



Noches bien PWR: un análisis sobre la realización de festivales musicales de mujeres y disidencias en Córdoba

Por Cecilia Castro

Introducción

En las últimas décadas, se ha producido un aumento significativo en el número de festivales culturales y musicales, proceso que desde las ciencias sociales fue denominado como la “festivalización de las ciudades” (Richards, 2015; Yúdice, 2002).¹ Dada su gran capacidad de organización, los festivales generan capital cultural, simbólico y económico que aprovechan las administraciones estatales para promocionar a las ciudades como “creativas”, “cosmopolitas” y “turísticas”. Los festivales, en tanto eventos liminoides, funcionarían como un espacio de encuentro, de fiesta, de *communitas* (Turner, 1982). Estas performances colectivas plagadas de aumentos basadas en la construcción de experiencias en formato de combo (Blázquez y Castro, 2020), que comienzan por la tarde y terminan de madrugada, colocarían a las personas en un estado de exacerbación festiva donde se come, se bebe, se baila, se compran objetos, se circula y, al mismo tiempo, se transforman en espacios de militancia para quienes los producen y asisten a los mismos.

El festival reconocido como GRL PWR nació a comienzos del 2018 en la ciudad de Córdoba, con el propósito de que las bandas de mujeres y disidencias fueran protagonistas atrás, arriba y abajo del escenario. En este capítulo, describiremos de manera etnográfica cómo se fueron gestando y gestionando estos festivales, los efectos de la

1 A lo largo del texto, la tipografía cursiva se utiliza para términos en lengua extranjera y para señalar palabras, formas de nominación, frases registradas y extractos de entrevistas resultantes del trabajo de campo. Las comillas indican citas textuales, relativizan conceptos de uso común, o marcan categorías analíticas de la bibliografía trabajada.

pandemia y sus derivas. Mi ingreso desde la antropología en este mundo de producción cultural vinculado con la música, y en la (re) construcción de esta “escena” (Bennett y Peterson, 2004), se dio gracias a Gustavo Blázquez, con quien asistimos a la segunda edición del festival que se realizó durante el mes de abril de 2019, en el predio del *Quality Espacio*. El día en que participé del festival coincidía con la entrega de mi última versión de la escritura de mi tesis doctoral sobre la producción y el consumo de festejos de cumpleaños infantiles en espacios mercantilizados (Castro, 2019). En esta tesis, trabajé sobre la producción de la fiesta y la alegría de manera mercantil, así como en los modos de gestión de las emociones, pero en una escala menor y con una red más pequeña de profesionales que se ocupaban de su gestación, a diferencia de lo que ocurría en este evento musical. La magnitud del festival me atravesó porque sentí que nos encontrábamos en la inmersión de aquello que las teorías de Max Horkheimer y Theodor Adorno (1988) identificaron como “industrias culturales”.

En términos de la performance, me sumergí en lo que Mihaly Csikszentmihalyi (2000) denomina como el *fluir* de la “experiencia óptima”. Esta vivencia que me proponía el festival y su fuerza hiperbólica se producía cuando las acciones se continuaban unas con otras, de acuerdo con una lógica que no necesitaba, aparentemente, de una conciencia reflexiva. De forma lenta y reflexiva, salí del *flow* cuando una persona encargada de la producción colocó sobre mi brazo derecho una pulsera *all access pass*. Esta pulsera daba la habilitación de quienes lo organizaban para circular por el “detrás de escena” del festival y conocer “los secretos del espectáculo”, en términos de Erving Goffman (1970), así como a las personas que, con su trabajo y acción repetida “siempre igual y diferente” (Schechner, 2000), hacían posible la realización de cada una de las ediciones de los festivales. Si bien este evento desembarcó en otras ciudades, como Rosario y Buenos Aires, por razones de espacio aquí nos centraremos en aquellas ediciones que se realizaron en la ciudad de Córdoba. Para la (re) construcción de los datos, llevamos a cabo observaciones con participación en las tareas de producción de los festivales y una decena de entrevistas con parte de la organización de personas que lo hacía posible. Conjuntamente, recurrimos a una etnografía de medios, un

mundo de producción cultural que se hacía a través de una amplia red de “cooperación y competencia” (Becker, 2008) de mujeres y disidencias, que le disputaban a (cis)varones el monopolio de la organización y curaduría de eventos musicales de gran envergadura.

Primeras ediciones del GRL PWR en Club Paraguay

En agosto de 2018, con el lema *No faltan bandas de chicas, faltan festivales GRL PWR*, hacía su primera aparición el festival que reunía a mujeres y disidencias arriba de los escenarios. En su fecha inaugural, el lugar elegido para la realización del primer GRL PWR fue *Club Paraguay*, un local nocturno identificado como parte de la *movida under de Córdoba*, ubicado en las cercanías del centro de la ciudad, en un área donde funcionó el Mercado de Abasto. En las proximidades de esta locación, como lo designaban quienes hacían la programación, había un circuito de bares y discotecas que en la mayoría de los casos eran viejas casonas o hangares refuncionalizados como espacios de ocio y entretenimiento. *Club Paraguay* funcionaba como una plataforma importante para que artistas en consagración y emergentes pudieran ampliar su base de seguidores. Quienes asistían al recinto eran jóvenes estudiantes, de camadas medias y altas, que se vinculaban con la producción y consumo cultural en general y de la música en particular.

Esta edición del festival tuvo lugar dos días después del rechazo por parte del Senado de la Nación del proyecto para la legalización voluntaria del embarazo, y de la creación exponencial de propuestas artísticas que llevaban a cabo mujeres y disidencias (Liska, 2021). Además, se dio en el contexto de las discusiones previas a la Ley de Cupo en la música, principalmente gestadas en encuentros y debates que organizaron agrupaciones de mujeres vinculadas con los mundos de la música (Liska, 2019). Este festival GRL PWR, que colaboraba en la profesionalización de quienes lo organizaban y en el desarrollo de artistas, se entramaba fuertemente con acontecimientos importantes, como el movimiento #NiUnaMenos, la Marea Verde y los Paros Internacionales de mujeres, niñas, adolescentes, lesbianas, travestis, trans y no binaries, así como en la masificación y juvenilización del activismo feminista que tuvieron un impacto en

distintos ámbitos sociales, permeando también en las prácticas artístico-culturales y musicales (Rodríguez, 2015; Elizalde, 2018; Gago, 2019; Bullone et al, 2022).

El evento, gestado y gestionado por las productoras cordobesas Peni Franconi y Meli Franco, buscaría construir una “escena” (Ben-nett y Peterson, 2004) para y con jóvenes artistas que se vinculaban con los (trans)feminismos (Valencia, 2018). Peni se había incorporado a los mundos de la producción artística y cultural a partir de desempeñarse como música en una banda local, adquiriendo experiencia, capitales sociales y simbólicos que le habrían permitido ocuparse de las actividades vinculadas con el *management* de artistas. Como productora, contaba con una trayectoria de más de veinte años en la organización de eventos musicales. Por su parte, Meli tenía formación en el manejo de redes sociales y colaboraba por aquellos años en las actividades de producción integral en *Club Paraguay*.

