
Cumbia poderosa. El canto, la música y el baile como símbolos de lucha en Ninfas



Powerful cumbia. Singing, music and dancing as symbols of struggle in Ninfas

Ferreya, Milagros; Rivero, Franco

Milagros Ferreyra *

mi.ferreyra@mi.unc.edu.ar

Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Argentina

Franco Rivero **

danieldela245@gmail.com

Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 24, e0042, 2023

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 04 Agosto 2023

Aprobación: 15 Agosto 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454726003/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2023.24.e0042>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: Las canciones, sin duda, nos habitan: nos rodean, nos acompañan, a veces se cuelan, otras nos golpean, definen momentos, nos ponen a bailar el cuerpo, le ponen palabras y ritmos a experiencias y emociones. Podemos decir, junto con Díaz (2018), que nuestras vidas tienen bandas sonoras. Algunas son más bailables; otras, no tanto. Pero casi nunca estas músicas pueden ser pensadas por fuera de las emociones que nos producen, de la forma en que nos afectan.

En el siguiente artículo, nos interesa detenernos en el análisis de la propuesta musical de Ninfas, un grupo femenino cordobés de cumbia conformado en 2015. Sus letras, sus *performances* en el escenario y, fundamentalmente, su primer disco (*Cumbia diversa*, 2019, de producción autogestionada) ponen en juego una serie de elecciones musicales y de decisiones y apuestas en cuanto a la construcción de un dispositivo de enunciación (Verón, 2004; Costa y Mozejko, 2002). De esta forma, mediante diversas estrategias discursivas y musicales, jerarquizan el rol de la música, el canto y el baile (de la cumbia, podríamos decir) en los procesos políticos y culturales recientes, en un contexto marcado por la visibilización y las luchas de los colectivos del feminismo y las diversidades sexuales.

Ahora bien, ¿por qué la elección de la cumbia como vehículo expresivo? Nuestra hipótesis es que, a través de un conjunto de estrategias (musicales, letrísticas y performáticas), Ninfas construye un dispositivo de enunciación novedoso. En tanto la cumbia es un género investido afectivamente (en relación al baile, a la alegría, a la sensualidad/sexualidad y a varias otras connotaciones) (Ahmed, 2004), esta novedad consiste en diseñar una relación enunciador/enunciario que apunta al desarrollo de una comunidad al mismo tiempo política y afectiva (Le Breton, 2009). Esta comunidad estaría vinculada con las luchas feministas y de las diversidades sexuales, y su constitución permitiría resignificar la cumbia y el sentido que el baile y la alegría tienen en este género musical.

Palabras clave: cumbia, enunciador, afectividad.

Abstract: *Undoubtedly, songs inhabit us: they surround us, they accompany us, sometimes they sneak in, other times they hit us, they define moments, they make our bodies dance, they put experiences and emotions into words and rhythms. We can say, along with Díaz (2018), that our lives have soundtracks. Some are more danceable; others, not so much. But these songs can hardly ever be thought of separately from the emotions they produce in us, from the way they affect us.*

In the following article, we are interested in delving into the analysis of the musical approach of Ninfas, a female cumbia group from Córdoba formed in 2015. Their lyrics, their stage performances and, especially, their first album (Cumbia diversa, 2019, self-produced) bring into play a series of musical choices and decisions, and stakes regarding the construction of an enunciation device (Verón, 2004; Costa and Mozejko, 2002). In this way, through various discursive and musical strategies, they give hierarchy to the role of music, song, and dance (of cumbia, we could say) in recent political and cultural processes, in a context marked by the visibility and struggles of social movements, like feminism and sexual diversities.

But why choose cumbia as a vehicle of expression? Our hypothesis is that, through a set of (musical, lyrical, and performative) strategies, Ninfas is building a novel enunciation device. As cumbia is an affectively invested genre (in relation to dance, joy, sensuality/sexuality, and several other connotations) (Ahmed, 2004), this novelty consists in designing an enunciator/enunciatee relationship that aims at the development of a community that is both political and affective. This community would be linked to feminist struggles and sexual diversities, and its constitution would allow the resignification of cumbia and of the meaning that the dance and cheerfulness have in this musical genre.

Keywords: *cumbia, enunciator, affectivity.*

1. INTRODUCCIÓN

*La música es clave: es un acto de rebeldía
estar felices y contentas celebrando frente a toda la mierda
Ninfas*

Las canciones, sin duda, nos habitan: nos rodean, nos acompañan, a veces se cuelan, otras nos golpean, definen momentos, nos ponen a bailar el cuerpo, le ponen palabras y ritmos a experiencias y emociones. Podemos decir, junto con Díaz (2018), que nuestras vidas tienen bandas sonoras. Algunas son más bailables;

NOTAS DE AUTOR

- * Milagros Ferreyra es licenciada y profesora en Letras Modernas y correctora literaria (Escuela de Letras, UNC, 2013). Actualmente, se desempeña como docente de nivel secundario y terciario. También participa como investigadora del equipo «Canción popular, identidades narrativas y apelaciones emocionales. Articulaciones entre música y discurso», radicado en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades «María Saleme de Burnichon» (CIFYH, UNC), marco en el que ha desarrollado su tesina de licenciatura. En la actualidad, está realizando su doctorado en Letras Modernas y se encuentra investigando en torno a los consumos culturales juveniles de la ciudad de Córdoba.

DECLARACIÓN DE INTERESES

- ** Franco Daniel Rivero es músico y profesor de Educación Musical (Facultad de Artes, UNC, 2021). Se desempeña como profesor adscrito y tutor estudiantil en cátedras del Departamento de Música y como ayudante alumno en el Programa Orquesta Sinfónica de la Subsecretaría de Cultura de la UNC. Desde 2016, trabaja como docente con niños y niñas, adolescentes y jóvenes en espacios de trabajo comunitario de algunos barrios de Córdoba y coordina algunas orquestas sociales. También es parte de «Toco con poco», un proyecto musical y de construcción de instrumentos con materiales reciclados. Estudia la diplomatura en la metodología Orquesta Escuela de la Fundación Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles (SOIJAr) y en Extensión, Arte y Territorio (Facultad de Artes, UNC). Es miembro del equipo de arregladores y compositores de la Orquesta Sinfónica Juvenil Alberto Ginastera. Como músico, participa en la actualidad de los proyectos musicales «Pachamamé» y «Ensamble de Vientos Andinos Córdoba».

otras, no tanto. Pero casi nunca estas músicas pueden ser pensadas por fuera de las emociones que nos producen, de la forma en que nos afectan.

En el siguiente artículo, nos interesa detenernos en el análisis de la propuesta musical de Ninfas, un grupo femenino cordobés de cumbia conformado en 2015. Sus letras, sus *performances* en el escenario y, fundamentalmente, su primer disco (*Cumbia diversa*, 2019, de producción autogestionada) ponen en juego una serie de elecciones musicales y de decisiones y apuestas en cuanto a la construcción de un dispositivo de enunciación (Verón, 2004; Costa y Mozejko, 2002). De esta forma, mediante diversas estrategias discursivas y musicales, jerarquizan el rol de la música, el canto y el baile (de la cumbia, podríamos decir) en los procesos políticos y culturales actuales, en un contexto marcado por el cambio y las luchas de los colectivos del feminismo y las diversidades sexuales.

Ahora bien, ¿por qué la elección de la cumbia como vehículo expresivo? Nuestra hipótesis es que, a través de un conjunto de estrategias (musicales, líricas y performáticas), Ninfas construye un dispositivo de enunciación novedoso. En tanto la cumbia es un género investido afectivamente (en relación al baile, a la alegría, a la sensualidad/sexualidad y a varias otras connotaciones) (Ahmed, 2004), esta novedad consiste en diseñar una relación enunciador/enunciario que apunta al desarrollo de una comunidad al mismo tiempo política y afectiva (Le Breton, 2009). Esta comunidad estaría vinculada con las luchas feministas y de las diversidades sexuales, y su constitución permitiría resignificar la cumbia y el sentido que el baile y la alegría tienen en este género musical.

2. LO QUE VIVIMOS, LO QUE CANTAMOS, LO QUE BAILAMOS

Pareciera que en Ninfas todo tiene una explicación, un sentido. Cada decisión en torno a lo que el grupo elige hacer y cómo lo hace tiene un trasfondo que las relaciona directamente a un contexto específico: el de la Argentina contemporánea, en el que las luchas por los derechos vinculadas al feminismo y a las identidades sexuales diversas han cobrado cada vez más relevancia.

