistas. Cuando ingresa Chofa con un chal de plumas junto a Verónica y recorren el escenario mirando al público simulando estar recorriendo las góndolas, se paran y Chofa empieza a enumerar juguetes, y Verónica realiza una distinción sobre los juguetes destinados a las niñas vinculados a los cuidados y tareas domésticas y los juguetes destinados a los niños vinculados a la guerra y oficios que utilizan la fuerza. Entendemos que así se pone en manifiesto una crítica al sexismo a través de los juguetes y las infancias, y cómo se incorporan formas y modos en que se reproducen los roles de género. Esta distinción de roles, produce un agenciamiento de las feminidades, de estar en la búsqueda de complacer a otro y atraer las miradas ajenas. Se expone el deber ser y los lugares que son asignados, podemos notar la asignación de espacios de pertenencia o de deber ser para cada género.

Otra situación que señalamos es que a Chofa se la muestra con seguridad, soberbia y con las manos une el dedo índice y el pulgar para afirmar con detalle lo que está diciendo, para exponer al personaje de Verónica en el lugar de la que no está cumpliendo con las reglas de la feminidad, la que está por fuera de lo establecido. En esta parte, también se reafirma el estereotipo que está representando Chofa y el lugar de Verónica como la que cuestiona esas reglas.

En el cuplé también se trata el tema del acoso callejero a través de la denuncia con un diálogo previo entre las cupleteras. Chofa realiza un intento de descalificar la respuesta de Verónica y ella le responde haciendo el cuatro, una postura para demostrar el equilibrio del cuerpo; por lo general, esta postura se realiza para validar la conciencia y además, se palmea la parte del interior del codo para medir su pulso. Con la mano niega medicarse pero gesticula la postura para inhalar una medicación (reconocemos que se utiliza ese aparato para la medicación que beneficia a los pulmones).

Es común que en la sociedad se exponga a las feministas como “locas” o “poco femeninas”, reforzando la idea de la histeria en las mujeres, se las insulta por su “poco” cuidado personal respecto a los cortes de cabello o los vellos del cuerpo, o por la “falta de medicación”, por no estar controlada en su manera de actuar. Incluso a las mujeres en general, se las juzga

cabello negro de ébano y cual nieve su piel es. La Reina se horrorizó, supo entonces que se trataba de su propia hijastra Blancanieves” (Wikipedia, 2022).
https://es.wikipedia.org/wiki/Snow_White_and_the_Seven_Dwarfs

“porque le vino” (la menstruación) para señalar sus cambiantes estados de ánimos. Todas estas, formas de remarcar (y naturalizar) el estereotipo femenino como emocional, frente a la racionalidad masculina.

5.3 SALPICÓN

En este punto nos detendremos a revisar el salpicón, el diálogo que establece cada murguista junto al coro, que utiliza un estribillo que se repite cada vez que sea necesario. En el análisis intertextual se entiende que cada nombre mencionado refiere a un caso de feminicidio que es de conocimiento público. En el salpicón de *Desencantadas* se denuncia y se trabaja la memoria de ciertas historias que fueron mediatizadas en los últimos años en nuestro país. Para indicar cómo realizamos la interpretación de esta parte señalaremos una historia en la que el coro tiene protagonismo y que enuncia en primera persona.

El salpicón en el caso de MA es el siguiente:



SALPICÓN DE AYER Y HOY
QUE CRUEL REALIDAD
YA VA A TERMINAR
SALPICÓN DE LA MUJER
NO HAY QUE OLVIDAR
NO NOS CALLARÁN

Ver fragmento del salpicón MA, *Desencantadas* en: <https://youtu.be/YeYEQv1nTc>



El salpicón comienza con el pie que deja Verónica (cupletera) para hablar de la violencia que sufren cotidianamente las mujeres. Cada vez que se relata una historia, una murguista está sola en la primera línea frente al público y el coro retrocede dos pasos y luego se pone en la fila con la murguista. El coro avanza en fila como si estuvieran apareciendo las muertas hasta llegar al frente del escenario, cada vez que una murguista cuenta la historia de una mujer, el coro vuelve dos pasos atrás y regresa con más fuerza, subiendo el volumen de la voz cuando denuncia. Las primeras referencias intertextuales que podemos encontrar en este punto, se vinculan a nombres de mujeres y feminidades que fueron asesinadas, cada una de sus historias tomaron relevancia mediática.

En primer lugar comienzan a referirse a la muerte de Silvia Suppo. En esta línea podemos encontrar el nombre (Silvia) y cuando dicen supo, hacen un juego con el apellido -Suppo-; al mencionar que fue violada por un policía reconocemos la época de la dictadura donde sucedieron secuestros, torturas, violaciones y desapariciones. Y por último, señalan que en el periodo de democracia fue asesinada por la policía. La segunda mención se refiere a Belén, una tucumana de 24 años que en 2014 llegó a un hospital para solicitar asistencia médica y en la espera de la guardia, fue al baño y tuvo un aborto espontáneo. Inmediatamente la Corte de Justicia de Tucumán condenó a la joven a nueve años de prisión.

