



Question

Periodismo / Comunicación
ISSN 1669-6581

Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-Compartir Igual
4.0 Internacional



Voces y cuerpos silenciados: Reflexiones en torno al espacio de las mujeres y disidencias en los festivales de rock

Juan Ignacio Varano

Question/Cuestión, Vol. 2, N° 66, Agosto 2020

ISSNe 1669-6581

<https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/index>

ICom-FPyCS-UNLP

DOI: <https://doi.org/10.24215/16696581e460>

Voces y cuerpos silenciados: reflexiones en torno al espacio de las mujeres y disidencias en los festivales de rock

Voices and silenced bodies: reflections on the space of women and dissent at rock festivals

Juan Ignacio Varano

Facultad de Periodismo y Comunicación Social

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

juanignaciovarano@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2376-5730>

Resumen

Este artículo tiene el objetivo de problematizar, cuestionar y propiciar la criticidad a partir de la reflexión sobre las lógicas de audibilidad, las condiciones de habilitación y la puesta performativa del cuerpo en torno al espacio de las mujeres y disidencias en los festivales de rock. A raíz de preguntas, datos y experiencias, junto a los aportes teóricos ofrecidos por el Seminario de Posgrado «Género y feminismos desde el sur», (1) la intención es repensar, desde una anclaje de género, la estructura de la industria musical en los escenarios de Argentina.

Palabras clave

Feminismos, Género, Corporalidad, Industria musical; Rock.

Abstract

This article has the objective of problematizing, questioning and propitiating criticality based on reflection on the logic of audibility, the conditions of empowerment and the performance of the body around the space of women and dissent at rock festivals. Following questions, data and experiences, together with the theoretical contributions offered by the Postgraduate Seminar «Gender and feminisms from the south», (1) the intention is to rethink, from a gender anchor, the structure of the industry musical on the stages of Argentina.

Key Words

Feminisms, Gender, Corporality, Music industry, Rock.

Ponerse las gafas violetas (Lienas, 2001) implica ver el mundo críticamente desde un anclaje de género, para atender las desigualdades entre varones, mujeres y disidencias que se profundizan en los distintos ámbitos, tanto micro-cotidianos como macro-sociales. De un tiempo a esta parte, la irrupción de los feminismos de forma masiva hizo que nuestras concepciones establecidas se resquebrajen en un sentido reflexivo de los quehaceres, actividades, roles, formas de expresión, consumos culturales y todas las esperas posibles en los que podamos participar.

Hace poco menos de un año, en un entrevista con el Diario *Los Andes*, el productor del Festival «Cosquín Rock», José Palazzo, hizo las siguientes declaraciones públicas cuando fue consultado sobre el espacio que se le asignaba a las mujeres en los escenarios musicales en general y particularmente en el cual él es organizador. Manifestó:

Lo que planteo es que si yo tuviera que poner el 30% [de mujeres en los escenarios], tal vez no lo podría llenar con artistas talentosas y tendría que llenarlo por cumplir ese cupo. Esas artistas no estarían a la altura del festival y tendría que dejar afuera otro tipo de talentos. Lo único que considero es que la ley tiene que reforzar que la mujer tenga más posibilidades, porque el rock nuestro es muy joven todavía y desgraciadamente la mujer ha tenido un papel distinto (Palazzo en Los Andes, 2019).

Entonces, a partir de esta pronunciación del productor (que luego se disculpó ante el reclamo de las músicas), de la experiencia personal y el recorrido previo en el ambiente musical -como investigador y espectador- sumado a los espacios formativos de género participantes, empezaron a surgir una serie de interrogantes cotidianos y teóricos, que más allá de obtener respuestas concretas, sirven para reflexionar y re-pensar las lógicas y entramados que

circulan en torno a la música desde una óptica feminista.

¿Por qué nuestras galerías musicales, artistas destacados y destacadas en las aplicaciones de escucha o las y los protagonistas en *shows* en vivo son mayormente varones? ¿Qué contextualidad radical (Grossberg, 2016) histórica, social o cultural hizo que exista esta desigualdad? (2) Teniendo en cuenta las palabras de Palazzo y sin intenciones de elaborar cuestionamientos con sesgos prejuiciosos, sino de interpelar desde su parafraseo, ¿realmente no escuchamos en su mayoría a mujeres porque son carentes de talento artístico? ¿Qué nos ofrece, por ejemplo, la tienda de música *Spotify* como artistas relevantes sugeridos y sugeridas en su radar de novedades, descubrimiento semanal o *daily mix*? ¿Cuáles son aquellas voces que pueden «hablar» detrás de un dial, una plataforma virtual o desde una tarima iluminada?