Su proyecto artístico se mueve siempre entre ciertos ejes: su vínculo con estos colectivos y la expresión de esta relación en su música; la fusión, experimentación y deconstrucción de la cumbia como género musical y su apuesta por la autogestión. Y, a la vez, toda esta suerte de poética artística y política puede rastrearse en su primer disco, *Cumbia diversa*. Para poder entender estas relaciones entre condiciones de producción, militancia y producción artística, es fundamental recorrer rápidamente algunas especificidades de la historia reciente de Argentina.

Con el retorno de la democracia en 1983, tomaron fuerza y se consolidaron variados movimientos sociales, entre ellos, los de visibilización del feminismo y de las identidades sexuales diversas. Esto permitió que, paulatinamente, la opinión pública fuera evolucionando favorablemente y que, a largo plazo y, sobre todo, a partir de fines del siglo XX y principios del XXI, se consiguiera una serie de leyes que avanzan en el logro de derechos para estas minorías.

De esta manera, actualmente las identidades sexuales diversas tienen acceso a varios derechos que anteriormente les estaban negados, como el matrimonio, la unión civil y convivencial, la adopción, la reproducción asistida y la identidad de género, como también protección contra la discriminación y los crímenes de odio[1]. También cuentan con el apoyo, la asesoría y la protección del Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo (INADI) y de la Coordinación Nacional de Diversidad Sexual, dependiente del Ministerio de Desarrollo Social.

Este contexto convierte a Argentina en un país pionero en Latinoamérica en cuanto al reconocimiento de los derechos de estas sexualidades, una realidad en la que han tenido muchísima relevancia los colectivos y, especialmente, la Marcha del Orgullo, que se celebra todos los años desde 1992 en distintas ciudades del país.

Algo similar ocurre con el feminismo. Si bien las iniciativas de organización, luchas y reclamos pueden rastrearse en nuestro país desde el siglo XIX, solo a partir de mediados del siglo XX —y en gran medida

gracias a la figura de Eva Perón y al peronismo— comenzaron a formalizarse y a ganar reconocimiento social. Esto posibilitaría la paulatina ampliación de derechos y la instalación de la agenda feminista como tema de interés político y público.

Por otro lado, también permitiría que fueran ganando fuerza y visibilidad diversos colectivos, entre ellos, el que organiza el Encuentro Nacional de Mujeres (desde 1986), el Ni Una Menos (a partir de 2015), la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito (también a partir de 2015) y el Encuentro Plurinacional de Mujeres, Lesbianas, Trans, Travestis, Bisexuales, Intersexuales y No Binaries (desde 2019). Gracias a estos, se han impulsado leyes como la de Cupo Femenino, de Violencia de Género, de Interrupción Voluntaria del Embarazo, programas de salud reproductiva y la eliminación de las formas de discriminación contra la mujer.^[2]

Ambos movimientos sociales, feminismo e identidades sexuales diversas, fueron fortaleciéndose poco a poco, como mencionamos previamente, pero tuvieron un especial impulso a partir de los gobiernos de Cristina Fernández (2007–2011 y 2011–2015). A lo largo de estos años, se sancionaron la mayoría de las leyes que amplían, garantizan y protegen sus derechos. También comenzaron a ganar más visibilidad y presencia en las calles, de lo cual da cuenta la institucionalización de movilizaciones como la Marcha del Orgullo y el Ni Una Menos, entre otras, que se repiten cada año en varias ciudades del país en fechas ya establecidas.

Al calor de este contexto surge el proyecto artístico y musical de Ninfas. En un artículo que Núñez (2020) escribe a partir de su gira por México, ellas mismas cuentan que el grupo se conformó en 2015, cuando sus integrantes se conocieron en las manifestaciones del movimiento Ni Una Menos y continuaron en contacto mediante un grupo de Facebook, con el interés de aprender y compartir música latina en un espacio que no estuviera mediado ni evaluado por hombres. En un principio, la red social agrupaba a muchas más de las que participan de la conformación actual (ocho en total).

En sus primeras presentaciones, Ninfas tocó canciones de sus integrantes, reversionó boleros e hizo un tributo a Gilda.^[3] Sobre todo, continuó haciéndose presente en espacios vinculados al #8M y a las Marchas del Orgullo LGBTIQ,^[4] convencidas de su importancia política y de la relevancia para sus militancias. En paralelo, apoyaban no solo esas causas, sino también algunas iniciativas específicas, como la ley de cupo orientada a los espectáculos musicales (hoy ya en vigencia).

Parte de esta militancia tenía que ver con buscar que las mujeres tuvieran más presencia y oportunidades en el ámbito de la música, en roles jerarquizados como los de intérpretes o instrumentistas. Por eso, también, criticaban las grillas de los principales festivales cordobeses, en los que se priorizaba casi exclusivamente a los artistas masculinos. Además, buscaron llevar esa convicción al trabajo cotidiano: eligiendo trabajar con sonidistas, técnicos, fotógrafos e iluminadores mujeres o disidentes. De este modo, apuestan a la construcción de redes entre mujeres y otras bandas, sin que esto implique excluir a grupos con presencia masculina.^[5]

Así como Ninfas lleva sus convicciones políticas al plano de la *performance*, en cuanto a los espacios y las personas con las que eligen trabajar, su primer disco también les permitió expresarlas artísticamente. Desde el principio, buscaron experimentar y deconstruir determinadas corrientes afectivas ligadas tradicionalmente a la cumbia como género musical, y lo hicieron apostando a fusiones con otros géneros, letras originales y voces diferentes en lugar de una sola cantante líder. De allí el nombre del disco: «El disco se llama *Cumbia diversa* justamente en el sentido de que no es una cumbia tradicional: no es ni colombiana ni villera. Es como una cumbia bien nuestra porque le metimos mucho de lo que cada una traía (...)». Pero esa diversidad, como concepto, también se abre a un sentido político:

(...) la cumbia (...) es un sonido bien latinoamericano. (...) cada región se apropió de ella y lo ha hecho a su manera (...). Además, las letras de estos ritmos [cumbia y salsa] muchas veces son muy cosificadoras o tienen que ver con el amor romántico. Entonces significa salir de eso y poder dar otro mensaje a través del baile y la alegría. Queríamos resignificar la cumbia. Darle otra vuelta de rosca. Que bailáramos cumbias sin tener que escuchar las letras misóginas que hay atrás (Núñez, 2020).

Como analizaremos en el próximo apartado, militancia y proyecto artístico forman parte de una misma convicción para Ninfas, algo que han podido plasmar gráfica, letrística y musicalmente en su disco.

3. EL LATIDO LATINO EN LA VOZ QUE CANTA Y DENUNCIA

Cumbia diversa es un disco conformado por 9 canciones, todas compuestas por las integrantes de la banda (Pamela Merchán, Paula Cantarutti, Ailín Ontivero, Camila Remondegui, Guillermina Boggiano, Regina Grigioni, Sofía Pera Lallana e Ileana Pérez). Se suman dos invitados, una voz (Julieta Baravalle) y una trompeta (Ignacio Clavijo). Siempre con la cumbia como brújula, las canciones van proponiéndole al oyente un viaje por distintos géneros musicales (rock, son, saya, murga, bossa, cuarteto), pero también un recorrido que permite cargar de ciertos sentidos algunos conceptos que se repiten a lo largo de todas: el canto, la música y el baile.

Nos centraremos en el análisis discursivo^[6] de cuatro canciones en las que, según consideramos, estos sentidos aparecen con más fuerza: «Cumbia poderosa», «Regá la voz», «Latido latino» y «Despertar». Aparecen en ese orden en el disco, algo que no nos parece aleatorio, sino que responde a una de las muchas decisiones que los artistas pueden tomar al producir un disco.^[7] Como analizaremos enseguida, escuchadas en ese orden, las canciones van construyendo una progresión de sentido que llega a su corolario con el último tema.

En principio, la diversidad que aparece en el título del disco se plasma también en un primer nivel: el arte de tapa. Se trata de un diseño caleidoscópico sobre fondo blanco, muy colorido, que combina formas amorfas con flores, hojas, parte del rostro de un gran felino y de una mujer (sin las orejas y sin los ojos ni el cabello, respectivamente). Un diseño en el que van apareciendo distintas formas a medida que se lo mira con atención, en el que aparecen destacados tanto el felino como la mujer, pero que no puede ser interpretado de una única manera. A la izquierda del diseño, podemos ver la palabra «Cumbia»; del lado contrario, aparece «diversa». Centrado bajo la imagen encontramos el nombre de la banda, Ninfas. Todas las palabras aparecen en color marrón oscuro.