La tercera historia que reconocemos es la de Natalia "Pepa" Gaitán, una lesbiana asesinada por Daniel Torres, el padrastro de su novia en 2010. La autopsia indicó que recibió dos disparos de arma de fuego, uno en el tórax y otro a la altura de la axila. El cuarto nombre

que se menciona entendemos que hace referencia al femicidio de Ángeles Rawson, una joven de 16 años que fue atacada sexualmente y asesinada por Mangeri, el portero de su edificio. Al día siguiente, su cuerpo fue encontrado en una bolsa en una planta de tratamientos de residuos.

El coro va disminuyendo el volumen como si esta parte estuviera finalizado. Pero no, falta denunciar algo más. Con un tono de rotundidad, el relato coral en primera persona, las manos cruzadas sobre los hombros, entendemos que da cuenta de la inmovilidad, se tapan la cara con la mano, indicando el no ver, para decir que se la llevaron contra su voluntad. La voz que denuncia está en primera persona, da cuenta del tiempo presente que se relata. En cambio, las otras historias fueron relatadas en tiempo pasado y en tercera persona, indicando una ausencia en el presente de cada una de ellas.

Los indicios que podemos encontrar son:



Coro:

NO SÉ DE QUÉ SE **TRATA**
TODO ES CONFUSO
TODO ES EXTRAÑO
SOLO **SALÍ DE CASA** Y SIMPLEMENTE
NO VOLVÍ MÁS
NO SÉ DE QUÉ SE **TRATA**
CATORCE AÑOS YA SE PASARON
VIAJÉ POR TODOS LADOS
YO SOLO QUIERO A MI TUCUMÁN

Con lo señalado en negrita, entendemos que está hablando de Marita Verón, quien desapareció el 3 abril del 2002 en San Miguel de Tucumán. Su caso está vinculado a la trata de personas. Además, en esta parte MA se hace eco de la denuncia a las redes de corrupción entre el negocio de la trata de personas y el poder policial estatal. En la denuncia las murguistas de frente al público comienzan a señalar-acusar una por una con la mano estirada y el dedo índice. Este gesto se repite en el resto del salpicón.



Coro:

**Y DECIME VOS
CANA CORRUPCIÓN
QUIEN SE LA LLEVÓ**

El coro retoma el relato en primera persona, con el cuerpo tieso hacen medio giro para el lado izquierdo y el lado derecho, reforzando la palabra “trata” para hacer una clara referencia a la trata de personas. Al final de este relato las murguistas se tapan la cara para dar cuenta que todavía está oculta. En abril de 2023 Marita viva o muerta sigue sin aparecer.

En la segunda parte, la murga representa con la sátira el actuar de la sociedad ante un hecho de violencia. Una de las referencias que reconocemos es la base musical de “El tango del pabellón”¹⁶ del musical Chicago¹⁷. En los años 70 este teatro musical tuvo tanto éxito que en 2002 se grabó la película y fue reconocida por un premio Oscar y un Globo de Oro, en ambos por la categoría mejor película. El musical trata de mujeres que querían alcanzar la fama y fueron engañadas, una de ellas mata a su pareja y termina en la cárcel. Esta elección en el salpicón podemos tomarla como los engaños y las mentiras que reciben las mujeres pero MA afirma son mujeres las que terminan muertas.

Lo podemos notar con el tono de las coristas en el



Coro:

- **CHE, VOS, QUE HICISTE?**
- **YO NADA**
(relato de murguista)

¹⁶ Cell Block Tango, canción subtitulada del musical Chicago. (2002) Disponible en: <https://youtu.be/XLQe3iFzPX8>

¹⁷ El musical Chicago está basado en la obra teatral homónima de la periodista Maurine Dallas Watkins, quien en 1924 cubrió los juicios de las asesinas Beulah Annan y Belva Gaertner por encargo del Chicago Tribune.(...) La historia es una crítica a la corrupción del sistema judicial y al concepto de criminales estrellas.