¿Qué cuerpos y relatos son legítimos como herramienta de lucha? ¿Podremos escuchar a los y las subalternas por fuera de nuestros mecanismos hegemónicos? ¿Es posible «descolonizar» nuestras gramáticas de escucha? ¿Cómo se construye la separación social de los sujetos y las sujetas que importan y los rechazados y las rechazadas? ¿De qué forma adquiere el género una jerarquización biológica en el orden patriarcal para establecer posiciones desiguales?

¿Quiénes pueden hablar?

De acuerdo a un estudio realizado por el sitio Somos Ruidosa (2017), hace tres años, Argentina tuvo la peor representación de mujeres artistas en un escenario, con un 13.2 %, teniendo en cuenta a las bandas mixtas y artistas solistas. Para ese análisis tomaron las grillas del «Personal Fest Verano», el «*Lollapalooza Argentina*» y el «Cosquín Rock». Este último fue el más bajo en

presencia femenina en aquel año, siendo el 10,9 % de los números artísticos los que tuvieron a mujeres y solo el 2,6 % de ellos los que fueron lideradas por chicas.

En vista de las declaraciones de José Palazzo días posteriores al «Cosquín Rock» 2019, vale decir que de las 132 bandas, agrupaciones o solistas que estuvieron en aquel festival, hubo apenas 23 mujeres (3). En su mayoría, como acompañantes de conjuntos masculinos. Algunos ejemplos son los de Las Pelotas (Gabriela Martínez en bajo), Ciro y Los Persas (Julieta Rada), El Plan de la Mariposa (Camila Andersen), Louta (una cantante y bailarinas) y Nonpalidece (Anabella en coros).

Teniendo en cuenta estas estadísticas, es aquí donde surge el interrogante sobre cuáles son las voces legítimas elegidas por los organizadores de festivales, los empresarios musicales –en su mayoría varones- o las máximas autoridades de la radiodifusión y, además, cuáles son las gramáticas de escucha del público asistente a recitales y conciertos que, hasta hace pocos años, posicionaban inexpugnablemente a la mujer a representaciones socio-culturales sumisas, hogareñas, con refuerzos de estereotipos sobre el rol de maternidad y la falta de rebeldía, patrones atribuidos a lo masculino.

Entonces, en términos de Spivak, ¿podremos oír a estas personas subalternas por fuera de nuestros dispositivos logocéntricos? De esta forma, las cantantes, entendidas como una subalternidad para la autora india, se comprenden como una subjetividad bloqueada por el afuera, no pudiendo hablar no porque sean mudas, sino porque carecen de espacio de enunciación. (Bidaseca, 2010: 69). Vale preguntarse, de esta manera, cómo es el vínculo con la industria musical, con sus colegas y qué elementos de sus manifestaciones artísticas son los apreciados: «¿Están habilitadas a “hablar” (performear la música) sólo como

cantantes o también como músicas? ¿Qué elementos performáticos son los valorados? ¿La voz, el destaque musical? ¿O los modos de configurar el talento se basan en grillas de inteligibilidad sexo-genéricas jerarquizantes?» (L. Díaz Ledesma, 31 de marzo de 2020, comunicación personal).

Comprendiendo al agenciamiento (Ortner, 2005) como la capacidad de las personas para desempeñarse por fuera de los límites de los patrones culturales y sociales existentes, es interesante prestar atención al papel significativo que ejerce la performatividad de las músicas en este caso. El uso y apropiación de sus voces y cuerpos comenzaron a emerger en los escenarios, generando lugares de enunciación desde lo colectivo, con la intención de resistir a lógicas impuestas en el mundo del rock nacional. Desde los espacios del *underground* se comenzó a vislumbrar un discurso contestatario y rebelde que no era habitual en las mujeres, redefiniendo relaciones de poder antes normadas por los hombres –habildosos artísticamente e intelectuales- los cuales relegaban a lo femenino al rol pasivo de acompañante o musa inspiradora (Zamudio, 2018). Pero, ¿qué sucede en los circuitos comerciales habituales?