En tanto el disco no salió a la venta de manera física, no hay contraportada, libros internos ni otras imágenes que acompañen a la portada. En su lugar, en su canal de YouTube (Ninfas Latinas) y en su página web, podemos leer una presentación del disco, la lista de integrantes e invitados y, junto a cada canción, su compositora y su letra. En algunos casos se incluye también una presentación del tema.

El disco se puede disfrutar desde el baile y desde la escucha. Como analizaremos a continuación, el canto, la música y el baile aparecen conceptualizados de cierta forma en las letras de cada canción, y esta misma conceptualización, junto a la de la diversidad, se traduce en el uso de diferentes géneros musicales, estilos e instrumentaciones. Si bien la cumbia predomina, en cada canción conviven diferentes ritmos, en su mayoría latinoamericanos.

De las 9 canciones del disco, cuatro son cumbias. Pero, además, aparecen dos salsas, un samba, un carnavalito (con elementos de cumbia y saya) y un híbrido que incluye características del son cubano, el reggae y el rock. En varias de las canciones, hay un momento marcado en el que aparece el rap.^[8] Este género tiene una función central en el disco, ya que lo estructura, porque permite que aparezcan los mensajes más directos y políticos en las letras. De hecho, la primera canción que incluye un segmento de rap («Regá la voz») aparece después de dos cumbias, algo que refuerza la idea de generar un discoailable y a la vez con contenido político que movilice la reflexión.

La decisión de abrir y cerrar el disco con una cumbia enfatiza en el oyente la idea de que se trata de música para ser bailada, ya que la sonoridad que queda resonando en la mente es la de la cumbia. Nuevamente, que ambas cumbias tengan un momento de rap en el final, que permite decir la letra con otra declamación y con una música que enfatiza ese contenido, es también reforzar la idea de que el disco, además de serailable,

propone una reflexión en la que ahondaremos a continuación. De esta forma, la musicalidad de la cumbia y los diversos ritmos invitan a bailar, pero en el rap tiene más protagonismo la palabra que la música y eso le permite a la banda enfatizar ciertos mensajes.

Es así como la músicaailable, las fusiones con otros géneros y la incorporación de partes rapeadas constituyen estrategias del dispositivo de enunciación que permiten construir un enunciatario con determinados rasgos: en primer lugar, alegre y dispuesto al baile; en segundo lugar, atento a la reflexión política que proponen; y, finalmente, con competencia para interpretar la complejidad musical de las fusiones y de los momentos de los temas. Pero, además, hay otras dos características que destacan en este dispositivo: la marca generacional, por un lado, y la cuestión de clase, por otro. En cuanto a la primera, el rap ha cobrado relevancia y presencia en estos últimos años con los denominados géneros urbanos (Allochis, 2014), de modo que su incorporación también supone la construcción de un enunciatario joven, familiarizado con este género musical. En cuanto a la segunda, hay que destacar la apelación a un público de clase media ilustrada, capaz de ser convocado por estos rasgos (e interpretarlos en el sentido que Ninfas quiere darles). La cumbia de Ninfas no es una música que se dirija a los sectores populares, sino, más bien, una cumbia «blanqueada» Alabarces y Silba (2014), apropiada por las clases medias, como parte de un fenómeno de plebeyización de la cultura (Alabarces, 2021).

En definitiva, Ninfas nos propone una escucha activa para apreciar los arreglos musicales, complejos y variados. En cada estrofa propone sonoridades distintas, y en la repetición de algún estribillo, estrofa, interludio o cualquier solo instrumental, hay sutilezas que generan dinamismo en la canción. Es difícil encontrar partes que se repitan de igual manera, y eso es lo que permite disfrutar la escucha y las sorpresas que nos va ofreciendo cada variación en el arreglo. Lo musical apoya el contenido de las letras, en tanto subraya lo que se está cantando mediante uso de todo el orgánico de la banda (a veces silencios dramáticos, cortes rítmicos, uso del coro reforzando alguna frase o palabra). Todos estos elementos permiten orientar la afectación musical a un enunciatario, buscando ubicarlo en una corriente emocional específica que, a la vez, deconstruye algunos aspectos de la cumbia. Como una de las principales estrategias, en las letras podemos encontrar una serie de regularidades.

3.1. La fiesta y la naturaleza como metáforas

Uno de los primeros aspectos que resalta al prestar atención a las letras del disco es la aparición de una serie de metáforas vinculadas, por un lado, a la fiesta (la música, el baile) y, por otro, a la naturaleza.

Dijimos antes que *Cumbia diversa* es, ante todo, un disco que, por sus ritmos, invita a bailar. Esa misma invitación aparece de lleno en su primer tema, «Cumbia diversa», no solo en lo musical, sino también en su letra.

Desde lo musical, la canción plantea desde su inicio algunas complejidades rítmicas, si bien permite seguir reconociendo la pista como una cumbia. En cuanto a lo reconocible, la canción inicia con un corte de los timbales a contratiempo, un recurso muy utilizado en este género. Además, el giro armónico que predominará en casi toda la pista está interpretado por el piano y la guitarra, con un acompañamiento típico de acordes a contratiempo, pero también con una variación: el bajo toca un ritmo de tumbao, no de cumbia.

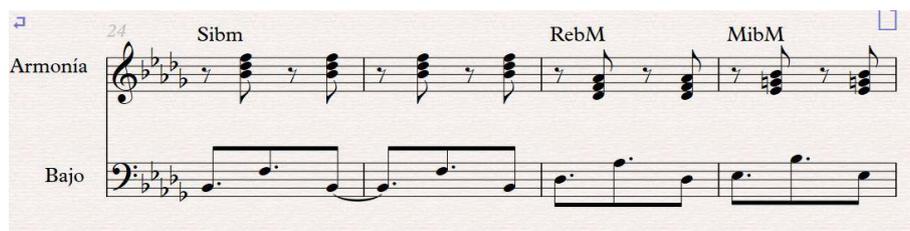


IMAGEN 1.

Primeros compases de la introducción de «Cumbia poderosa».

Lo mismo ocurre con el acordeón, que interpreta la melodía de la introducción: en cuanto a lo rítmico, acentúa las notas cada tres corcheas, planteando una métrica ternaria (3/8) dentro de un género binario como la cumbia (normalmente, en 2/4 o 4/8).

Esta complejidad en el uso de los recursos rítmicos, apoyado desde la base de toda la percusión, le aporta una riqueza distinta a la canción como cumbia que, lejos de entorpecer el pulso, invita a bailar. Y, aunque toda cumbia lo hace, la particularidad de Ninfas es cómo utiliza el recurso rítmico para ir regulando la energía del baile.

Por otro lado, a lo largo de la canción, en los momentos en que la voz y los instrumentos se complementan, se alternarán dos momentos: en primer lugar, aquellos en los que predomina la voz y el acompañamiento de los instrumentos se desdibuja, lo cual genera una textura de sonidos mucho más liviana; en segundo lugar, momentos en los que la voz se apoya en lo rítmico de la cumbia, con las variaciones que mencionamos anteriormente. En determinados momentos, voces e instrumentos juegan con el sentido de lo que se está cantando, reforzándolo: por ejemplo, varias voces cantan «música» en la frase «La música nos mezcla en esta existencia»; hay una pausa instrumental al cantar «Aire, la respuesta está en el aire», como si las palabras verdaderamente quedaran suspendidas; en el estribillo, se destacan las palabras «poderosa y diversa» al cambiar la base instrumental, entre otros.

De este modo, se enfatizan algunos sentidos como los mencionados (la comunidad, lo etéreo, etc.). Además, en la letra, la «cumbia», la «fiesta», el «bailar» y la «música» se construyen personificados, como actores, a los que se les atribuye características y valores relacionados y complementarios entre sí.

Desde el título mismo, la «cumbia» se describe como «poderosa cura y medicina», capaz de «encender» y «caminar», de liberar moviendo y de dialogar los cuerpos. «La música», además, «nos mezcla en esta existencia poderosa y diversa, perfecta así diversa». Sobre todo, a partir de estas últimas dos capacidades comienza a delinearse otra, la de habilitar la comunidad, lo colectivo, el encuentro de cuerpos. En esto nos detendremos enseguida.