Ambas organizadoras hicieron una curaduría del evento en dos escenarios: en uno de ellos tocaron bandas como Juana Molina, Marilina Bertoldi, Las Ligas Menores y el dúo de música electrónica She Teiks, mientras que en otro escenario estuvieron Tamboreras Ensamble, Ninfas y Fémina. La mayoría de las artistas que hicieron escena en el festival estaban asociadas al activismo por la diversidad sexual a nivel local y nacional. A su vez, montaron un *mini escenario Sofar*, una comunidad internacional de conciertos secretos, cuyo *line up* se reveló el día del evento en el que convocaron a las *bandas emergentes* de esos años: Lucía Taghetti y Expoplanetas. También tocaron las DJ locales Cande Lirio y Mar Atlántica. Además de música, el festival contaba con espacios para la realización de dibujos, ferias de fanzines, cerveza artesanal y puestos de comida. Esa noche asistieron un total de 1300 personas, en su gran mayoría jóvenes estudiantes de camadas medias que se identificaban con las luchas feministas.

El éxito de la convocatoria y la comunidad de escucha que se estaba gestando y gestionando en torno a la producción de estos eventos dio luz verde para que sus organizadoras, ocho meses más tarde, redoblaran la apuesta y realizaran la segunda edición del festival. La promoción del mismo se realizó mediante medios online, en cartelerías gigantes colocadas en lugares neurálgicos de la ciudad, en

afiches y volantes que se distribuían en la vía pública. A su vez, tuvo impacto en la prensa local, que luego se replicó en la prensa nacional. Como antesala, el 16 de abril de 2019 abrió el escenario principal de *Club Paraguay* la banda misionera Terror Manija, después siguió la banda cordobesa Tranki Punki y, por último, Pussy Riot, cuya presencia funcionaba como un índice del poder de convocatoria y las redes que tejían las organizadoras del festival para poder traer artistas de otras provincias e internacionales. Cuando las integrantes de Pussy Riot subieron al escenario y comenzaron con su performance musical, la mayoría del público que estaba allí presente y *community managers* del festival registraron el momento con sus celulares haciéndolo *historia*. El GRL PWR se expandía también en las redes sociales y permitía que quienes no habían podido conseguir la entrada lo siguieran de manera virtual.

En las historias de quienes creaban esos registros, y en las palabras de artistas, se (re)marcaba una necesidad por la aprobación de la despenalización del aborto, mientras que en las pantallas se veía y (re)hacía la marea feminista, cuya reiteración ganaba la fuerza del mismo modo que el GRL PWR. Los escenarios y las pantallas adquirirían un carácter político cuando se alzaban símbolos, como las banderas pidiendo por la Ley de Cupo Laboral Trans. Música, noche y militancia aparecían reunidas en un mismo lugar y multiplicadas por medio de distintas redes sociales. También se hicieron coberturas con notas periodísticas. Por ejemplo, un diario de Misiones cubrió el evento, y en la crónica hizo mención del carácter político y profundamente emocional del show:

El momento más emocionante llegó de la mano de la Mexicana Wendy Moira –vocera latinoamericana de Pussy Riot– que con un pasamontañas cubriendo su rostro soltó un monólogo que conmovió hasta las paredes: “Soy la marimacha, la que se toma las libertades de los hombres, empleos, privilegios, puestos políticos de los hombres, soy la que sale a la madrugada a divertirse, la misma que le exige al estado sus derechos de volver entera a casa [...] Yo soy 8M; Yo sí te creo; y advierto: mi cuerpo es mi primer territorio [...] me multiplico por millones y contesto “Mirá cómo nos ponemos” (Misiones Cuatro, 2019).

Pussy Riot, con sus pasamontañas que permitían ver solamente sus ojos y boca, propusieron un espectáculo *ciberpunk* en el que

intercalaban las canciones en clave de manifiesto con piezas audiovisuales que alertaban sobre el avance de la derecha, la estrecha relación entre la iglesia ortodoxa y el gobierno de la ex Unión Soviética. A través de las imágenes, esa agrupación musical internacional difundió información sobre la situación social en Rusia, las condiciones ambientales del planeta y las posibilidades de una nueva guerra nuclear. Según se desprende de las notas periodísticas que brindó Nadezhda, en el marco de su gira por Argentina y su presentación en el festival GRL PWR, ella encontró en los fanzines del movimiento norteamericano Riot Grrrl de los años noventa una fuente de inspiración para la escritura de las canciones y sus performances. De la mano de las artistas rusas y los titulares que generaban, el GRL PWR conquistaba más presencia en la prensa de otras provincias y países del Mercosur, anunciándose así como novedad de que en Córdoba se estaba organizando un festival que contaría con tres escenarios con bandas de mujeres y disidencias.

En este contexto, las primeras ediciones del festival se dieron en el marco de las denuncias por la violencia hacia las mujeres, cuando una multitud de músicos varones reconocidos en el mundo del rock y el indie nacional fueron progresiva y sistemáticamente *denunciados* y *escrachados* en redes sociales y medios de comunicación, por haber ejercido violencias de distinto orden hacia mujeres cercanas. Las mujeres y disidencias más movilizadas comenzaron a establecer redes afectivas y de encuentro con el propósito de plantear estrategias de acción social y políticas al interior del mundo de la música, para así ganar mayor presencia en los escenarios masivos. Esa situación también implicó que los medios de comunicación especializados en música comenzaran a poner en sus agendas estos temas y realizar notas periodísticas a artistas en torno a *las violencias* que vivían en los escenarios, en sus relaciones con *varones músicos* o con quienes ejercían roles de producción y en las áreas técnicas.

Durante entrevistas, las mujeres y disidencias que se desempeñaban como artistas coincidían en señalar que, por lo habitual, no eran tenidas en cuenta sus decisiones respecto a cómo debía sonar una determinada canción, por lo que padecían subestimaciones sobre su labor musical. También destacaban la disparidad en los sueldos y la falta de apoyo en términos de contratación y convocatorias

para que pudieran desarrollarse artísticamente. En la mayoría de entrevistas, el común denominador de las respuestas era que sus colegas varones conseguían más contrataciones para realizar shows y giras contribuyendo, de esta forma, en el camino de la consagración y carrera artística. Estas desigualdades no sólo se daban en el ámbito del rock (Manzano, 2011; Blázquez, 2018; Bruno, 2019), sino que también atravesaban a géneros musicales como la cumbia (Vila y Semán, 2006; Silba, 2011), el cuarteto (Blázquez, 2008), el hip hop (Vitorelli, 2019; Mora, 2021), la electrónica o *dance* (Lenarduzzi, 2012; Gallo, 2016, Blázquez y Rodríguez, 2019), y el folklore (Acurso, 2017), a diferencia del pop y el tango, donde los porcentajes de mujeres y disidencias eran mayores (Liska, 2021).