Argentina fue el primer país en acoger una versión en idioma español de Chicago. Producido por Alejandro Romay, el musical se estrenó en 1977 en el teatro El Nacional de Buenos Aires, con un elenco liderado por Ámbar La Fox como Velma Kelly, Nélide Lobato como Roxie Hart, Marty Cosens como Billy Flynn, Juan Carlos Thorry como Amos Hart, Jovita Luna como Mama Morton y J. L. López como Mary Sunshine. El equipo creativo lo formaron Wilfredo Ferrán en la dirección, Gene Foote en la coreografía, Mike Ribas en la dirección musical, Mario Vanarelli en el diseño de escenografía e iluminación, y Enrique Pinti en la adaptación al español. (Wikipedia, 2023). [https://es.wikipedia.org/wiki/Chicago_\(musical\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Chicago_(musical))



Coro:

**LO PROVOCABA,
SE LE INSINUABA,
LE HISTERIQUEABA
Y AL FINAL... DECÍA QUE NO!
SI HUBIERAN VISTO,
CÓMO VESTÍA!
SABRÍAN BIEN QUE SE LO BUSCÓ!**

Ver fragmento de referencia en: <https://youtu.be/YeYEQvV1nTc?t=215>



Ponen el acento en “che - vos” para llamarle la atención a la persona que menciona la murguista que está contando la historia. A su vez, la melodía que le ponen a esta parte se asocia al chisme, al rumor. Cuando la murguista cuenta qué le pasó a estas personas, la batería y el coro hacen silencio. La postura del coro acusa con el dedo índice y montoncito con la mano. Cuando se responden se hacen las sorprendidas o mueven un hombro hacia adelante. Mientras la murguista relata algunas situaciones, el coro a un costado del escenario, se va moviendo de una manera seductora, meneando y coqueteando. A su vez, el coro todo amontonado en un costado del escenario simula el estar compartiendo un chisme, lo que refuerza el tono de los relatos. También, hacen gestos con la mano señalando y moviéndose como “de irse, de buscarlo”, las coristas que están más atrás levantan la mano. En esta parte, se da cuenta del comentario que suele hacer gran parte de la sociedad que no está sensibilizada en cuestiones de género y violencia. En cada

femicidio, lesbicidio o travesticidio, lo primero que toma relevancia son las preguntas de quién era, qué hacía, cómo vestía, para buscar la forma de establecer la responsabilidad de su propia muerte. Por ello, la utilización del sarcasmo y el tono severo que utiliza cada murguista que pasa al frente para contar la historia de Melina, Wanda y Diana¹⁸. Estas murguistas se desprenden del coro, como mencionamos anteriormente, el coro en el salpición toma como referencia a la sociedad machista que juzga y señala.

Cuando se desarma el grupo coral, una murguista comienza a cantar hasta llegar al centro del escenario, el volumen de voz aumenta progresivamente y las pisadas de las murguistas por el escenario son más firmes y marcadas, todo el grupo llega a los micrófonos y con la mirada en alto y la cara seria, sin la percusión, dicen



**ELLOS NO ENTIENDEN
ELLOS NO ENTENDIERON
QUE NO ES NO**

Con las manos refuerzan la idea de cortar y decir “basta”, nunca bajan la mirada. Así realizan un cierre del tema sobre acoso callejero y violencias.

5.4 POPURRÍ

Como mencionamos en nuestro marco teórico, el popurrí es la parte donde la murga realiza una sátira sobre algunos cuestionamientos y profundiza su temática general planteada en el inicio del espectáculo. En el popurrí se conocen nuevos personajes realizados por las murguistas que forman parte del coro y el coro se destaca por el despliegue en el escenario.

¹⁸ Los nombres que mencionan aquí son: Melina, entendemos que se trata de Melina Romero, de 17 años, que en agosto de 2014 salió a festejar su cumpleaños a un boliche y no volvió. La siguiente es Wanda, por la descripción entendemos que se trata de Wanda Taddei, que en 2010 su pareja Eduardo Vázquez (baterista y ex integrante de la banda de rock nacional Callejeros) le tiró 2 litros de nafta y un cigarrillo, esto le provocó quemaduras en el cuerpo y no sobrevivió. Y a continuación, se menciona “Diana decía que era mujer, un monstruo”. Por las referencias entendemos que hablan de Diana Sacayán, militante de la comunidad travesti trans, en 2015 Gabriel Marino, la mató. Y por el término monstruo entendemos que es un concepto que se lo apropia la población travesti trans como ejemplo de ello. Ver “Yo, monstruo mío” Por Susy Shock. Disponible en: https://youtu.be/FTDLdT_5ItA.



Coro:
EN LA **JUGUETERÍA**
PASAN COSAS MUY RARAS
PARECE QUE LA GENTE AL COMPRAR DISCRIMINARA (...)

Directora:
VAMOS VAMOS ALÍSTENSE
QUE TENGO QUE ABRIR LA **JUGUETERÍA**.
POR FAVOR, MÁS JUNTITAS, MÁS JUNTITAS,
SONRIENTES.
AHÍ ESTÁ.
VAMOS.