El baile que acompaña este ritmo también se construye mediante una personificación: «bailar» es un acto «inmenso» que «revela identidad». Mientras la voz principal canta estas estrofas en el estribillo, aparecerán los coros para introducir un nuevo actor: la «fiesta», espacio y actor a la vez, en tanto es el marco en que la música y el baile ocurren. A la vez, también está cargada de valoraciones: «*Eterna* se manifiesta, la fiesta es *subversión*» (las itálicas son nuestras).

Pero, ¿por qué la fiesta sería subversiva? Como mencionamos antes, la música invita a bailar, contribuye a construir una atmósfera afectiva particular (Vila, 2017) en el baile colectivo. Sin embargo, la letra le brinda una orientación política a esa atmósfera.

Por eso, mediante esta identificación con lo subversivo, la cumbia y la fiesta comienzan a orientarse a esa otra dimensión que irá apareciendo en las demás canciones: el encuentro, lo colectivo, lo político. El momento de rap que se encuentra luego de las estrofas cantadas refuerza esta dimensión, vinculándola a los actores, el vos, el yo lírico y un incipiente nosotros.

Como espacios de subversión y libertad, la cumbia y la fiesta permiten construir un colectivo a partir de lo que habilitan; colectivo que inicia en los cuerpos, pero que sin duda los trasciende, porque les permitiría también iniciar otro proceso, de viaje interior. También nos detendremos en este aspecto enseguida.

En «Regá la voz», el recurso de la personificación toma otra forma: la alusión a la naturaleza. La letra presenta la personificación de una semilla que crece hasta hacerse planta, pero una planta antropomorfizada: que puede cantar («un poco se asusta al cantar»), tiene voluntad («va echando raíces para crecer firme al compás»), cuyas hojas parecen «alas para volar» y que incluso «va reconociendo sus cambios».

El proceso de crecimiento de la semilla/brote/planta se equipara a otro crecimiento, interior, que aparece lexicalizado como «escudos», «miedo» y «prejuicios», que se atraviesan y se sueltan «de a poco». Es entonces cuando «el brote está listo para estallar» y «se entrega llena de colores, aflora sin prisa al cantar».

Esta semilla en crecimiento representaría simbólicamente la voz de alguien, ya que en el estribillo aparece una apelación al oyente: «Regá la voz», que pronto se personaliza y se extiende también al enunciador: «tu voz, mi voz». La misma alusión a la voz, al cantar, aparece en la estrofa anterior: cuando el brote aflora, lo hace «al cantar». Las primeras estrofas, entonces, van construyendo paulatinamente este proceso de crecimiento del brote, que se equipara al de una voz, y que finalmente, llegan a «aflorar» y a «cantar», respectivamente. Hay una equiparación constante entre el proceso de una planta que crece y el de una voz que se anima a cantar.

También cabe señalar que, mediante esta metáfora, Ninfas está recuperando una tradición de mucha fuerza en Argentina y Latinoamérica: el llamado a despertar, a florecer y a alzar la voz, presente en el folklore y en el rock en los años 60 y 70^[9] (Díaz, 2005, 2009; Molinero y Vila, 2017). Como en estos otros géneros, este llamado se orienta a la construcción de comunidades de subalternos, quienes son convocados a partir de afectos *eufóricos* (en términos greimasianos) (Greimas y Fontanille, 2002).

Del mismo modo, esta progresión en la construcción de la metáfora está apoyada en el modo en que va apareciendo el acompañamiento instrumental.

La canción inicia con una textura a tres voces que se construye a través del contrapunto entre dos de ellas y el acompañamiento rítmico a modo de *shaker* de la tercera voz. Estos tres planos permiten identificar el compás y la armonía de la canción.

IMAGEN 2.

Textura a tres voces en la introducción de «Regá la voz».

Esta sección se repite dos veces y luego aparece una nueva voz, que canta la melodía de la estrofa. Recién al final de la primera estrofa, en un interludio, aparecen la batería, la guitarra, el bajo y la tumbadora. Mientras tanto, la textura de voces sigue sonando. Luego, cuando esa primera estrofa se repite, ya solo acompañan los instrumentos. Entre la segunda estrofa y un último interludio, se irán sumando los demás instrumentos:

CUADRO 1.
Progresión de la aparición de instrumentos en «Regá la voz».

Primera estrofa	Primera estrofa (repetición)	Segunda estrofa	Interludio Final sección
Voces	Voces	Voces	Instrumental
	Guitarra Teclado Bajo	Guitarra Teclado Bajo	Guitarra Teclado Bajo
	Batería Tumbadoras	Batería Tumbadoras	Batería Tumbadoras
		Bronces en el final	Trompeta Trombón

De esta forma, estrofa a estrofa, la canción va construyendo una textura cada vez más densa, lo cual va generando una tensión que anticipa un clímax, que ocurre cuando aparece el rap. A la vez, la construcción musical de ese clímax tiene una gran importancia en el modo en que circulan los afectos: va llevando al enunciatario desde el disfrute y el baile a la atención y la interpretación de los mensajes. Al mismo tiempo, este y los demás rasgos del dispositivo que propone Ninfas facilita determinadas expresiones en los enunciatarios (la alegría, las ganas de bailar, la escucha atenta de la letra), que se contagian, no de una forma espontánea, sino en tanto otros enunciatarios van reconociéndolas y validándolas en el marco de una determinada atmósfera afectiva (Vila, 2017).

En el segmento rapeado, se retoma y resignifica la metáfora natural. Ahora, el brote y la voz que crecen son también «llama», y el enunciatario se pregunta cómo producir su crecimiento, qué «leña» echar. Automáticamente, la «llama», se equipara a «esa esencia de ser vos misma». Mientras tanto, para darle protagonismo a la única voz que rapea, solo siguen sonando los instrumentos de percusión, que mantienen una base rítmica. Otras voces irán apareciendo para reforzar alguna frase en concreto.

Como en otras canciones, el rap permite que aparezcan otros sentidos o que se enfatizen ciertos mensajes, como abordaremos en el siguiente apartado.

A partir de ambas canciones, las metáforas comienzan a delinear otros dos ejes. En primer lugar, un proceso de cambio que el yo lírico le propone al vos y que les permitirá a ambos fundirse en un nosotros. En segundo lugar, una dimensión colectiva que se abre a partir de ese nosotros y que no se queda solo en una construcción discursiva, sino que implica un cierto programa político relacionado a las condiciones de producción del disco.

3.2. Procesos de cambio

El segundo de los ejes que mencionamos aparece en varias canciones a modo de invitación: Ninfas construye un enunciatario que, a través del yo lírico,^[10] le propone al enunciatario iniciar un proceso de cambio.

En las estrofas rapeadas de «Cumbia poderosa», el yo parece darle una serie de consejos e instrucciones a este vos: «ábrete», «respira hondo», «saca la tensión de tu mente», «avanza». De este modo, si las acepta, el vos puede convertirse en sujeto de un proceso de libertad y avance, que compromete en eso su cuerpo (lo «enciende», «descubre lo que se siente») y su reconstrucción («salir de los escombros»). Podemos decir, entonces, que el yo le propone al vos un viaje interior y de conquista de esa libertad, a partir de la exploración, del autoconocimiento y de pulirse como si se tratara de una piedra preciosa, y lo hace a partir de instarlo a «bucear las profundidades», «salir de los escombros», encender el cuerpo, descubrir su sentir, ya que «el viaje es hacia adentro y la piedra brillará».

Como veremos en otras canciones, el nosotros se vincula a ese vos en ese mismo proyecto de libertad («inventemos otro idioma con el baile»), de «dejarse rebalsar» y de salir al afuera y quizá, comprometerse («abrir la puerta para ver qué es lo que pasa»). Cuando el vos asume ese proceso que le propone el yo, ambos se diluyen en un nosotros, en un colectivo.

Es interesante ver que este proceso no aparece como un mandato que el yo le impone al vos, sino que se trata de un proceso íntimo de autodescubrimiento, que comparte con él y al término del cual ese vos podrá ser parte del nosotros que le ofrece el enunciador. Podemos decir, sin embargo, que hay una asimetría de competencias entre enunciador y enunciatario. El enunciador sabe algo que el enunciatario (todavía) no, de modo que este proceso puede ser leído como un programa narrativo de transmisión de ese saber, o bien como una manipulación,^[11] como un «hacer saber» (Greimas, 1980). De esta forma, el enunciador le destina al enunciatario un programa narrativo que debe realizar, que aparece como un viaje de descubrimiento. Si bien se busca la construcción de una comunidad igualitaria, el enunciador no deja de recuperar la vieja figura del artista comprometido cuyo mensaje favorece que crezca la semilla, que aflore la voz. Como ya mencionamos, estrategias semejantes pueden encontrarse tanto en el rock como en el folklore argentino y latinoamericano.