El mismo día del show de Pussy Riot, también se presentó ante la prensa en el Cineclub Municipal Hugo del Carril el propio festival, que tendría lugar en el predio del *Espacio Quality*. En una de las entrevistas televisivas transmitidas en 2019 por Canal 8, perteneciente a la señal Telefé Córdoba, la periodista preguntó a Peni Franconi, una de sus organizadoras, sobre cuál era el mensaje que querían transmitir al público en la nueva edición del festival. En su rol de productora, Peni respondió:

Queremos que sea igualitario en todos los sentidos, estamos generando un festival donde todas las aristas que tiene el festival tiene mujeres, desde las *stage*, desde la seguridad femenina, queremos la igualdad, por eso vamos por la Ley de Cupo.

Junto a la productora, estaba una de las artistas que integraban el *line up*, Marilina Bertoldi, a quien le preguntaron si consideraba que con el festival se iba a “despertar a los programadores, a que se abrieran a grupos de mujeres e incorporar más agrupaciones femeninas”. Marilina, con cierto escepticismo, respondió:

No lo sé, porque vienen sucediendo muchas cosas y el cambio todavía no sucede como podría serlo ¡no es tan difícil generarlo! Yo creo que esas personas [refiriéndose a los productores varones] cuando empiece a ser un negocio económico, no van a poder mirar para otro lado. Pero mientras tanto, lo que estamos haciendo es apostando a productoras y personas que están apostando por esto y que entienden que así tiene que ser, y ya trasciende el asunto de que es un negocio, sino que las cosas tienen que ser así de una buena vez.

Durante la charla, la periodista también elogió a Marilina por “el buen momento” en el que se encontraba en su carrera como artista. Ella le manifestó que la exposición que había logrado le hacían repensar sobre sus privilegios en tanto música, y por eso los ponía a disposición de causas que consideraba importantes”. El sistema sexo/género (Rubin, 1986), del mismo modo que la “cultura” (Yúdice, 2002), devenía un “recurso” para la organización y reclamo de derechos. En esos años se estaba dando la organización colectiva y politización discursiva de mujeres y disidencias que encarnaban roles artísticos (Liska, 2021). Como parte de este proceso, que era entendido como una *causa*, el festival llamaba la atención sobre la necesidad no sólo de aumentar la cantidad de mujeres y disidencias arriba de los escenarios, sino que era imprescindible que quienes ocuparan roles técnicos también lo fueran (Castro, 2023). De esa manera, artistas, productoras, la prensa, las personas que llevaban a cabo las actividades técnicas se brindaban apoyo mutuo para construir parte las redes de colaboración que hacían posible la concreción del festival, que se realizaría dos días después en el predio del *Espacio Quality*. La mayor parte de los comunicados difundidos en portales digitales, radiales y televisivos, que se hacían a partir de las gacetillas de prensa, lo anunciaban al festival como:

una experiencia completa: tres escenarios con más de 20 artistas de la escena local, nacional e internacional y, un combo de actividades que incluyen, ferias de indumentarias y objetos de artistas independientes, talleres de defensa personal y stencil, twerk, stand up, conferencias y *foodtrucks*.

Todas estas actividades se darían para el público en un periodo que transcurriría desde las cuatro de la tarde hasta las cuatro de la madrugada. Sin embargo, para las organizadoras del evento, artistas y toda la red de producción –que no superaban la decena de personas–, los preparativos habían comenzado mucho antes. Con meses de anticipación, enviaron cadenas de correos a managers de las bandas, hicieron negociación de contratos, selección de los hoteles, traslados de artistas vía aérea y terrestre, confeccionaron los *schedule* u hojas de rutas con los horarios de realización de los shows para cada artista, realizaron el armado de los camarines, pautaron

pruebas de sonido e iluminación, llevaron a cabo la realización de las listas de personas invitadas. Como resultado de cada una de esas acciones, cadenas de interacción y relaciones de interdependencia y competencia, se materializaba la producción de un evento cultural y comercial masivo como es la realización de un festival. Este espectáculo ofrecía múltiples experiencias que contribuían a la gestión de gustos, corporalidades y militancias, tendencias artísticas y musicales, diversión diurna y nocturna, en cuya gestación y sostenimiento participaban diferentes profesionales.

Mediante la música, un número importante de personas encontraban una fuente de reproducción cultural, social, económica y simbólica. Quienes encarnaban los roles de producción, hospitalidad, logísticos y técnicos también construían y negociaban esta escena, considerando que las actividades que llevaban a cabo detrás de bambalinas se volvían necesarias para sostenerla. A su vez, aquellas personas que pagaban su entrada o ingresaban bajo la forma de invitados especiales, encontraban una fuente de distinción, placer y construcción de subjetividades cuando definían junto a otras personas quiénes eran, afirmaban su pertenencia y contribuían con sus corporalidades en la configuración de una escena GRL PWR.

GRL PWR en *Espacio Quality*

La segunda edición del festival se realizó en una locación con una dimensión mayor a la de *Club Paraguay*, debido a la cantidad de artistas que asistieron y el público esperado. *Espacio Quality* estaba ubicado en la zona sur, cercano a la ciudad universitaria de la ciudad de Córdoba. En su plataforma institucional lo definían como un *polo de espectáculos*. Para la realización del festival, se montaron tres escenarios distinguidos por colores y por las experiencias que ofrecían al público. Las DJ's Magda Esperanza y Barbi Recanati abrieron el escenario *violeta*, y le siguieron Fresa Kill, Amozonas Crew, La Femme D'Argent e Ibiza Pareo. Mientras, el escenario *verde* fue el lugar donde se dieron charlas sobre las agendas feministas a cargo de Ofelia Fernández, y también hubo *stand up* con la Srta. Bimbo y Noelia Custodio. Además, en este escenario tocaron Hienas, Las Ex, MISSIL, Sara Hebe, Mami, Color, MS Nina y Kumbia Queers. El tercer

escenario fue el espacio Sofar, donde estuvieron Agua Florida, La Piba Berreta y HTML.

Dadas las características espaciales, el festival planteaba diferentes propuestas para la construcción de formas de subjetivación que conformarían un *self* GRL PWR. Una de ellas era a través de la práctica del patinaje y el uso de *skateboards*, los talleres de defensa personal, feria de fanzines y libros de divulgación sobre teoría feminista, las ferias de ropa de diseño, lencería erótica y objetos para el placer sexual, y las conferencias que brindaron quienes formaban parte de los diferentes programas de la radio FutuRock. El festival no sólo apostaba a lo discursivo y lo acústico, sino que se proponía como una experiencia multisensorial que contribuiría también en la construcción de una corporalidad empoderada, o en términos nativos, una corporalidad PWR. Los shows y quienes los emprendían ayudaban en esta tarea al ofrecer “guiones” (Gagnon y Simon, 1973) de comportamiento corporal presentes en letras de canciones, modelos de subjetividades artísticas y “modos de estar” en el espacio. De acuerdo con la hipótesis de Gustavo Blázquez (2013): “a través del uso del espacio los agentes construyen, a partir de esas experiencias sensoriales, unas escenas que son representaciones analógicas de experiencias perceptuales y estados de ánimo” (p. 15).