Desde esta perspectiva, existe una figura que configura quién está autorizado o autorizada a poder hablar, haciendo referencia a un silenciamiento estructural dentro de la narrativa histórica capitalista. Existe un discurso dominante que hace que algunos y algunas sean incapaces de enunciar por sí mismos y mismas, sino mediante la representación de otro. Entonces, ¿desde qué contexto social y político se perpetuó este acallamiento?

Entendiendo los análisis interseccionales como aquellos que ponen de manifiesto la multiplicidad de experiencias sexistas vivenciadas por mujeres y disidencias y las diferentes desigualdades que dejan entrever las dinámicas de exclusiones y de privilegios a lo largo de la historia, en América Latina, a partir

de 1492 con la invasión al continente, comenzó una era de inferiorización de la cosmovisión indígena frente a la supremacía cultural de occidente. (Bidaseca y Vázquez Laba, 2010: 2). Más allá de comprender que es sistematización del silencio es válida para cualquier tipo de subalternidad, es importante adentrarse en los orígenes de la industria musical o en la historia del rock argentino, poniendo el foco en el rol de las mujeres músicas.

Si nos trasladamos a la década de 1970, la cantante y compositora Gabriela Parodi aparece como una de las precursoras, junto a María Rosa Yorio, en el advenimiento de la mujer argentina en el rock, participando en una serie de festivales en 1970, 1971, 1972 y 1982: el «Buenos Aires Rock». En la siguiente década, la presencia femenina aumentó con la aparición de bandas como «Rouge» la cual tenía una composición completa de mujeres, que a posteriori terminó derivando en «Viuda e Hijas de Roque Enroll» con Claudia Ruffinatti, Claudia Mabel Sinesi, María Gabriela Epumer y Mavi Díaz. En los mismos tiempos, surgieron como solistas Sandra Mihanovich quien aludió a la homosexualidad en sus canciones (4), y otras como Patricia Sosa, que transgredieron aquella estereotipación, mostrando su costado rabioso y sexual (Zamudio, 2018).

La mayoría de las letras del rock argentino de hace más de tres o cuatro décadas atribuían a roles de género marcados, a la sumisión de la mujer, a la idea de amor romántico, a la desigualdad en las relaciones de pareja, a la invisibilización de la voz y a la sexualización del cuerpo femenino, con un fuerte poder patriarcal en la industria musical. La interrelación entre las categorías género, la clase social, la raza/etnia y otras clasificaciones socioculturales diferenciales tuvieron consecuencias en los vínculos de poder, que en la actualidad se ve en una dinámica y paulatina redefinición, en términos de las

demandas y las presiones ejercidas por mujeres y disidencias.

¿Podemos, a partir de aquí, comenzar a comprender las lógicas de diferenciación, inferiorización y silenciamiento de las mujeres aplicada a los escenarios musicales? ¿Cómo es posible retomar la voz, visibilizarse o salir de la posición de subalternidad?

Ley de Cupo Femenino, un punto de inflexión

En noviembre de 2019, la Cámara de Diputados y Senadores aprobó la Ley que regula el cupo y el acceso de las mujeres a los eventos de música tanto públicos como privados, obligando a que haya un 30 % como mínimo de artistas femeninas. A partir de dicha normativa, cuando exista un espectáculo que tenga como mínimo a tres artistas o agrupaciones en una o más jornadas, debe respetar este porcentaje.

Como manifiesta el Proyecto (5), la composición de la banda también debe cumplir con un cupo del 30 por ciento. La presencia femenina no se computa en caso del acompañamiento a un varón solista. Las sanciones y multas por no cumplimentar esta legislación, será aplicada por el Instituto Nacional de la Música (INAMU), con el cobro del 6 % de la recaudación de los shows a productores, organizadores o empresas.

Esta medida, impulsada por más de 700 músicas, hace que el Estado comience a replantearse las relaciones de género basada en la desigualdad como la estructura política más arcaica y permanente de la humanidad (Segato, 2016), a priori, desde el plano escénico-musical. Este sistema, que moldea la relación entre posiciones en toda configuración diferencial de prestigio y de poder, es clave para entender las transformaciones del «sistema de género» y el giro social introducido por la modernidad como una totalidad.