Coro:
EN DÍAS DE LA SEMANA
CUANDO EL DUEÑO TRABAJA
CON UNA GRAN SONRISA **ESTAMOS EN LA CAJA**
A VECES NO ENCAJAMOS EN LAS **ESTANTERÍAS**
SER UNA DULCE REINA
NO ES NUESTRA SALIDA

Ver fragmento del popurrí MA, Desencantadas en: https://youtu.be/o8IJ_I-UTHY



En este punto es más evidente el tiempo-espacio donde sucede el espectáculo, poniéndose de manifiesto en la letra y en la forma en que el coro se agrupa y ponen su cuerpo tieso, como si estuvieran atrapadas dentro una caja en una exhibidora. Al estar todas juntas y amontonadas, están listas/moldeadas para ser objeto de toda la sociedad.

Cuando se presenta el fixture de las lindas, aparecen las modestas representando a las mujeres haciendo su propia revolución; se manifiestan contra el matrimonio, la depilación, la virginidad, el régimen de belleza entre otros temas. No es casual que la canción elegida para reversionar sea “Hay que venir al sur”¹⁹ de Raffaella Carrà, una artista italiana que tuvo éxito mundial. Su repertorio se convirtió en un himno de la revolución y de liberación sexual. Durante la dictadura cívico-militar en Argentina²⁰, se le pidió a la cantante modificar la letra de la canción “Para hacer bien el amor hay que venir al sur” por “Para enamorarse hay que venir al sur”. Este tipo de censuras en sus canciones aparecían de forma recurrente ya que sus letras hablan de temas vinculados a la sexualidad.

En el show, las integrantes del coro aparecen con nuevos personajes como muñecas popularmente conocidas: Barbie, Juliana, una muñeca de trapo, la muñeca a cuerdas, una mamuschka, una “made in china”. Cada una se muestra realizando otra actividad más allá de la que se espera de ella, lo relacionamos con que ellas viven a su manera al ritmo festivo y tropical de la canción “Muchacha loca”.²¹ De cierto modo, esta elección se vincularía a la libertad que tiene cada muñeca y el deseo de salir de la juguetería, por eso, ponen el acento en la organización y cuidado entre ellas para no “provocar” como dice la versión original.

La representación del modo de organización feminista en el espectáculo es “El sindicato de muñecas”. El simulacro de la organización sindical está representada con la base musical de la marcha peronista²², una canción que es un clásico cultural-político de nuestro país y que se utiliza para la arenga en el movimiento peronista. Esta canción se popularizó con la voz de Hugo del Carril en 1949, su ritmo musical es utilizado hasta el día de hoy. Con esta base que hace alusión a los valores y la unión de los trabajadores y referencia a los actos

¹⁹ Hay que venir al sur (1978) Canción versión español de Raffaella Carrà. Disponible en: <https://youtu.be/J9I57MB5pdc>

²⁰ Sobre las repercusiones de la cantante en el país, visitar el sitio: <https://noticiasargentinas.com/espectaculos/hay-que-venir-al-sur-la-cancion-por-la-que-raffaella-carra-sufrio-la-censura-de-la-ultima-dictadura-militar>

²¹ Muchacha Loca (2010) Canción de Toby Love Ft. Los Tiburones. Disponible en: <https://youtu.be/khHKWWRx5L0>

²² Marcha peronista (1949) Canción versionada por Hugo Del Carril. Disponible en: <https://youtu.be/J8PDMuY1d-U>

políticos, la vocera/murguista que recibe en el escenario al resto del coro, realiza un gesto y una entonación que podemos reconocer cuando se hacen actos o movilizaciones y hay un dirigente que toma la palabra frente a la muchedumbre. Esta posición de manos la podemos encontrar similar además, a la postura que realizaban Eva o Juan Domingo Perón. La mencionada melodía se usa para decir “sos un botón” (lo que en la canción original era “viva perón, viva perón”). El tono de esta parte alimenta la interpretación de un hartazgo, el gesto de exponer las palmas de las manos y hacer un movimiento de subir y bajar simulando levantar cierto peso.

También, se utiliza otra canción de base para la parte del sindicato de muñecas, “Somos los piratas”²³ del grupo argentino Los Auténticos Decadentes, que acompaña esta “revolución-empoderamiento” ya que el tema se populariza como un himno de los varones casados que trabajan y mantienen en su casa a la mujer, varones que andan de “trampa” y la mujer sigue en la casa ocupándose de las tareas domésticas. Que se utilice esta canción es como una revancha para contestarles a los “piratas”. Cuando terminan levantan la mano y giran y comienzan a bailar.