Ya sea que ocuparan el escenario *violeta* o *verde*, cada artista debía generar su propia escena dentro del festival durante el tiempo que estuviera realizando su show. Cuando comenzaban su performance, el público se acercaba a las vallas y generaba un núcleo de calor intenso que se irradiaba hacia los lados, atrayendo más personas y produciendo un incremento de la temperatura. Parte de la tarea de las artistas era llevar a cabo esas activaciones y mantener el momento de “calor” (Schechner, 2000). Sus performances debían encender aún más el fuego del público cercano que, cuerpo a cuerpo y en llamas, empoderaba la presentación de las artistas, haciéndose una *communitas* de recepción, un ida y vueltas en términos de la “gestación y gestión de las emociones” (Blázquez y Castro, 2020). Las pantallas a los costados del escenario, que mostraban primeros planos de la actuación de cantantes e instrumentistas, permitían acercar esa experiencia a quienes se encontraban más lejos. La ex-

citación de unas personas generaba más excitación en las otras y así recíprocamente hasta *explotar*.

A medida que disminuía la distancia física entre quienes constituían el público abajo del escenario, los contactos corporales se hacían más intensos y miméticos. A veces se transformaban en *pogo*, cuando parte del público formaban un círculo o una masa compacta donde se movían libremente, se daban algunos saltos y choques, de manera rápida y enérgica, lo que *liberaba energía* junto a otros individuos. Las artistas arriba del escenario agitaban el movimiento y lo mantenían también con sus cuerpos y palabras. Otras artistas convocaban con sus canciones a *perrear*. Sus caderas se movían hacia adelante y hacia atrás, o de lado a lado, siguiendo el ritmo de la música. A medida que las bailarinas aumentaban el calor arriba del escenario, se producían movimientos sincronizados entre las caderas y el resto del cuerpo. Quienes conformaban el público restauraban estas conductas de baile siguiendo las coreografías que artistas y bailarinas hacían. En esos espacios, *perreo* y *orgullo* se producían de manera conjunta.

Para quienes permanecían abajo del escenario, también se ofrecían sonoridades que combinaban diversos géneros como el *house*, el *techno*, el *pop* y el *indie electrónico*, generando atmósferas en las que el público se dejaba llevar por el ritmo y las melodías envolventes que hacían mover los brazos y piernas de manera orgánica. El *ethos* –o sistema culturalmente organizado de emociones (Batenson, 1990)– reinante en el festival predisponía y obligaba a sus participantes a mantener relaciones más o menos armónicas, animadas por un común interés en el deleite del estar en compañía. Las distintas performances que ofrecían las artistas montaban una experiencia sensorial aumentada por el juego de luces y pantallas que permitía a quienes estaban arriba del escenario (re)producirse como artistas, y así formar en otras personas una determinada imagen de sí cuando se (de)sujetaban con frenesí a los ritmos que se les proponía.

En cada uno de los shows, que duraban entre 30 a 40 minutos, las artistas producían y ofrecían diversos modelos de mujeres músicas que complejizaban y subvertían las figuras tradicionales de puta o de madre (Green, 2001; Blázquez, 2018). Gustavo Blázquez (2018) estudió el modo de participación de artistas como Sandra Mihanovich,

Marilina Ross y Celeste Carballo, que proponían y realizaban otras formas de ser artistas en los mundos del rock nacional. Según los análisis del autor, en sus performances dichas cantantes visibilizaban y experimentaban otros modos de ser mujer en un campo de producción cultural, como era el rock nacional, que estaba plagado de actitudes y formas de realización misóginas y homofóbicas. Algo que llamó la atención de Gustavo, mientras nos encontrábamos realizando el trabajo etnográfico en el festival, era que esas artistas más cercanas al rock nacional, que seguían produciendo música y cuyas militancias eran próximas a las reivindicaciones que enarbolaba el GRL PWR, no formaban parte del *line up*. No obstante, nuevas generaciones de artistas, como Ibiza Pareo, tocaron una versión de *Puerto Pollensa*, canción que compuso Marilina Ross y que luego popularizó Sandra Mihanovich. De esta manera, estas artistas más jóvenes se inscribían en la tradición de bandas de música que propalaban la revolución sexual y el orgullo de invocar himnos de la “cultura gay” de los años ochenta.

Desde otros géneros musicales, como el rock y la *kumbia tropi punk*, también se reivindicaban los amores lésbicos arriba de los escenarios. Marilina Bertoldi fue encendiendo al público con sus letras de los discos *Sexo con modelos* y *Prender un fuego* hasta que se dejó caer sobre el público, quien sostuvo su cuerpo como expresión de la comunidad que se había forjado. Por su parte, Juana Chang, cantante de Kumbia Queers, se ocupó junto a sus colegas de hacer el cierre del escenario *verde* y del festival con sus pechos descubiertos, moviéndolos al ritmo de las maracas que sostenía en sus manos. Así, se proponían modelos alternativos arriba de los escenarios, que rompían con las representaciones hegemónicas que se encontraban presentes en los repertorios de bandas de música en los festivales que programaban varones cisgénero. Cada artista, en sus líricas y movimientos particulares, performaba reivindicaciones de las agendas de las luchas feministas, contribuyendo a visibilizarlas y (re)hacerlas en canciones.

En escena, planteaban la construcción de otro tipo de vínculos sexuales y afectivos corriéndose de la norma heterosexual, al mismo tiempo que se ofrecían como “modelo de” y “modelos para” (Geertz, 1986) corporalidades que transgredían los parámetros hegemónicos

de belleza. En esas horas finales del festival se celebraba la diversión, la música, el goce y el disfrute por el propio cuerpo. Una vez más, se restauraban las demandas del movimiento Riot Grrrl en el espacio del festival, y se proponían otras “geometrías del género” (Blázquez, 2013) donde las mujeres y las disidencias pasaron a estar arriba y frente al escenario.

Desafíos y estrategias desplegadas para sostener(se) en la escena con conciertos en los años de pandemia

Un año más tarde a la realización de la edición del festival en 2019 en el predio del *Espacio Quality*, el 20 de marzo de 2020, la Organización Mundial de la Salud (OMS) declaró la pandemia a causa de la enfermedad del coronavirus (COVID-19). Esto generó que, a excepción de los trabajos considerados “esenciales”, muchos oficios y profesiones quedaron impedidos de realizar sus funciones, con el propósito de garantizar el cuidado de la salud de la población. En este contexto, clubes nocturnos y salas de conciertos para la realización de shows musicales cerraron sus puertas al público, algunos de manera temporal y otros definitivamente. Un número importante de personas trabajadoras padecieron el impacto y la reducción abrupta de su labor en los tiempos de la pandemia, como quienes se encargaban de la producción, *managers*, personal encargado de la técnica e ingeniería de luces y sonidos, fotografía, vestuario y diseño, promoción y difusión musical. Los años 2020 y 2021 fueron tiempos donde los modos de producción de las noches en Córdoba en general y del GRL PWR en particular atravesaron un proceso de (re)configuración en sus formas de realización.