En este sentido, el espacio de promoción de escucha que promueve el Estado – que no se cumple en su totalidad- no es la única gramática de audibilidad subalterna. El panorama alternativo o *underground* brinda espacios de luchas feministas donde se propicia la eliminación de estereotipos y el destierro de conductas sexistas y, además, se promueven dinámicas de interacción y condiciones de habilitación. Esta perspectiva, no aplica de lleno al campo comercial, donde se incluye pero no se integra.

Retomando los aportes teóricos que permiten historizar y entender los micro-espacios cotidianos de desigualdad, Segato afirma que «si leemos adecuadamente lo que ese tránsito significó y la forma en que la intervención reacomodó y agravó las jerarquías preexistentes, comprenderemos una gran cantidad de fenómenos del presente que afectan a toda la sociedad» (2016, p. 96). La actuación del estado colonial, entonces, agravó la distancia opresiva no solo hacia las mujeres, sino también hacia las razas consideradas inferiores desde la perspectiva cognitiva eurocentrista. El sociólogo peruano Quijano lo explicita de una manera clara:

En América, la idea de raza fue un modo de otorgar legitimidad a las relaciones de dominación impuestas por la conquista. La posterior constitución de Europa como nueva identidad después de América y la expansión del colonialismo europeo sobre el resto del mundo, llevaron a la elaboración de la perspectiva eurocéntrica de conocimiento y con ella a la elaboración teórica de la idea de raza como naturalización de esas relaciones coloniales de dominación entre europeos y no-europeos. Históricamente, eso significó una nueva manera de legitimar las ya antiguas ideas y prácticas de relaciones de superioridad/inferioridad entre dominados y dominantes (Quijano, 2000, p. 223).

En resumen, teniendo en cuenta la biologización desigualdad colonial que plantea Aníbal Quijano como génesis de la raza, la antropóloga argentina Rita Segato desarrolla el concepto de género como distribución de posiciones desiguales, resultando también una biologización de la jerarquía. Esta imposición racial es el eje central de los patrones de poder que existen en todos los ámbitos de la vida cotidiana, que nos permiten elaborar un entramado dialogal con la invisibilización de las mujeres y disidencias en la industria musical.

El cuerpo como como herramienta de lucha

El filósofo español Preciado (2011) define al cuerpo como un archivo político de lenguajes y técnicas. Lo propio hace Segato (2014) cuando habla de las pieles de las mujeres como una territorialidad, como espacio mismo vinculado con la idea de soberanía. Partiendo de esta lógica, por lo tanto, diversas artistas del plano comercial han utilizado su «territorio» como insignia de lucha, pero en el último año hubo dos casos particulares que tuvieron repercusión.

En septiembre de 2019, la argentina Marilina Bertoldi en el Festival «Futurock» hecho en Malvinas Argentinas y en noviembre la chilena Mon Laferte en el «*Latin Grammy*» de Las Vegas, usaron sus pechos como resistencia. En el caso de la cantante trasandina con la frase «En Chile violan, torturan y matan» inscrita, denunciando al gobierno de Sebastián Piñera. Aquí, es interesante poner el foco y centrarse en las estrategias y las formas en que las músicas mujeres y lesbianas utilizan su cuerpo en la escena performativa: ¿existe una sexualización corporal para ser visibles?

Ver a una mujer con el torso al descubierto, en la coyuntura actual, despierta la acusación, la censura, el debate y las preguntas. ¿La sexualización de los cuerpos implica siempre objetualización y/o dominación? ¿Cuáles son las condiciones de habilitación? ¿Qué cuestiones particulares marcan diferencias sociales significativas y cuáles no? Esteban (2013) sostiene que la construcción de las diferencias sexuales corporales es un proceso dinámico, transformador, en el cual hay que tener en cuenta los cambios sociales, legales y personales. ¿Quién determina aquello que puede ser compartido? ¿Por qué llaman la atención los pezones en un espacio plagado de cuerpos? Peker nos acerca una respuesta:

En Argentina, la moral conservadora convivía con un muestrario de tetas hot en programas y revistas de todo tipo y pezón. Sin embargo, cuando las mujeres se empezaron a desatar los corpiños no para vender, no para gustar, no para seducir, sino para protestar o para liberarse, los dedos se levantaron en señal de reto. [...] La resistencia no es pose, pero las performances, la piel como territorio de consignas y el impacto del cuerpo propio como rebeldía colectiva se masificaron en el mundo (Peker, 2018, p. 229).