En esta parte del espectáculo se observa otro punto de quiebre cuando se rompe el encanto, las muñecas modestas salen con carteles que dicen: “*PINOCHO GATO*”, “*MUÑECA PIQUETERA*”, “+ (MÁS) *JUEGOS DE INGENIO*”, “*NINGUNA PIBA NACE PRINCESA*”, “*NOS VIMOS EN DISNEY*”, “*HADA MADRINA NO EXISTIS*”. En este mismo fragmento, se puede reconocer la representación de una marcha. Los carteles escritos a mano alzada con diferentes frases que hacen referencia a personajes de los cuentos de hadas, por ejemplo “hada madrina no existís” o bien, a consignas de figuras célebres en el mundo del feminismo “no se nace mujer, se llega a serlo” de Simone de Beauvoir. Asimismo, algunas cuestiones contextuales como “pinocho gato” es una insinuación a la referencia “Macri gato” que se utiliza en dos partes, por un lado “gato” es tomado como un insulto despectivo y descalificativo y por otro, una comparación entre el personaje Pinocho, que es conocido por ser una marioneta de madera que cada vez que miente su nariz crece y Macri, quien ejercía su presidencia en ese entonces.

Para continuar con “el sindicato de princesas” podemos acercarnos a una de las formas de participación de las mujeres en la vida política, por ejemplo cuando se habla de ciertos requisitos para afiliarse al sindicato, aquí se expone la verosimilitud de la experiencia real.

²³ Somos los piratas. (1999) Canción del grupo argentino Los Auténticos Decadentes. Disponible en: <https://youtu.be/e1eQNyuhQ38>

En esta parte podemos encontrar la mutación de las muñecas modestas cuando pasan a estar desencantadas, se puede notar cuando dicen



SOMOS RE JODIDAS
NO LAVAMOS LOS PLATOS
ODIAMOS LA COCINA
SOMOS RE JODIDAS
DEJATE DE JODER
Y HACETE LA COMIDA

Aquí encontramos una apropiación del término jodidas que es utilizado de forma positiva y acompaña a la revelación de las muñecas en negarse a realizar las tareas domésticas que fueron asignadas por el hecho de ser mujeres. Es en este popurrí que sucede el desencanto de la muñeca moldeada para las tareas domésticas y que está siempre dispuesta al servicio de otro, pasando a ser una muñeca que lucha por sus derechos.

5.5 RETIRADA

La última parte se la conoce como retirada, bajada o despedida, aquí se cierra el espectáculo con una reflexión acerca del show brindado. En la retirada, este tipo de murgas vuelve a ponerse el vestuario del inicio del espectáculo, en el caso de MA, la bata blanca y la galera. En esta parte cada murga recuerda quién es a través del mensaje que deja la cupletera hablando sola frente al público. Otra característica es que la murga al despedirse expresa su deseo de encontrarse con su público en otro carnaval.



Directora:

NO ES LA MANERA
ESA NO ES LA MANERA

Para iniciar la retirada, entendemos que la directora de MA comunica que todas las violencias simbólicas que se ejemplifican a lo largo del espectáculo no son la manera para que las mujeres y feminidades vivamos en ella. La canción de base para esta parte es

Guantanamera²⁴, canción popular cubana que fue versionada por artistas de toda latinoamérica. Uno de los registros más destacados de la historia del tema es que, en 1930 José Fernández utilizaba esta melodía para comunicar en la radio cubana noticias, ideas e información. A lo largo de la historia esta canción se utilizó para hacer comentarios patrióticos, amorosos, sociales e irónicos. Podríamos decir que la elección de esta melodía coincide con el uso popular que se le otorga. Y por otro lado, se decía que un grupo de amigos vieron pasar a una mujer y la “piropean”, ella responde ante el agravio y uno de los varones presente le responde dicente “guajira guantanamera”. El término guajira tiene connotaciones negativas según el contexto de enunciación. Esta elección puede ser tomada como una reivindicación a otra de las historias destacadas de la canción²⁵.

A continuación una cupletera se dirige a su público pidiendo que no dejen de luchar y deseando que se puedan reencontrar. En esta parte afirman que su identidad como mujer que excede a los roles y condicionamientos impuestos por la sociedad, mencionan las siguientes características:



**NOS GUSTA CANTAR,
QUERER, REIR, DESEAR,
LLORAR COMO TODOS LOS DEMÁS SERES HUMANOS**

**SOY TU MAMÁ
SOY TU AMIGA
SOY TU HERMANA
SOY VOS (STOP DE CORO Y REDOBLANTES)
Y SOMOS LA PUTA QUE TE PARIÓ.**

Ver fragmento de la retirada MA, Desencantadas en: <https://youtu.be/EwB1ZIO-KyQ>

²⁴ Guantanamera. (2003) Canción popular de origen cubano, versión Compay Segundo. Disponible en: <https://youtu.be/gdYlvpnzow8>

²⁵ Para ampliar las historias que existen alrededor de la canción revisar: <https://es.wikipedia.org/wiki/Guantanamera>



Se puede entender que al mencionar “mamá, amiga, hermana”, lazos de familiaridad, da cuenta de que todas las mujeres pueden atravesar situaciones de violencia. Además, cuando dice “soy vos” demuestra empatía con su público.