Quienes estaban a cargo de la organización de los eventos con la insignia GRL PWR recibían el mayor porcentaje de sus ingresos económicos a partir de la gestión de las presentaciones de artistas en vivo. El impacto en las economías domésticas de quienes ejercían roles de producción y en las áreas técnicas se resintió profundamente, sobre todo para aquellas personas que no tenían otra fuente de ingresos u otro tipo de emprendimiento o trabajo en paralelo. En el caso de artistas que formaron parte del festival, entablaron diálogos con su público y realizaron algunos shows virtuales con el propósito

de conservar activa su comunidad de escucha. Desde sus hogares o en estudios preparados para tales fines, a través de las transmisiones *on line* de aplicaciones como *Instagram*, sostenían la producción artística. A partir de diciembre de 2020, comenzaron a “habilitarse” las actividades musicales bajo estrictos protocolos y aforos. El 14 de febrero de 2021, la artista y escritora cordobesa Camila Sosa Villada junto a Franco Dall Amore brindaron un concierto *anti San Valentín* en *Club Paraguay*. La pandemia había ocasionado transformaciones en los modos de recepción musical. El público ya no estaba de pie, sino que permanecía en sillas para mantener la distancia interpersonal y el contacto, se usaba alcohol en gel y barbijos sobre el rostro. El 4 de marzo del mismo año, tocó Marilina Bertoldi junto a su banda. Las capacidades de venta de entradas se anunciaban como *limitadas por el aforo*, reduciendo los márgenes de ganancia para las productoras locales. El *pogo* ocasionado por las canciones que cantaba Marilina también se resintió con la presencia de las mesas, sin embargo, desde allí sus *fans* agitaban sus cabezas para arriba y para abajo o alentaban con sus brazos.

Pasaron los meses, el rebrote del virus y el aumento de los contagios provocaron que volvieran a suspenderse las actividades con la presencia del público. Las organizadoras del GRL PWR y la red de apoyo que lo hacía posible tuvieron que esperar hasta agosto y septiembre para reanudar las actividades. Las artistas Sara Hebe y Barbi Recanati también tocaron con aforo, con el público sentado en sillas y con barbijos. Durante la promoción de su show en la prensa local, Sara dijo: “La nueva normalidad me parece una mierda total”. Con estas palabras se titulaba una nota que brindó en el diario local *La Voz del Interior* en la sección dedicada a espectáculos. Sara Hebe señalaba que las canciones que tocaría en Córdoba las había compuesto durante la cuarentena, y ponía de manifiesto las dificultades que encontraban artistas para reunirse a ensayar y grabar canciones. El día que brindó su espectáculo, compartió con las productoras locales las dificultades que tuvo para armar una lista de temas *tranquilos*, porque si hacía canciones para *poguear* iba a resultar difícil y complicado el hecho de no poder reproducir la energía de la música en los cuerpos presentes en el público.

A medida que comenzaban a descender los casos de COVID, se activaron nuevamente las redes de relaciones y el capital económico suficiente para convocar artistas internacionales, como la chilena Javiera Mena. Las mesas dejaban de estar en la pista, el público podía volver a bailar, se había (re)activado la noche con fuerte interacción corporal entre las personas. Desde las redes sociales del festival GRL PWR, en 2021 se comunicaba lo siguiente:

Hola amigxs! Queremos hacerles llegar nuestro agradecimiento a to-dxs por acompañarnos en este 2021 pandémico y difícil para muchxs. Desde GRL PWR estamos felices de haber vuelto a nuestras actividades y poder seguir disfrutando de lo que tanto nos gusta. Ahora es momento de descansar para volver con todo en el 2022 pero sobre todo CUIDARSE mucho para que no se corte y volvamos atrás. Seamos responsables por el bien de todxs.

Luego del receso de verano, el comienzo de las clases y la llegada del público universitario, el primer concierto de música que abrió el año 2022 fue Fémina. El 19 de marzo presentaron su disco *Perlas y conchas* en *Club Paraguay*. Las artistas integrantes del grupo regresaban a Córdoba después de cuatro años. Ellas habían estado en la primera edición del festival. Junto con ese concierto se anunció la creación de un ciclo de shows en formato más íntimo denominado *PWR Sessions*. En estos shows, realizados en el subsuelo de la cadena internacional de *Hoteles Selina*, participaron las artistas Six Sex, Odd Mami y Simona. Las propuestas musicales combinaban elementos del reggaetón, el dance hall y la música electrónica, para forjar un género que la prensa especializada llamó *reventón*, y que resultaba de la mezcla de ritmos urbanos con *beats extasiados*.

Estos pequeños conciertos, no tan redituables en términos económicos, permitían en tiempos de pandemia mantener encendida la llama del GRL PWR, desarrollar artistas que luego formarían parte de las ediciones de los próximos festivales, y contribuir a la implementación de la Ley de Cupo sobre los escenarios. El GRL había *vuelto bien PWR* y, como parte de ese regreso, se creó junto a la RED TEMID una escuela de formación de personal técnico para los espectáculos (Castro, 2023).

Plaza de la Música: celebrar el PWR

La *Plaza de la Música* fue el lugar que eligieron las productoras para la realización de la primera edición del festival GRL PWR en la pos pandemia. El predio, conocido como La Vieja Usina, se ubica en un edificio donde funcionó hasta 1970 una usina térmica para la generación de energía eléctrica. Como parte del proceso de “gentrificación cultural” (García Canclini, 2004), en 2012 el gobierno provincial, en alianza con iniciativas privadas, refuncionalizó las instalaciones para fines relacionados con el arte, la cultura y la música. En los sub-suelos de la Usina convertida en *Plaza de la Música* montaron camarines, salas especiales, sistemas lumínicos y acústicos, e hicieron refacciones para la producción de espectáculos masivos con tecnología de sonido de alta intensidad. A su vez, en el edificio funcionaba 220 Contemporánea, un centro privado de capacitación y formación orientado a la gestión cultural, y cuatro medios *multitarget* que ofrecían servicios de radio digital, emisión de música y portales de noticias: FM Gamba, FM Sonidera, Cosquín Rock RM y 4 EVER. Todas esas plataformas de comunicación, junto con las del área de comunicación de la producción del festival GRL PWR, se pusieron en funcionamiento a partir del mes de julio del 2023 para anunciar el nuevo lanzamiento del festival con un gran despliegue de artistas locales, nacionales e internacionales. Respecto a las ediciones anteriores, la red de producción y el equipo de trabajo se había ampliado considerablemente, con nuevas alianzas que se habían tejido en tiempos de pandemia.