El mismo proceso de cambio, crecimiento interior y descubrimiento que describimos previamente aparece en «Regá la voz», pero metaforizado en el crecimiento de una semilla/planta, como mencionamos en el apartado anterior. Luego de narrar ese proceso paulatino de crecimiento, el segmento rapeado retoma y resignifica la metáfora de la naturaleza. Entonces aparece el significado final de esos símbolos que fue construyendo la letra: un proceso de «evolución» y «transformación», que implica para el vos ganar fuerza («te hacés más fuerte») y sanar heridas para «encontrar (...) tu propia voz». La metáfora se vuelve explícita cuando el enunciador le pide al oyente que brinde esa voz al mundo: «(...) tu propia voz, tu propia magia/dásela al mundo, como un árbol que entrega todos sus frutos/ y vuelve a dar semillas para ser sembradas con amor».

El proceso de crecimiento al que aludíamos se puede rastrear también en la construcción de los espacios que aparecen en la canción. Podemos identificar tres: el afuera, el adentro y el «mundo». El adentro no aparece lexicalizado, pero sí se puede inferir como aquello que la semilla protege al mostrar las espinas, es decir, al escudarse. Por ende, se trata de un lugar que alberga la esencia y que debe ser protegido. Por otro lado, se encuentra el afuera, de lo que la semilla se defiende. Ambos espacios dejan de ser distinguibles cuando la semilla «suelta los prejuicios», estalla, se entrega, aflora y canta. Entonces aparece el «mundo», como un espacio que espera la entrega de la semilla/brote/árbol, de su magia, sus frutos, sus semillas, su siembra amorosa, su voz. Recordemos que todos estos elementos pueden ser entendidos como metáforas del vos.

Entonces, así como hay un proceso de crecimiento, de fortalecimiento y de transformación del vos, hay también un espacio de intimidad que primero le teme al afuera, pero que luego se funde con él, construyendo un espacio colectivo, el «mundo».

Como en el caso de «Cumbia poderosa», el yo lírico de «Regá la voz» es simplemente testigo del proceso, no le está imponiendo un mandato, sino que asiste a su proceso como si ya lo hubiera atravesado. Por eso, luego de preguntarse «¿Cómo echar leña al fuego para que la llama crezca?» (es decir, cómo ayudar a ese proceso), nuevamente aparece el nosotros que espera a que el yo complete su proceso, su viaje: «Estamos cerca y se contagian/ esas ganas de encontrar tus amigos, tu propia voz, tu propia magia», un colectivo que se brindará al mundo y sembrará con amor.

En ambas canciones, el clímax de ese proceso y los nuevos sentidos que pueden inferirse de él aparecen en los segmentos rapeados. Tanto el particular ritmo de cumbia de «Cumbia poderosa» como la textura de voces e instrumentos que se va densificando estrofa a estrofa de «Regá la voz» abren paso a un momento en que una voz tiene absoluto protagonismo y solo se mantiene una base rítmica. Nuevamente, si aparecen otras voces o juegos con los instrumentos, es para enfatizar alguna palabra o frase: por ejemplo, varias voces cantan al unísono «Estamos cerca y se contagian» y «Voces de libertad cantan esta canción», haciendo hincapié en el nosotros que aparece en la letra, en el sentido de comunidad y de encuentro.

De igual modo, también podemos encontrar la propuesta de un proceso similar en «Despertar», pero las particularidades de esta canción, la última del disco, avanzan hacia un tercer eje, que desarrollaremos a continuación.

3.3. La construcción de un colectivo

Como venimos analizando, cada vez que el yo le propone al vos un proceso de cambio, ese viaje íntimo de autodescubrimiento acaba abriéndose a una nueva dimensión colectiva. En este sentido, hay algunas progresiones en el disco.

En «Cumbia poderosa», la primera canción, el yo acababa fundiéndose con el vos en un nosotros, pero las acciones de este nuevo actor y su vínculo con un afuera apenas quedaban delineadas: «Inventemos otro idioma con el baile», «Vamos, que salga eso que nos rebalsa/abrir las puertas para ver qué es lo que pasa». ¿A qué hace referencia ese «abrir las puertas»? ¿Cuál es el objetivo de que el vos emprenda esos procesos de autoconocimiento y fortalecimiento? Y si el yo ya ha alcanzado ese estado, ¿para qué se agrupa con el vos? ¿Qué lo moviliza a hacerlo?

Las demás canciones van haciendo mucho más concreta esa propuesta. «Regá la voz», la tercera canción del disco, finaliza con la propuesta de que el yo/nosotros le brinde al mundo su voz. Esa voz, como el árbol, debe volver a dar semillas «para ser sembradas con amor». Esto implica que el proceso, que parecía hasta este momento íntimo, subjetivo, es tan solo el inicio de algo más grande: la conformación de «una red en conexión» que se creará cuando esas semillas se siembren «en cada encuentro que tenga corazón, que vaya uniendo esos hilos invisibles». Entonces, el verdadero sentido del crecimiento es conectarse y construir con otros, como ya parece haberlo hecho el enunciador.

Por eso, también, el enunciador le «regala» su voz al enunciatario. En el título de la canción, «Regá la voz», hay un juego semántico, que puede entenderse de dos formas. Por un lado, como el acto de regar la voz (cuidarla, hacerla crecer, como si se tratara de una planta), metáfora que, como ya vimos, está presente a lo largo de toda la letra. Por otro, también puede entenderse como el acto de regalar la voz, es decir, donarla, brindarla, usarla para decir algo («regá-la voz»). Este segundo sentido, que se relaciona a la construcción de un colectivo, aparece en las estrofas rapeadas, tal como ocurría en «Cumbia poderosa». El enunciador canta y le canta al oyente, porque el fin último de esa transformación es lograr la «libertad» con la que canta cada voz una vez que atraviesa ese proceso: «Voces de libertad cantan esta canción... en cada voz».

En la cuarta canción, «Latido latino», esa colectividad adquiere nuevos significados. Aquí, a diferencia de las otras canciones analizadas, no se plantea un proceso de cambio que se ofrece al yo, sino que rápidamente aparece un nosotros que se identifica con un espacio concreto: «esta tierra», a la que luego se le dará nombre y características: «África y América negras son». Este colectivo se enfrentará a un ellos, caracterizado como «ignorantes» y sujetos de duda. Es así como construye una narrativa identitaria (Vila, 1996; Frith, 2014) mediante la cual ese nosotros se va cargando de ciertos sentidos.

El eje de este enfrentamiento será la posesión/no posesión de un conocimiento y la oposición entre dos tiempos: el «antes» y el «siempre». Para el segundo grupo, en el pasado, esa tierra no tenía razón ni ciencia. En cambio, para el nosotros, «En esta tierra *siempre* hubo ciencia», una ciencia particular por su vínculo, por un lado, con la naturaleza y la música y, por otro, con un sueño de libertad, la resistencia y la negritud, que forman parte de un tiempo presente que retoma los orígenes de la América negra, la de aquellos esclavos traídos de África. Razón y emoción se identifican mutuamente, como si en ese «siempre» no hubiera existido la diferenciación que sí rige ahora, en el presente.^[12]

Además, esa emoción es descubierta, recuperada y reasumida a partir de la mirada en la que «late profundo», de la «libertad que habita en mí», es decir, de los sujetos que se reconocen en ella, en esas raíces.

Pero, además, ese «antes» que aparece puede reconstruirse fácilmente como el tiempo de la colonización de América, el despojo y el genocidio que este tiempo significó para los pueblos originarios y los esclavos. De ello dan pautas las alusiones al «son de los cueros», al «tambor» (elementos propios de la cultura negra) y a las «venas abiertas» (vínculo intertextual con el libro de Eduardo Galeano *Las venas abiertas de América Latina*). Apoyando esta idea, el estribillo ya citado reconstruye una genealogía: «África y América negras son».

A la vez, la cultura negra se irá reivindicando a lo largo de toda la canción: por su razón, por su ciencia, por su aprendizaje (vinculado a la naturaleza), por su música y baile y, fundamentalmente, por su sueño de libertad. Este último permite vincular el pasado con el presente, en tanto es el «sueño» y la «risa» que «no apagaron», «lo que no quiso dejar morir» y que «en la mirada [todavía] late profundo», la libertad y la resistencia que se transforman en «vientos de canción».