Por lo tanto, ¿cuál es la diferencia entre los pezones de un varón y el de una mujer? Si estos últimos no son un órgano sexual, ¿por qué son censurados en redes sociales, medios de comunicación y hasta en la vía pública? En la industria musical en general y en los escenarios en Argentina en particular, sucede que hay cuerpos en disputa y tensiones permanentes respecto de un régimen disciplinario que establece un modelo de normalidad construido socialmente, donde los músicos varones tienen prerrogativas al mostrar su torso públicamente -Mick Jagger, Iggy Popy fueron populares por hacer sus *shows* de esta manera- y no así las mujeres. Las transformaciones históricas

van moldeando sus usos y relaciones.

¿Ahora que si las ven?

Si tomamos como referencia el Festival y los y las protagonistas que fueron hilo conductor de este artículo, hay que decir que luego de la aplicación de la Ley de Cupo Femenino, el «Cosquín Rock» 2020 superó el 30 % de artistas mujeres. De las 133 bandas de la edición del sábado 8 y domingo 9 de febrero pasado, hubo 53 mujeres (6), siendo muchas de ellas *frontwoman* o voces principales, tales los casos de Nathy Peluso, Sara Hebe, Mon Laferte, Julieta Rada, Rosario Ortega, Cazzu, Valen Etchegoyen, La Joaqui, Guada Casales, Hilda Lizarazu, entre otras tantas.

Luego de todos los avances revelados, las preguntas continúan. ¿Qué sucede con los espacios para las disidencias sexo-genéricas? ¿Existe un interés genuino y una demanda por parte de los productores –aquellos «intelectuales del primer mundo»- o es una lógica para amoldarse al mercado y una obligación de la normativa lo que influye para que los escenarios y las radios empiecen a visibilizar esas voces silenciadas?

¿Por qué seguimos teniendo como bandera algunas canciones con temáticas referidas a los derechos luchados/vulnerados/conquistados -aborto, femicidios- por las mujeres pero cantados por varones? ¿Cuál es la causa por la cual no se populariza el grito femenino, allí donde no hay un relato -aunque empático-ficcional, sino donde las historias están marcadas en la piel y en las experiencias? ¿Qué significa «escuchar esas voces»? ¿Significa representar sus voces? ¿Qué entramados sociales hicieron que tiemblen algunas bases y se empiecen a repensar aquellas estructuras? ¿Cómo se encarar los proyectos musicales actuales? ¿De qué forma se planifica y se idea un Festival

con una perspectiva de género?

Es importante comprender las lógicas de silenciamiento y pensar nuestras gramáticas de escucha de una forma descolonizada, pero principalmente apreciar desde la historización de la contextualidad radical pertinente, la problematización y reflexión en torno a la audibilidad y la corporalidad femenina y disidente en los festivales de rock. Mientras los feminismos humanizan, quiebran, irrumpen y hacen que podamos ver todo lo que nos rodea con las gafas violetas, los debates deben continuar y muchas líneas de investigación están abiertas.

Bibliografía

- Bidaseca, K. (septiembre-diciembre de 2011) Mujeres blancas buscando salvar a mujeres color café: desigualdad, colonialismo jurídico y feminismo postcolonial. Andamios. Revista de Investigación Social, vol. 8, núm. 17. Pp. 61-89 Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Distrito Federal, México. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/628/62821337004.pdf>
- Bidaseca, K.; Vázquez Laba, V. (2010) Feminismos y (des) colonialidad. Las voces de las mujeres indígenas del sur. Facultad de Cs. Sociales. Universidad de Buenos Aires. Argentina. Disponible en: [http://pdfhumanidades.com/sites/default/files/apuntes/47%20-%20Bidaseca.p df](http://pdfhumanidades.com/sites/default/files/apuntes/47%20-%20Bidaseca.pdf)
- Esteban, M. L. (2013) Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio. Segunda Edición. Edicions Bellaterra. Madrid, España.