La impronta que se le quería dar al festival estaba relacionada con la *celebración de lo alcanzado*. La ley de Cupo y la Interrupción Voluntaria del Embarazo se habían sancionado, y la industria de la música comenzaba a recuperarse luego de los efectos que había causado la pandemia por la dificultad para realizar los shows con música en vivo y público presente. De acuerdo a lo observado en las redes sociales, los emblemas del festival se transformaron. No obstante, seguía vigente el desarrollo de bandas conformadas por mujeres y disidencias. Desde la construcción de la comunicación institucional del festival, sus gacetillas y en las piezas gráficas de anuncio del *line up* de artistas, se colocaba un logo que descomponía en sus letras la

impronta más asociado a lo femenino. De esta manera, se procuraba llevar a cabo una propuesta estética más andrógina. Es decir, los esfuerzos se encadenaban para desafiar las construcciones sociales y culturales tradicionales en cuanto al género, cuestionando la idea de que las características y los roles de género debían estar separados entre lo masculino y lo femenino. Desde el festival enfatizaban la diversidad y la fluidez de las identidades, materializado también en cada una de las experiencias que ofrecían al público.

Al ingresar al festival, el público se encontraba con la *feria de emprendedorxs*, cuya característica era impulsar la autogestión y el consumo local de indumentaria que procuraba borrar las marcas del género asociado a lo masculino y femenino, accesorios de todo tipo, diseño gráfico e ilustraciones, libros y fanzines de la editorial Alcohol & Fotocopias (a cargo de Pat Pietrafesa, integrantes de las bandas Kumbia Queers y She Devils). También había un espacio para recibir información y pautar turnos para la realización de perforaciones para la colocación de *piercings*. Junto a la ropa, se ofrecía un espacio para el embellecimiento y el estilismo del cabello a cargo de quienes formaban parte de la peluquería Frontea, quienes se identificaban como *hair designer* o diseñadores de cabellos, porque hacían los *looks* en función de los rostros. En los cortes predominaban el flequillo corto con laterales aún más cortos y la parte trasera del cabello más larga, como lo popularizara David Bowie hacia finales de los años setenta. Este corte lo solicitaban, con mayor frecuencia, jóvenes que se identificaban como *queers* o no binaries, y funcionaba como un índice del deseo de construcción de una subjetividad punk, pero al mismo tiempo *queer* y, en algunos casos, *butch*.

Otro de los stands, que administraban profesionales del maquillaje, ofrecía *glitter* y *make up* para el rostro interviniendo sobre la superficie de la piel para hacerla brillar. Pude observar que primaban los colores plateados y strass autoadhesivos con suficiente brillo para resaltar partes del rostro, como los ojos y pómulos. Quienes participaban del festival procuraban encenderse también por fuera y captar así la atención de quienes estaban en derredor. En otras palabras, en esta nueva edición del festival, el brillo era un índice de celebración de lo alcanzado. Las corporalidades estaban encendidas y brillaban en la penumbra que iba ofreciendo el atardecer, a dife-

rencia de otros años, cuando los rostros se pintaban de verde furioso y rabioso en el clima de las discusiones previas a las discusiones por la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo. Mientras que algunas personas se maquillaban o hacían arreglos sobre sus cabellos, otras observaban a jóvenes mujeres que hacían exhibición de patinaje con *roller* sobre rampas, puesto que el festival procuraba difundir y promocionar esta práctica entre sus públicos.

También había un stand de la comunidad de profesionales y aficionadas de la industria de videojuegos que nucleaba a mujeres, personas trans y no binarias. El objetivo era darle mayor visibilidad al trabajo que realizaban para lograr una posición más equitativa, por lo que mostraban las disparidades que se daban en el acceso a esta práctica y las acciones que se llevaban a cabo desde la organización *Women in Games* para mitigarlas. Por su parte, la Universidad Nacional de Córdoba participó en el festival montando un stand donde divulgaban información sobre el plan de acciones y herramientas para prevenir, atender y sancionar las violencias de género, en el que repartieron folletería sobre las acciones que llevaban adelante, entregas de preservativos vaginales y testeos de VIH.

Los dos escenarios, uno de ellos montado al aire libre casi al ras del suelo y el otro en el interior de la *Plaza de la Música*, eran los espacios que concentraban la mayor parte del público. En el escenario externo u *outdoor*, tocaron bandas asociadas en términos estéticos y performáticos con el *indie*, entre las que estuvieron Nube de Magallanes de Córdoba, Eva Gou, Buenos Vampiros de Mar del Plata y Niña Lobo de Uruguay. Durante el cambio de bandas, tocaron DJ's locales como Lucyr3alg, Marti Death y Vora. En la composición de las letras de estas agrupaciones musicales podía reconocerse la reivindicación de la melancolía, así como los índices de las influencias del movimiento *Riot Grrrl* en las performances corporales. Sobre este escenario, construían un espacio y una escena para que artistas emergentes de distintos lugares interactuaran entre sí y compartieran, en términos de Ornela Boix (2023), una "actitud". Para estas bandas, que en sus ciudades de origen tenían una intensa actividad musical en vivo, formar parte de estos festivales ayudaba también al aumento del número de oyentes, para remarcar la renovación gene-

racional dentro del *indie* y la incorporación de un mayor porcentaje de mujeres e identidades fluidas como artistas.

En el escenario interno del predio se presentaron Maia Dross, la DJ Yami Safdie y, con el caer del sol, tocó Perotá Chingó. Luego, siguieron Alex Anwandter de Chile y Marilina Bertoldi. Artistas asociadas con la página de memes No es de vegana (en adelante, NEDV) se ocuparon de mantener al público en movimiento y crear un centro de calor para estos últimos shows. Alex Anwandter hizo mover las corporalidades al ritmo de sus canciones y melodías asociadas con el pop, con letras que hacían referencia a los amores queer, mientras que Marilina también encendió al público, pero haciéndolo desde el *rock & pop*, reuniéndolo en una coreografía que invitaba a hacer pogo con orgullo.

En los escenarios, a diferencia de las ediciones anteriores, la presencia de varones como vocalistas constituían parte de la novedad. También resultaba una novedad la asociación con fiestas locales que se habían transformado en marcas, como NEDV y Katana. Ambas tuvieron un fuerte impulso en el marco de la pandemia con sus ediciones en formato virtual. Dentro del festival GRL PWR, la fiesta NEDV en su propuesta encadenó músicas asociadas al pop y el electropop de los años ochenta, noventa y dos mil. Durante la presentación proyectaron memes y audios, mientras uno de los artistas actuaba utilizando pelucas coloridas y haciendo *lip synch* de personajes de la farándula argentina. Les acompañaron arriba y abajo del escenario integrantes de *House of Kenwa* y *House of Molotov* haciendo *vogue*, en una reivindicación performativa de las mujeres trans afrodecendientes y de las pieles marrones que habitaban. En ese momento, el público hizo una ronda observando los movimientos de cada artista, arengaron con las manos y apoyaron las performances de baile en función de los estilos, las destrezas y la creatividad que cada performer llevaba a cabo. A través y por el baile, según decían, cada persona defendía su existencia y la visibilizaba.