De cierto modo, lo que se destaca son las vivencias de mujeres que coinciden en los tópicos que viene a denunciar esta murga. A partir de la escucha de las narrativas del espectáculo es evidente que a todas las une lo mismo. Pone el acento en que sea cual sea el rol familiar/vincular que ocupe una mujer está y estará expuesta a violencias en mayor o menor medida. En estas actuaciones encontramos similitudes entre la performance y las rondas de socialización o grupo de autoconciencia que tuvieron lugar en la década de los setenta para poner en común que <lo personal es político>, así poner en evidencia que el patriarcado se manifiesta en las relaciones sociales y las violencias que atraviesan las mujeres.

Por otra parte, la sororidad y la empatía ocupan un lugar central a la hora de impactar en el público con el relato de ciertos acontecimientos y lugares a los que se exponen a las mujeres y feminidades. Además, detectamos ciertos valores feministas en la despedida de la murga por ejemplo, cuando hacen un pedido al público en general de querer ser libre, que se respeten los derechos y un pedido de “basta de violencia”. A su vez, cuando MA se apropia del insulto “la puta que te parió”, que tiene como protagonista a la mujer como una puta y la madre que parió, como si fuera culpable; el movimiento feminista toma el insulto que alude negativamente a la figura de la mujeres y lo resignifica.

En esta parte, se entona la melodía de Ojalá²⁶, una canción de Silvio Rodríguez que por

²⁶ Ojalá. (1978) Canción de Silvio Rodríguez. Disponible en: <https://youtu.be/JB8c9deYEfE>

muchos años la lectura cultural²⁷ sobre este tema fue que era una dedicatoria a Fidel Castro y todo el proceso revolucionario que se vivía en Cuba; también se decía que estaba dedicada a la población de Chile que atravesaba la dictadura de Pinochet²⁸. En la MA este mensaje de retirada está dirigido al público, les habla sobre el deseo de seguir permaneciendo en el carnaval (en el espacio público), como una apuesta al encuentro, a insistir en las luchas y como mencionamos anteriormente, un grito de basta de violencias.

²⁷Para saber más dirigirse a: <https://heraldodemexico.com.mx/cultura/2021/2/25/silvio-rodriguez-le-compuso-ojala-fidel-castro-esta-es-la-verdad-detras-de-la-cancion-262740.html>

²⁸ La dictadura militar chilena, también denominada Régimen Militar, fue el régimen dictatorial militar establecido en Chile entre el 11 de septiembre de 1973 y el 11 de marzo de 1990, y por extensión se conoce así al período de la historia chilena en que dicha dictadura estuvo vigente. Este período se inició con el golpe de Estado que derrocó al gobierno democrático del presidente Salvador Allende. Las fuerzas armadas y de orden establecieron una Junta Militar de Gobierno presidida por el comandante en jefe del Ejército, Augusto Pinochet, quien se convertiría en el líder de la dictadura durante toda su extensión. (Wikipedia, 2023). [https://es.wikipedia.org/wiki/Dictadura_militar_\(Chile\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Dictadura_militar_(Chile))



Conclusiones

Fotógrafo: Marcos Barrionuevo
@ringofotografias
2017

6. CONCLUSIONES

“La música, como expresión artística, ha significado históricamente una plataforma que permite habitar la creación, desarrollar la imaginación, hacer realidad las utopías y pensar lo imposible como posible”
(Garzón Martínez, et al. 2014: 168)

A partir del reconocimiento de los puntos claves que caracterizan a la murga de estilo uruguayo, las referencias al carnaval y la participación de las mujeres y su postura/crítica como murga, proponemos puntos finales (abiertos) e intentaremos dar ciertas respuestas a ¿Quién es Modestia Aparte? ¿Cómo se autodescribe? ¿Quiénes son las muñecas modestas, las “Desencantadas”? ¿MA es una expresión cultural feminista?

El espectáculo "Desencantadas" se comienza a difundir en un contexto histórico que marcó a los feminismos latinoamericanos. El “Ni Una Menos” y las pancartas con pedidos de justicia, la precariedad que era más evidente con las políticas neoliberales llevadas adelante por el gobierno de Mauricio Macri, los femicidios en aumento y la mediatización de cada uno de ellos.

Modestia Aparte fue la primera murga rosarina de estilo uruguayo compuesta por mujeres que militan a través del arte. Podríamos determinar, siguiendo con los términos propuestos por Lotman (1996), que este grupo de mujeres se apropia de los códigos dominantes de la semiótica cultural y los interviene por medio de otros lenguajes y, como resultado de esta labor, crean y producen el espectáculo *Desencantadas*. La murga hace una lectura de cuáles son los prejuicios y los valores patriarcales que condicionan a las mujeres y feminidades en distintos ámbitos de la sociedad, sea en el espacio público o en el espacio privado. Por medio del lenguaje artístico (teatro-musical) cuestionan y denuncian los estereotipos de la mujer, el deber ser y, a su vez, retoman discursos sociales circulantes, -sobre todo textos propios de la industria cultural musical²⁹- actualizando la memoria cultural e inteligencia colectiva para transformar la cultura.