- Grossberg, L. (2016). Los estudios culturales como contextualismo radical. Intervenciones en estudios culturales, vol. 2, núm. 3, 2016. Pontificia Universidad Javeriana. Recuperado de: <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/53/5317003/html>
- Llien, G. (2001) El diario violeta de Carlota. Alba editorial.
- Los Andes (13 de febrero de 2019) Palazzo dijo a Los Andes que no hay tanto talento femenino en rock y estalló la polémica. Entrevista a José Palazzo. Sección Espectáculos. Disponible en: <https://www.losandes.com.ar/article/view?slug=jose-palazzo-y-su-polemica-declaracion-sobre-el-cupo-femenino-de-la-que-habla-el-pais>
- Ortner, S. (2005). Geertz, subjetividad y conciencia posmoderna. Etnografías contemporáneas (1): 25-53. Universidad Nacional de San Martín. Escuela de Humanidades. Buenos Aires.
- Peker, L. (2018) Putita golosa. Por un feminismo del goce. Galerna, Argentina.
- Preciado, B. (2011) Cuerpo impropio. Guía de modelos somatopolíticos y de sus posibles usos desviados. Resumen del seminario impartido. Universidad Internacional de Andalucía. Disponible en: https://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=703
- Quijano, A. (2000) Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. Argentina. Disponible en: <https://www.uv.mx/jose-marti/files/2018/08/Anibal-Quijano-Colonialidad-del-poder.pdf>
- Revista Ñ (10 de febrero de 2014) Mujer y cuerpo bajo control. Entrevista a Rita Segato. Diario Clarín. Argentina. Disponible en: https://www.clarin.com/ideas/rita-segato-mujer-cuerpo-control_0_S1cTT1iDQg.html

- Rioja2 (7 de septiembre de 2016) "En la industria de la música, la mujer tiene una imagen hipersexualizada". Recuperado de: <https://www.rioja2.com/n-106406-3-en-la-industria-de-la-musica-la-mujer-tiene-una-imagen-hipersexualizada/>
- Robertson, C. (2001) "Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres" en Quintana Martínez (ob. cit).
- Segato, R. (2016) La guerra contra las mujeres. Traficantes de sueños, Madrid.
- Somos Ruidosa (Enero-Julio 2017) ¿Cuántas mujeres tocan en festivales latinoamericanos hoy? Texto y dirección investigación: Auska Ovando. Recolección de datos: Equipo Ruidosa. Disponible en: <https://somosruidosa.com/lee/cuantas-mujeres-tocan-en-festivales-latinoamericanos-hoy/>
- Zamudio, M. A. (2018) Mujeres músicas en el Rock nacional durante el período 1970-1980 [Ponencia]. X Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de la Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Ensenada. Recuperado de: <http://jornadassociologia.fahce.unlp.edu.ar/x-jornadas/actas/ZamudioPONmesa37.pdf>

Notas

(1) El seminario de posgrado «Género y feminismos desde el sur. Nuevas agendas sobre aborto, masculinidades, disidencias y violencia (s)» es ofrecido en el marco del Programa de Capacitación y Actualización Docente, coordinado por la Asociación de Docentes Universitarios de La Plata (ADULP) y la Secretaría Académica de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Dictado

por María Belén Del Manzo y Lucas Díaz Ledesma entre septiembre y octubre de 2019.

(2) «Contextualidad radical» es una conceptualización de los Estudios Culturales, donde se visualiza la forma en que se producen realidades concretas, comprendidas como contexto y respondiendo a las demandas de la contingencia.

(3) Grilla completa del Festival Cosquín Rock 2019. Disponible en: <https://www.cosquinrock.net/es/edicion/2019/>

(4) «Soy lo que soy» (1983) inicia su letra con: Yo soy lo que soy / Mi creación y mi destino/ Quiero que me des/ Tu aprobación o tu olvido/ Este es mi mundo / Porqué no sentir orgullo de eso/ Es mi mundo/ Y no hay razón/ Para ocultarlo/ De qué sirve vivir/ Si no puedo decir / "Soy lo que soy".

(5) Proyecto de Ley de Cupo Femenino en la música. Disponible en: <https://www.senado.gov.ar/parlamentario/parlamentaria/411213/downloadPdf>

(6) Grilla completa del Festival Cosquín Rock 2020. Disponible en: <https://www.cosquinrock.net/es/grilla/>