Con el correr de las horas y entrada la medianoche, ingresó al escenario The Colorated, cuya performance combinaba el trap y el electropunk, interpelando al público presente con una voz gutural asociada al *death metal*. Posteriormente, la construcción de la alegría y el baile sucedió a partir del reggaeton y el neoperreo, haciéndose

el *bellaqueo*. En las bandejas se mezclaban ritmos como el funk carioca, el trap, el dancehall, el afrohouse y el tecnoperreo. El festival contrató también a la fiesta Katana para ofrecer otras experiencias sonoras y visuales al público, donde participaban artistas del baile cuyas coreografías se (re)armaban siguiendo el ritmo de la música que sonaba. Luego, el escenario fue tornándose hacia el *reventón* con Six Sex, La Zowi y, finalmente, el cierre del festival se produjo con La Joaqui, una de las artistas más anunciadas, porque había discontinuado sus shows por el estrés que, según contaba, le había ocasionado su trabajo. A las cinco de la madrugada se encendieron las luces del salón principal. El personal de seguridad se ocupó de hacer que el público comenzara a retirarse. Las personas del área técnica se encargaron de realizar el desmontaje de las consolas y los equipamientos que quedaban sobre el escenario. En esos momentos sucedieron los últimos brindis, agradecieron y recordaban los horarios de partida de los vuelos y los colectivos. Aquí, primaban los abrazos y las felicitaciones mutuas por la experiencia que habían vivido quienes participaban en la producción del festival y artistas que habían formado parte de los escenarios.

El día después se publicaron las repercusiones del festival. En una de las notas periodísticas en el diario InfoNegocios, Meli Franco señaló que:

Emprender en esta industria musical como cualquier otra industria, siendo mujeres, tiene su plus en el sentido de que hay que esforzarse más por todo, por conseguir cosas que por ahí son más complejas en condición de mujeres. Pero la realidad es que creo que, bueno, la clave está en los trabajos en equipo y en encontrar personas que compartan la misma pasión por esto que estamos haciendo (Pino y Manara, 2023).

A su vez, señaló en la nota el carácter “independiente” en la realización del evento, pero que resultaba importante contar con auspiciantes. Este era un eslabón a resaltar para darle continuidad a estos eventos y que, según manifestaban a la prensa, costaba obtener el apoyo.

En tanto dispositivo musical, artístico y cultural, el festival promovió esa noche y contribuyó a dar visibilidad a artistas nóveles, brindándoles una plataforma para dar a conocer su trabajo. Asimismo,

mo, hizo aún más icónicas a las personas que ya tenían una carrera artística consolidada. Las creadoras del festival reforzaron vínculos con sus artistas, expandieron su marca comercial, disputaron –con mucho esfuerzo– el monopolio de los varones en la organización de festivales, ofrecieron diversión y variadas experiencias interactivas al público que, a diferencia de años anteriores, contó con una mayor participación de varones y personas LGTTIBQ+.

Consideraciones finales

A lo largo de estas páginas, describimos de manera analítica y etnográfica cómo se fueron gestando y gestionando las primeras ediciones de los festivales con la insignia GRL PWR, incluyendo los efectos de la pandemia y sus derivas. De manera procesual, fuimos analizando la emergencia y el sostenimiento de estos festivales autogestivos en el contexto contemporáneo. Los mismos fueron desarrollados, emprendidos y sostenidos por mujeres y disidencias que se abrían posibilidades laborales y de gestión cultural en la noche cordobesa, procurando romper con determinados “techos de cristal” y desigualdades históricas características de la escena cultural local. Como hemos señalado, se trata de una actividad nocturna económica y cultural, que tiende redes y construye un mundo de la música organizado a partir del sistema sexo/género, y no según marcadores o criterios más tradicionales, vinculados a géneros musicales.

Las primeras ediciones de dicho festival acompañaron los debates en el marco de la discusión previa a la sanción de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo, a la vez que llamaron la atención sobre la escasa participación de mujeres y disidencias ejerciendo roles técnicos, como iluminación y sonido. Al mismo tiempo, previo a la sanción de la Ley de Cupo en eventos musicales, este festival contribuía al desarrollo de bandas de mujeres y disidencias en Córdoba, tanto en su primera realización en *Club Paraguay* como en la segunda edición en el predio del *Quality Espacio*. Con la sanción de ambas leyes, y la reactivación de la industria de la música luego de los efectos de la pandemia, el lema que usaron para presentar al festival en La Plaza de la Música cambió. Según dijeron sus organizadoras, ahora se proponía *celebrar lo alcanzado*.

Respecto al público, mientras en las primeras ediciones la mayoría de las personas eran mujeres, en la última se incrementó la presencia de varones, disidencias y diversidades, tanto sobre como debajo del escenario. La diversidad sexo-genérica estuvo presente no solamente en los géneros musicales que se presentaban, sino también en las identidades de artistas y del público convocado. Como parte de la construcción de la novedad, además de incluir artistas de la escena del rock asociadas al *indie*, el festival incluyó en la última edición la realización de dos fiestas: NEDV y Katana. De esta manera, aumentaban las experiencias que ofrecían al público en los combos de divertimento, haciéndolos aún más hiperbólicos.

A lo largo de cada una de las ediciones del festival, sus organizadoras lograron incorporar al equipo de trabajo de producción una mayor proporción de mujeres y disidencias ocupando roles técnicos como jefas de escenario, iluminadoras y *stage*. A su vez, el equipo que se encargaba de anfitrionar a artistas y de las tareas de logística también era disidente. En otras palabras, los devenires del festival estuvieron caracterizados por una cosmovisión más democratizante del género y de las sexualidades, lo que permitió a mujeres y disidencias ocupar roles artísticos, de producción y técnicos, impulsados también por los debates de los feminismos y los movimientos LGTTIBQ+.

Por último, es importante remarcar que la producción y gestión de festivales como el GRL PWR involucran una serie de trabajos que, además de ser nocturnos, estaban directamente ligados a la construcción de espacios de disfrute y celebración. La puesta en marcha de estos festivales exigía una organización particular que, a menudo, no seguía los regímenes laborales tradicionales y, a su vez, pondrían en juego un *ethos* emprendedor al funcionar sus productoras como gestoras de emociones y generadoras de experiencias variadas en los públicos (Blázquez y Castro, 2020). Quienes participan desde la organización y producción de estos festivales, en su mayoría mujeres y disidencias, no solo ocupaban roles en tareas asociadas a la nocturnidad, sino que estaban redefiniendo la economía de la noche al tomar decisiones sobre los equipos de trabajo, la programación artística y la logística. Mientras muchos trabajos nocturnos suelen ser ocupados por varones jóvenes, en su mayoría desde posiciones

subordinadas, el festival GRL PWR y los conciertos que se organizaban a su alrededor han creado un espacio donde las mujeres y disidencias tienen una presencia destacada, empoderándose a través de la organización y participación en roles estratégicos desde la producción cultural y musical en la noche.