La letra de la canción, al recuperar y reivindicar las raíces negras de América, trama la narrativa de un origen común, del que participarían todas las naciones americanas. Este origen es el que las une también en la búsqueda de esa libertad, de «un horizonte ya sin cadenas». Sin embargo, esa libertad, que originalmente se buscó en relación a las metrópolis europeas, toma hoy distintos matices. En el presente, las violencias y las opresiones son otras, y es la lucha contra ellas la que produciría unión más allá de toda frontera.

Mediante esta reivindicación, se explicita la búsqueda de unión entre los distintos pueblos y culturas que pudimos rastrear, también, en la influencia musical de otros géneros en la cumbia. Ninfas hace cumbia, con marcas melódicas, rítmicas y sonoras claramente identificables, pero incluye elementos de otros ritmos: el samba, la saya, la salsa... Creemos que estas influencias buscan construir una identidad latina en lo musical (un «latido latino», parafraseando el título),^[13] que se basa, según construyen estas canciones, en su identidad cultural, de raíz negra, y en el presente de lucha que nos une como colectivo, pero que parte de ese pasado vinculado a la esclavitud y a la subordinación.

Sin embargo, «Latido latino» nos deja un interrogante: ¿en qué demandas y por medio de qué colectivos se podrían recuperar hoy las raíces negras? ¿Cuáles serían las luchas que tendrían la capacidad de producir unión en este presente?

3.4. Despertar para actuar

Si las canciones del disco son escuchadas en el orden que Ninfas propone, con los demás como antecedentes, los sentidos en la última pista, «Despertar», se cargan de los valores y las construcciones que fuimos analizando previamente. En ella, podemos encontrar todos los ejes descritos previamente: el diálogo entre el yo y el enunciatario, la oposición de un nosotros a un ellos y las metáforas natural y festiva.

Lo primero que percibimos es el diálogo entre el yo y el enunciatario, con el cual tiene un vínculo cercano, fundamentalmente afectivo (lo llama «amor» y «corazón»). Pero, como ha ocurrido en otras letras, esta construcción se complejiza en el segmento de rap, cuando ese yo se define diciendo «Soy la cumbia de las Ninfas, resistencia diversa feminista». El yo se identifica con loailable de la cumbia, con la alegría y lo corporal. Pero, a la vez, esta identificación también se realiza con los valores y sentidos que vehiculiza esa cumbia (y que han aparecido a lo largo de todo el disco); concretamente, con la capacidad de habilitar otros encuentros entre quienes participan de ella.

Como ya anticipamos, el grupo de actores (vos, yo, nosotros) se enfrentará a un ellos, que se define a partir de acciones negativas: vender miseria, robar calor, quitar sentido, no mostrarse, querer que el miedo siga presente. Este ellos, puede agruparse con el «sistema» y el «contexto», espacios personificados, caracterizados como dominantes, opresores, condicionantes del nosotros. Por eso, el yo lírico propondrá, entre otras cosas, «pinchar el sistema» y «dejar lo impuesto».

Además, ese ellos se vincula con un pasado, en el que desplegaron sus acciones: «le robaron todo su color, le quitaron el sentido a la canción», robaron la pasión del yo y el vos. Sin embargo, se trata de un momento de despojo que el yo sabe y afirma que va a pasar, porque «todo mal se va». Aparece entonces la esperanza como sentimiento dominante, que construye el futuro como algo positivo, cercano y factible, de modo que tiene un sentido eufórico.

También aparece en la letra un futuro virtual, momento de concreción de todos los procesos y proyectos que el yo le propone al vos y de unión de ambos con «los ojos que ya no están» y que «florecerán de repente». De hecho, todos estos actores pueden ser entendidos como «las almas que ahora van buscándose una vez más».

Como en otras canciones, tanto en la letra cantada como en el segmento de rap, el yo le propone al vos una serie de procesos: de valorización y libertad (prestar atención al valor, liberar, dejar lo impuesto), de empoderamiento (levantarse) y de denuncia (decirle al sistema, protestar), que también se metaforiza en otros naturales, similares a los de «Regá la voz». Estas metáforas son procesos de crecimiento (darle viento al tallo, dejar que salgan las espinas) y de don (regalar semillas).

Cabe señalar la importancia del empoderamiento como pasión, no solo en esta, sino en todas las demás canciones. Cada vez que se menciona el proceso al que el yo lírico invita al vos, la finalidad de esa transformación supone el empoderamiento. Como pasión, el empoderamiento surge de un estado de no poder asignado a un sujeto subalterno (la mujer o el sujeto sexualmente diverso, en estos casos). Este sujeto, tras una serie de acciones (participar de la fiesta, del baile, de la conexión con otros y la construcción de un colectivo que esta fiesta permite, del proceso de cambio y crecimiento que le proponen y asumir ciertas pasiones, como veremos enseguida), pasa a un estado de poder y, por ende, de euforia. Una euforia que es compartida, que se encauza junto al colectivo construido. Una euforia que también puede encauzarse, por qué no, en la fiesta de la cumbia.

Todos estos procesos se oponen directamente a los de ellos. Mientras que estos últimos suponen despojo y persistencia del miedo y del dolor, los primeros plantean y buscan un proceso de autoconocimiento y transformación que llevaría a un momento de deliberación y crecimiento.

Cabe recordar que, como en otras canciones, lo que el yo lírico le propone al vos no es una imposición, sino un proceso que surge como una posibilidad de transformación. En este sentido, el yo sabe que el vos es un sujeto que puede transformarse, acceder a un saber (el autoconocimiento) y a un poder (capacidad de actuar, denunciar). Sin embargo, estos procesos necesitan que el vos recupere o desarrolle ciertas pasiones: el amor, la fortaleza, los afectos que permiten el empoderamiento.

Como mencionamos antes, «el amor no está presente» y la pasión^[14] ha sido robada por el ellos. Además, la fuerza surgiría de la propia historia («Una historia te fortalece en cada decisión») y los afectos (las relaciones) serían algo que debe construirse y llenarse «de vida», pero que también estarían en deconstrucción, para liberarlos de «silencio» y «abuso».

A la vez, la presencia y el sostenimiento del «amor» es lo que se opondría a todo lo demás, de lo que el vos sí debería despojarse: «Libéralo si no es amor». Desde el planteo de Ninfas, esta pasión está en claro conflicto con el «dolor»: el fragmento anterior continúa diciendo «...si en lo que sientes solo hay dolor». Y aunque no se menciona, también entraría en pugna con el «miedo», que ellos buscan que siga presente y que impediría concretar el proceso de transformación. Es decir: si el vos no es capaz de despojarse del miedo y del dolor, no podrá recuperar el amor como un motor de su saber y su acción, como medio de empoderamiento.

Como podemos ver, en esta canción se actualizan y resignifican muchos otros sentidos de las otras.

Por un lado, vuelve a aparecer la metáfora natural de «Regá la voz». La elección de esta como elemento metafórico no es inocente: si equiparamos a la naturaleza con la Pachamama, la Madre Tierra, a partir de ella pueden recuperarse raíces originarias y ancestrales comunes a toda Latinoamérica, como también podemos hacerlo a partir de la negritud, presentada en «Latido latino». Pero, además, las mismas Ninfas mencionan

este anclaje en la descripción de su disco: «Un paisaje sonoro que resalta la diferencia, los múltiples colores, formas y tamaños de la esencia de la *naturaleza como fuerza creativa*» (el resaltado es nuestro).

La voz que canta cumbia y la canción vuelven a ser representación de la denuncia, como también aparece en «Cumbia poderosa». Pero esta cumbia, en «Despertar», no es solo un ritmo y un baile poderoso: también es «resistencia diversa feminista», es decir, es música, fiesta y procesos que empoderan y, así, habilitan otras acciones contra el ellos.

En contraste a esta síntesis, sin embargo, puede llamar la atención el hecho de que la dimensión colectiva no aparezca como en las otras canciones, como un nosotros que espera al vos. Por el contrario, consideramos que esta dimensión, en realidad, se concretiza por menciones específicas a las condiciones de producción del disco: a la diversidad, al feminismo, a la violencia de género. De hecho, «Despertar» retoma la consigna de Ni Una Menos: «Dile al sistema (...): si algo cambia es que *nos queremos vivas*» (el destacado es nuestro). También hay otras alusiones directas a las luchas del colectivo feminista y de las diversidades sexuales: «Lo que se ama no es un género ni un sexo», «Lo que se busca es gobernar en nuestros cuerpos». De esta forma, la dimensión de la subalternidad aparece como resistencia a la heteronorma, si bien, como mencionamos previamente, lo hace en el marco de una cumbia blanqueada.