²⁹ Gran parte del contrato con su público reside en la apropiación de temas clásicos de la música popular hegemónica, cuyas letras se reescriben en clave feminista. Para escuchar temas originales reversionados para el espectáculo, dirigirse a:
https://youtube.com/playlist?list=PLi4us4nmePn56NE0950yg6VBJqGE_N94c

El discurso de la murga Modestia Aparte se inscribe dentro de lo que “no se dice” en el entramado cultural. Como ya mencionamos, el arte feminista de la década de los setenta se caracterizaba por su fuerte implicación social, donde se incentivaba que las mujeres cuestionen la ocupación generizada de los espacios públicos, para quiénes y de qué modo se les otorga ese lugar y quiénes quedan relegadas del mismo. Se cuestionan los lugares que fueron asignados para las mujeres, los estereotipos y la sexualidad. En esta práctica cultural que es la murga, se renueva ese cuestionamiento.

MA nos propone en su espectáculo perder el encanto de “ser una dulce reina”, pone en jaque la mítica de la feminidad, señala que no todo es color de rosas como en los cuentos de hadas, y utiliza referencias al amor romántico, el acoso callejero y el estereotipo de género de mujeres para denunciar.

En el transcurso del show se puede notar que las muñecas modestas son desencantadas -se rompe el encanto, el hechizo en el cual vivían-, pone a todas las mujeres en una misma condición de igualdad y las muestra como luchadoras y unidas ante las injusticias del patriarcado.

Las muñecas modestas vienen a romper con la idea de las princesas de los cuentos de hadas o la propuesta de la vida y mujer perfecta. En el comienzo del espectáculo se puede observar cómo comienzan a instalar la temática. Por ejemplo en la referencia al príncipe azul y “que en flor de garca resultó”, también continúan con la idea del cuento de Blancanieves y los siete enanitos cuando el coro responde “*el creer que con un beso / revivimos por amor*”. El mito del amor romántico como una forma de violencia simbólica se cuenta desde los inicios del espectáculo, se apuesta a desencantar la historia de que el amor todo lo puede. A través de este, se construyen tramas para sostener las instituciones como la familia y la heterosexualidad. Incluso para poder sostener las diferentes manifestaciones de violencias.

En particular, esto se observa con mayor fuerza en el final del salpicón luego de estar compartiendo situaciones de violencia que vivieron mujeres y feminidades. En este punto, consideramos que están construyendo memoria feminista para no olvidar los hechos aberrantes que sucedieron durante muchos años previos al “Ni Una Menos”.

MA se puede considerar como una expresión cultural feminista porque desde la performance sensibiliza el lugar que ocupan las mujeres y feminidades en la sociedad. El **desencanto** que utilizan en el espectáculo es el recorrido de los feminismos, que promueven otro tipo de formas de ser y estar en la sociedad, apostando a una nueva construcción de sentido sobre el estereotipo de ser mujer y cuestionando el carácter sexista

del imaginario sexual predominante de toda una industria cultural. También, desarrolla en el espectáculo una forma de construir lazos basados en la sororidad, empatía, lucha y organización.

Si bien este espectáculo ya no cumple la función de ser una performance, es decir que no interviene en el espacio público, en un aquí y ahora; entendemos que la pieza audiovisual con la que realizamos este análisis, está en circulación con otro formato y es parte de nuestra semiótica cultural. Sigue funcionando como productor de nuevos sentidos, nuevas preguntas y nuevos destinatarios. Y por ello, consideramos que este espectáculo/producto de comunicación mantiene viva una memoria (cultural) feminista.



Bibliografía

Fotógrafo: Marcos Barrionuevo
@ringofotografias
2017

7. BIBLIOGRAFÍA



ALCÁZAR, Josefina. (2001). Mujeres y performance. El cuerpo como soporte. México: Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli-CITRU. Disponible en: <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/AlcazarJosefina.pdf>

AMORÓS, Celia. (1994). Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de “lo masculino” y “lo femenino”, en Amorós, C. Feminismo, igualdad y diferencia, México DF: UNAM, PUEG, 23-52.

ARÁN, Pampa Olga y BAREI, Silvia. (2003). El ecosistema cultural (CAP 5). En Texto / Memoria / Cultura. El pensamiento de Iuri Lotman. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

BAJTÍN, Mijail. (1987). La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais. Madrid: Alianza.