En definitiva, a partir del orden de las canciones del disco podemos reconstruir un proceso paulatino: las primeras canciones presentan el espacio de encuentro y la corriente afectiva habilitados por la música y el baile («Cumbia poderosa») y un proceso de transformación posible para el vos, cuyo logro es esperado por el nosotros («Regá la voz»). Esa transformación se vincula, por un lado, a la participación en una comunidad política y en una identidad narrativa y, por otro, a Latinoamérica, mediante el descubrimiento y la asunción de sus raíces negras («Latido latino»). Por algunas menciones, sabemos que la meta de esa transformación es la acción, la lucha, la denuncia, pero es como si aún no se supiera cuál es la lucha que debe emprender ese colectivo. Para eso llega «Despertar»: para decirnos, sin lugar a dudas, que la lucha es por la diversidad y contra la violencia. Pero también, para volver a invitarnos a bailar al ritmo de la cumbia, cuyo ritmo se mantiene, en este caso, inclusive en la base del rap.

El «Despertar» que aparece desde el título de la canción es entonces el descubrimiento, la adquisición de un saber (sobre uno mismo) que fortalece, valoriza y habilita la acción, individual y luego colectiva. Es un proceso que el yo lírico ya ha atravesado; por eso conoce sus devenires y el esfuerzo que implica, el dolor y el miedo que debe atravesar quien lo emprenda, el mal que «empieza a reverdecerse», es decir, a transformarse en una nueva vida. Por eso, posiblemente, no lo plantea como una imposición, sino como un camino que cada quien debe tomar a su tiempo. Pero, quizá, un buen inicio pueda ser escuchar, cantar y bailar cumbia al ritmo de las Ninfas, es decir, participar de la corriente afectiva y la comunidad política que esta música propone.

4. EMPODERANDO LA CUMBIA. CONCLUSIONES

Lo que sostenemos en torno al disco *Cumbia diversa* no es un descubrimiento; es más bien un proyecto artístico que Ninfas gestó poco a poco desde sus búsquedas y de las movilizaciones populares que les permitieron encontrarse y comenzar a descubrir que tenían algo para decir y sostener con su música.

Decimos que no es un descubrimiento porque ellas mismas se encargan de mencionarlo en cada entrevista o nota que brindan y en sus variados canales de difusión (Instagram y YouTube, por ejemplo):

Para nosotras todo es político. (...) La música (...) es un medio de comunicación muy fuerte que tenemos. (...) es un acto de celebración a la vez que de estar presente en la lucha^[15] (...). La música es generadora de conciencia también. Es algo que estamos escuchando constantemente todas las personas (...). Las letras entran en el inconsciente colectivo. Es como llevar otro mensaje, un mensaje nuestro que no sabemos si es una verdad absoluta, y a la vez nos conecta (Núñez, 2020).

Como anticipábamos en la introducción de este artículo, para Ninfas, militancia y proyecto artístico son dos caras de lo mismo. El análisis discursivo de las canciones que seleccionamos de su disco nos permite

sostener el modo en que construyen la cumbia (el canto, la música y el baile) como símbolos de la lucha feminista y de las diversidades sexuales, pero enmarcadas en una historia latinoamericana más general de luchas contra la colonialidad y el racismo (Lugones, 2008).

El canto, la música y el baile, en tanto lenguajes que trascienden las fronteras de la palabra, son valorizados por su capacidad de transmisión y de unión, congregación, por su apuesta a la alegría: «La música es clave: es un acto de rebeldía estar felices y contentas celebrando frente a toda la mierda» (Núñez, 2020). Entonces, tal como lo construye Ninfas, hay una igualdad entre la voz que canta y la que reclama; el cuerpo que baila libre es también el cuerpo que busca esa libertad, luchando y encontrándose con otros. Y quizá, la melodía de cada canción que abre paso a algo tan distinto como el rap (la denuncia) es también metáfora de nuestra posibilidad y capacidad de construir un mundo nuevo a partir de lo ya dado.

Las apuestas que Ninfas realiza en la construcción de su dispositivo de enunciación tienen una variedad de consecuencias. En primer lugar, la propuesta de una corriente afectiva que retoma los afectos tradicionalmente asociados a la cumbia, como la alegría y el baile. Sin embargo, la cumbia tradicional vincula estos sentidos a la sensualidad y la sexualidad, a la mujer puesta como objeto de deseo (pensemos en canciones como «El bombón asesino», de Los Palmeras o en «La pollera amarilla», de Gladys «la Bomba Tucumana», por mencionar solo dos ejemplos).^[16] En cambio, Ninfas busca deconstruir esa asociación: el baile, en su cumbia, es colectivo y dessexualizado, es un baile que recupera la atmósfera afectiva de las marchas del Orgullo y del Ni Una Menos. Y, al hacerlo, también busca construir una identidad narrativa a partir de la música, identidad que busca recuperar lo latinoamericano, lo negro, lo femenino y lo disidente, siempre haciendo hincapié en las luchas que comparten. Esa disidencia se construye, en primer lugar, en relación al género, a lo heteronormativo y, luego, con respecto a lo colonial y racial, aunque no en relación a la clase. De estas luchas, eligen destacar lo eufórico, la esperanza y el empoderamiento como horizontes, es decir, el espacio que el baile, la fiesta y la alegría abren para habitar.

Más allá de esto, también es posible que los cambios en las subjetividades a los que estamos asistiendo estas últimas décadas estén generando, poco a poco, la construcción de otras afectividades sociales. Afectividades en las que el amor, la pasión y la fiesta estén resignificándose, cargándose con nuevos sentidos, políticos y comunitarios. No queremos dejar de mencionarlo, porque algunas de las especificidades discursivas que analizamos en Ninfas también están presentes en otras propuestas musicales, como las de Los Caligaris, Sabor Canela y La Delio Valdéz, por mencionar solo algunas.

Sin dudas, el surgimiento y la visibilización de estas nuevas subjetividades está permeando poco a poco toda la discursividad social. Esto abre un sinnúmero de objetos artísticos con los cuales trabajar. Entre ellos, y por sus particularidades simbólicas, nos parece muy interesante analizar el modo en que se van construyendo y valorizando otras formas de habitar la música y la fiesta y el modo en que se relacionan con las distintas formas de subalternidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahmed, Sara (2004). Introducción: sentir el propio camino. En *Política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México. Traducción de Olivares Mansuy, C.
- Alabarces, Pablo y Silba, Malvina (2014). Las manos de todos los negros, arriba: género, etnia y clase en la cumbia argentina. En *Cultura y Representaciones Sociales*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales; 8; 16; 4, p. 52-74.
- Alabarces, Pablo (2021). *Pospopulares. Las culturas populares después de la hibridación*. CALAS.
- Allochis, Lenadro (2014). De New York a Buenos Aires y del Hip Hop a la Cumbia Villera. El protagonismo de la imagen en los procesos de transculturación. *Cuaderno 48*, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
- Costa, Rircardo y Mozejko, Danuta T. (comps.) (2002). *Lugares del decir: competencia social y estrategias discursivas*. Homo Sapiens.

- Díaz, Claudio (2005). *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el rock argentino (1965.1985)*. Narvaja editor.
- Díaz, Claudio (2009). *Variaciones sobre el «ser nacional». Una aproximación sociodiscursiva al campo del «folklore» argentino*. Recovecos.
- Díaz, Claudio (2015). Mapas de escucha y dispositivos de enunciación: una aproximación a la producción de sentido en la recepción de músicas populares. En Díaz, C. (comp.) (2015). *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas*. Recovecos.
- Díaz, Claudio (2021). *Vidas con banda sonora. Música e identidades en Argentina*. Ciclo de seminarios «Entre pedagogía y cultura». Ministerio de Educación de la Provincia de Córdoba. Instituto Superior de Estudios Pedagógicos.
- Frith, Simon (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Paidós.
- Greimas, Algirdas J. (1980). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Gredos.
- Greimas, Algirdas J. y Fontanille, Jacques (2002). *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. Siglo XXI Editores.
- Guerrero, Juliana (2012). El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 16.
- Le Breton, David (2009). *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Nueva Visión.
- Lugones, María (2008). Colonialidad y género. *Revista Tabula Rasa*, 9.
- Molinero, Carlos y Vila, Pablo (2017) *Cantando los afectos militantes. Las emociones y los afectos en dos obras del canto folklórico peronista y marxista de los '70*. Academia Nacional de Folklore.
- Ninfas (2019). *Cumbia diversa*. Producción autogestionada. <https://youtu.be/UhfNsBwIS5A>
- Núñez, L. (2020). Cumbia diversa, poderosa e inclusiva: una charla con Ninfas. *Chidasmx*. <https://www.chidas.mx/2020/04/cumbia-diversa-ninfas-entrevista/>
- Quijano, Anibal (2007). Colonialidad del poder y clasificación social. En Castro Gómez, S. y Grosfoguel, R. (eds.). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Siglo del Hombre Editores.
- Sans, J. F. (2016). Música y estudios del discurso: una atracción fatal. En Corti, B. y Díaz, C. (comps.). *Música y discurso. Aproximaciones analíticas desde América Latina*. EDUVIM.
- Verón, Eliseo (2004). *Fragmentos de un tejido*. Gedisa.
- Vila, Pablo (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (2), 14.
- Vila, Pablo (2017). Music, Dance, Affect, and Emotions: Where We Are Now, en VILA, P. (ed.). *Music, Dance, Affect, and Emotions in Latin America*. Lexington Books. Traducción propia.
- Vila, Pablo y Semán, Pablo (2007). *Cumbia villera: una narrativa de mujeres activadas*. Colección Monografías, N° 44. Programa Cultura, Comunicación y Transformaciones Sociales. CIPOST, FaCES. Universidad Central de Venezuela. https://www.elortiba.org/old/pdf/cumbia_villera7.pdf

NOTAS

[1] Hablamos aquí de la Ley de Matrimonio Igualitario (N° 26618, de 2010), la Ley de Fertilización Asistida (N° 26862, de 2013) y de la Ley de Identidad de Género (N° 26743, de 2012).

[2] Las leyes mencionadas aquí son, en el orden en que aparecen en el texto, la N°24012 (de 1991), la N°26485 (de 2009), la N°27610 (de 2020) y la N° 23179 (de 1985).

[3] Myriam Alejandra Bianchi, más conocida como Gilda, fue una cantante y compositora argentina de cumbia. Su temprana muerte (a los 35 años, en un accidente de tránsito durante una gira) y su gran éxito la convirtieron en una figura popular, a la que incluso sus fanáticos le han atribuido milagros.

[4]Las siglas LGBTIQ (lesbianas, gays, bisexuales, trans, intersex, queer) buscan representar la diversidad de identidades que se agrupan en este colectivo. Sin embargo, en los últimos años, prefieren la denominación general «identidades sexuales diversas» o «disidentes», en tanto se considera que la sigla ha dejado de ser representativa. De allí que elijamos esta última forma de nombrar para este artículo. Recordemos que, para estos colectivos, la forma de denominarse está directamente relacionada con el reconocimiento de su identidad, por lo cual no nos parece una cuestión menor atender a sus elecciones.

[5]En este sentido, nos parece importante señalar algunos vínculos del grupo. Su gira por México, que emprendieron a fines de 2019 y que se vio dilatada por la pandemia por Covid-19, surgió de su diálogo y colaboración con Los Caligaris, grupo de rock también cordobés. Del mismo modo, han grabado algunas canciones con ellos y Los Auténticos Decadentes como colaboradores.

[6]Nos parece importante señalar que, desde nuestro punto de vista, un abordaje discursivo de la música popular supone considerar su complejidad semiótica: analizar tanto su letra como su música y su *performance*. Para profundizar en las implicancias de este enfoque, ver, por ejemplo, Díaz (2015), Sans (en Corti y Díaz, 2016) y Frith (2014).

[7]Para profundizar en los distintos planos discursivos que pueden analizarse en un disco, ver Díaz (2015).

[8]No mantenemos aquí una concepción esencialista de los géneros en la música popular, sino que seguimos lo que Guerrero (2012) plantea: que el género musical depende en gran medida de la escucha del oyente. Si bien esa escucha parte de determinadas características musicales de cada género, son los oyentes quienes le asignan un género a la música al escucharla, a partir de su competencia para reconocerlo y de su «dominio de las reglas establecidas por un grupo social determinado» (p. 8).

[9]Recorriendo algunas músicas populares más actuales, el mismo llamado y estrategias similares a las de Ninfas aparecen en la canción «Latinoamérica», de Calle 13 (del disco *Entren los que quieran*, 2010, Sony Music Latin).

[10]El yo lírico es la figura textual que transmite las experiencias, emociones y sentimientos en la poesía (dentro de la cual podemos incluir las canciones). Es el equivalente al narrador en los textos literarios narrativos. No debe confundirse con el autor del texto (sujeto social, al decir de Verón, 2004) ni con el enunciador, sino que es una construcción más, una de las decisiones que toma el sujeto social al escribir un texto (una canción, en este caso).

[11]Usamos el término «manipulación» no en el sentido común, peyorativo, que normalmente se le asocia, sino en el sentido que Greimas le da (1980). Para la semiótica greimasiana, la manipulación es un mecanismo regulador de las interacciones, en el marco del cual un sujeto (el Destinador) le hace saber algo a otro (el Destinatario). Esto provoca la acción del Destinatario. De esta manera, el Destinador «puede aparecer no solamente como el lugar del ejercicio del poder establecido sino también como aquel en que se esbozan los proyectos de manipulación y se elaboran los programas narrativos que apuntan a llevar a los sujetos —amigos o enemigos— a ejercer el hacer deseado» (Greimas, 1980:23).

[12]En relación con esto, cabe señalar que, desde la tradición del pensamiento occidental y colonial, razón y emoción (o pasión) se configuran como polos opuestos. Solo la primera sería fuente de un conocimiento válido y, por ende, valorado positivamente. En contraparte, la emoción es considerada una fuerza que esclaviza al hombre, en tanto no la puede controlar. Esta conceptualización y axiología aparecen invertidas en esta letra: en oposición a Occidente (representado por sus potencias colonizadoras), la razón y la ciencia de África y América no se encuentran separadas de la emoción, sino que son una con ella, surgen de ella, como también surgen de la naturaleza y de la música/danza. Esto es considerado un rasgo distintivo y trascendente de estas tierras y de ese «nosotros», en tanto se trata de algo que ha sido invisibilizado durante siglos de historia, pero que ahora es reasumido y valorizado a partir de nuevas búsquedas y luchas, tal como se viene poniendo en evidencia desde el pensamiento decolonial (Quijano, 2007).

[13]El título utiliza la aliteración como recurso (la repetición de sonidos en las dos palabras, que difieren solo en una letra: *latido latino*), quizá como una forma de construir cierta analogía, como si ambos sentidos (el latido como expresión de vida, lo latino como identidad) tuvieran algo en común. Este juego anticipa lo que la letra desarrolla: el retomar una raíz identitaria común que permite la unión de personas y colectivos distintos.

[14]En el uso de la palabra «pasión» hay un juego de significado similar al que describimos en «Latido latino». Desde el sentido común, la pasión como emoción se vincula habitualmente al amor, pero en la construcción que va realizando esta canción (y el disco) se relaciona con la lucha y la denuncia: «Siente cómo se envuelve en tu mente/ la miseria que te venden,/ el amor no está presente./ Le robaron todo su calor,/ le quitaron el sentido a la canción./ Ay, amor, ¿qué nos pasó? ¿Quién se llevó nuestra pasión?». Estos valores y sentidos acaban de concretarse al resignificar estos versos a partir de lo que plantean las estrofas rapeadas.

[15]Esta frase hace referencia a la dinámica que suelen tener las marchas del Orgullo y del Ni Una Menos en Argentina. Normalmente, los participantes se congregan en un punto y realizan una movilización de varias cuadras hasta llegar a otro, en donde la marcha finaliza y en el cual se monta un escenario. Allí, los representantes de las agrupaciones pueden hacer uso del

micrófono para plantear sus reclamos y, por último, se presentan algunas bandas musicales. En la misma nota de Núñez (2020), Ninfas reconoce que ese público de las marchas es el que «nos ha dado fuerza».

[16] Mucha bibliografía aborda este tópico. Se puede consultar, por ejemplo, Vila y Semán (2007).