BARRANCOS, Dora. (2011). Género y ciudadanía en la argentina. Iberoamericana – Nordic Journal of Latin American and Caribbean Studies. pp. 23-39 . Disponible en http://www.lai.su.se/polopoly_fs/1.249342.1443101722!/menu/standard/file/06-Barrancos.pdf

CASTRO LAZAROFF, Soledad. (2017). Murgas de mujeres (estilo uruguayo) en América Latina. En Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género. Actas del III Coloquio de Ibermúsicas sobre investigación musical. Santiago de Chile. Disponible en: https://www.segib.org/wp-content/uploads/Libro_de_Actas_3--_Coloquio_de_Investigacio--n_Musical.pdf

DAYUB, Julia y LUCCA, Juan Bautista. (2018). Murga «a la uruguaya» en Rosario. Capítulo 4- pp. 95-126. Rosario: Golosa.

DI FILIPPO, Marilé. (2019). Estéticas políticas: activismo artístico, movimientos sociales y protestas populares en la Rosario del nuevo milenio. Capítulo 2 “El pueblo en fiesta”. pp. 91-120. Rosario: UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario.

DI FILIPPO, Marilé, LOGIODICE, Julia y LUCCA, Juan Bautista. (2013). El ruido de lo popular: murga y política en Rosario. En Rocchi, Graciela (compl) Saliendo del Barrio, Rosario: Laborde Editor

FACIO, Alda. (1999). Feminismo, Género y Patriarcado. Disponible en: <http://justiciaygenero.org.mx/wp-content/uploads/2015/04/Feminismo-g%C3%A9nero-y-patriarcado.-Alda-Facio.pdf>

GARZÓN MARTÍNEZ, María Teresa; CEJAS, Mónica; VIERA, Merarit; HERNÁNDEZ HERSE, Luisa Fernanda y VILLEGAS MERCADO, Linda Daniela. (2014). "Ninguna guerra en mi nombre": feminismo y estudios culturales en latinoamérica. En Revista Nómadas, número 40. pp. 158-173. Universidad Central Bogotá, Colombia. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105131005011>

IZAGUIRRE, Santiago. (2015.) Se escucha el clamor de un pueblo. La murga uruguaya como fenómeno comunicacional. Disponible en: <https://rephip.unr.edu.ar/xmlui/bitstream/handle/2133/5370/TESIS%20SANTIAGO%20IZAGUIRRE.pdf?sequence=3>

LOTMAN, Iuri. (1996). La semiosfera I: semiótica de la cultura y el texto. Madrid: Cátedra.

LUCCA, Juan Bautista y DI LORENZO, Leonardo. Murga <a la uruguaya> en Rosario (CAP 4). En Memoria e Identidad en las Artes Escénicas de Rosario. Rosario: Glosa Ediciones.

MARTIN-PALOMO, María Teresa y MUÑOZ-TERRÓN, José María. (2015). Emociones en el espacio público. Acciones para enfrentar la violencia de género. En Cultura y representaciones sociales, vol 9/nº 18. México. Disponible en <http://www.scielo.org.mx/pdf/crs/v9n18/v9n18a7.pdf>

PATEMAN, Carole. (1995). El contrato sexual. Traducción de M. Luisa Femenías revisado por Mmia-Xosé Agm Romem. Barcelona: Anthropos.

PEREA, María Cecilia. (2011). Performance y espacio público: repensar la performance desde la perspectiva del lugar. Disponible en: <https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/2434/12315-32464-1-PB.pdf?sequence=1>

PIÑEYRÚA, Pilar. (2002). Aproximación semio-discursiva a la murga uruguaya. La palabra carnavalera. Disponible en: https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/2810/tesispineyrua.pdf

PIÑEYRÚA, Pilar. (2007). La transformación y la memoria en la cultura: el caso de la murga uruguaya. *Revista Confluencia*, año 3, número 6. pp 129-146. Mendoza, Argentina. ISSN 1667-6394. Disponible en:

https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/3664/pineyruaconfluencia6.pdf

RICHARD, Nelly. (2009). La crítica feminista como modelo de crítica cultural. *Debate Feminista*, 40, 75–85. <http://www.jstor.org/stable/42625115>

VARELA, Nuria. (2008). *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Ediciones B de Bolsillo.

ZAVALA, Lauro. Elementos para el análisis de la intertextualidad. *La Colmena*, [S.l.], n. 9, pp. 4-15, oct. 2017. ISSN 2448-6302. Disponible en: <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/5229>.



**SOMOS
LAS MODESTAS
LUCHADORAS
PERO NOS GUSTA LA FIESTA
TOMAMOS BIRRA
Y ANDAMOS EN BICICLETA
TENGAN CUIDADO
QUE ANDAMOS SUELTAS**



FACULTAD DE CIENCIA POLÍTICA
Y RELACIONES INTERNACIONALES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO



Universidad
Nacional
de Rosario