Bibliografía

- Acurso, Belén (2017). *Un mundo del folklore: jóvenes y peñas en la ciudad de Córdoba*. [Tesis de Maestría en Antropología]. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Bateson, Grerory (1990 [1936]). *Naven. Un ceremonial latmul*. España: Ediciones Júcar.
- Becker, Howard (2008 [1982]). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bennett, Andy y Peterson, Richard (Comp.). (2004). *Music scenes. Local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Blázquez, Gustavo (2018). Con los hombres nunca pude: las mujeres como artistas durante las primeras décadas del “rock nacional” en Argentina. *Descentrada*, 2 (1), 1-17. <https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe033>
- Blázquez, Gustavo (2013). *Bailar la diferencia. La formación de la “noche electrónica” y la construcción de identidades de clase durante la década de 1990 en Córdoba*. Ponencia presentada en VI Encuentro Panamericano de Comunicación. Córdoba, Argentina.
- Blázquez, Gustavo (2008). *Músicas, mujeres y algo para tomar. Los mundos del Cuarteto en Córdoba*. Córdoba: Recovecos.

- Blázquez, Gustavo y Castro, Cecilia (2020). En modo fiesta. El montaje de cuerpos extáticos entre jóvenes en la Córdoba contemporánea. En: Mariana del Mármol y María Luz Roa (Comps.), *Corporalidades y juventudes. Subiendo el volumen* (pp. 69-83). Buenos Aires: Grupo Editor Universitario.
- Blázquez, Gustavo y Castro, Cecilia (2015). ¡Los quiero bien arriba! *Gestión de emociones en eventos festivos*. Ponencia presentada en XI Jornadas de Sociología. Buenos Aires, Argentina.
- Blázquez, Gustavo y Rodríguez, Rocío María (2019). Keep on moving. Mujeres DJ s en la escena electrónica de la ciudad de Córdoba. *Contracampo*, 38 (1), 93-107. <https://doi.org/10.22409/contracampo.v38i1.28172>
- Boix, Ornella (2021). De “microcosmos” a actor principal del cambio en el rock argentino. Veinte años de usos del indie en Buenos Aires desde una perspectiva etnográfica e histórica. *Notas de Antropología de las Américas*, (2), 4-22. <https://doi.org/10.48565/bonndoc-106>
- Bruno, María Sol (2019). *De Aguas de la Cañada a Nada en la Cañada. Análisis de un mundo de canción urbana en la Córdoba de 1980*. [Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas]. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Bullone, María Noel; Justo von Luzer, Carolina; Lizca, Mercedes y Mauro, Karina (2022). Mujeres en las artes del espectáculo. Condiciones laborales, demandas de derechos y activismos de género (Argentina, 2015-2022). *Descentrada*, 6 (1). <https://doi.org/10.24215/25457284e161>
- Castro, Cecilia (2023). Mujeres y disidencias cumpliendo roles técnicos y de producción en eventos musicales. *Vivencia*, 1 (61), 153-173. <https://doi.org/10.21680/2238-6009.2023v1n61ID31912>

- Castro, Cecilia (2019). *¡Te vas a divertir a lo grande! Cómo niños y niñas celebran sus cumpleaños en salones comerciales en la Córdoba contemporánea*. [Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas]. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Csikszentmihalyi, Mihaly (2000 [1990]). *Fluir. Una psicología de la felicidad*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Elizalde, Silvia (2018). Hijas, hermanas, nietas: genealogías políticas en el activismo de género de las jóvenes. *Ensamblajes en Sociedad, Políticas y Cultura*, (8), 86-93. <https://revistas.ungs.edu.ar/index.php/ensambles/article/view/353>
- Gagnon, John y Simon, Williams (1973). *Sexual conduct. The social source of human sexuality*. Nueva York: Routledge.
- Gago, Verónica (2019). *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- García Canclini, Néstor (2004). *Industrias culturales y desarrollo sustentable*. Secretaría de Relaciones Exteriores, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI).
- Geertz, Clifford (1987 [1973]). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Goffman, Erving (1970 [1956]). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor (1988 [1944]). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Lenarduzzi, Víctor (2012). *Placeres en movimiento. Una exploración en torno al cuerpo, la música y el baile en la "escena dance"*. Buenos Aires: Aidos.

- Liska, Mercedes (2021). La exclusión de artistas mujeres en los festivales: políticas de género y relevamientos cuantitativos en el ámbito musical profesional de la Argentina (2017-2019). *Resonancias. Revista de Investigación Musical*, 25 (49), 85-107. <https://doi.org/10.7764/res.2021.49.5>
- Liska, Mercedes (2019, marzo 21). Música de minitas. La mesa que impulsa la ley de cupo reveló modos de discriminación de género en la música. RGC, *Revista de Gestión Cultural*. <https://rgcediciones.com.ar/musica-de-minitas/>
- Manzano, Virginia (2011). Tiempos de contestación: cultura del rock, masculinidad y política 1966-1975. En: Silvia Elizalde (Comp.), *Género y generación: estudios culturales sobre jóvenes* (pp. 23-57). Buenos Aires: Biblos.
- Meccia, Ernesto (2011). *Los últimos homosexuales. Sociología de la homosexualidad y la gaycidad*. Buenos Aires: Gran Aldea Editores.
- Misiones Cuatro (2019, abril 4). *Córdoba: lo que dejó el Opening del Festival Grl Pwr*. Misiones Cuatro. <https://misionescuatro.com/espectaculos/cordoba-lo-que-dejo-el-opening-del-festival-grl-pwr/>
- Pino, Juliana y Manara, Ana Laura (2023, septiembre 19). *Regresó el festival GRL PWR (con música, gastronomía y feria de emprendedores) en Plaza de la Música*. InfoNegocios. <https://infonegocios.info/plus/regreso-el-festival-grl-pwr-con-musica-gastronomia-y-feria-de-emprendedores-en-plaza-de-la-musica>
- Richards, Greg (2015). Events in the network society: the role of Pulsar and iterative events. *Event Management Journal*, 19 (4), 553-566. <https://doi.org/10.3727/152599515X14465748512849>
- Rodríguez, Paula (2015). *#NiUnaMenos*. Buenos Aires: Editorial Planeta.

- Schechner, Richard (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Silba, Malvina (2011). Te tomás un trago de más y te creés Rambo: prácticas, representaciones y sentido común sobre jóvenes varones. En: Silvia Elizalde (Comp.), *Jóvenes en cuestión: configuraciones de género y sexualidad en la cultura* (pp. 229-270). Buenos Aires: Biblos.
- Turner, Victor (1982). *From ritual to theatre. The human seriousness of play*. Nueva York: PAJ.
- Valencia, Sayak (2018). El transfeminismo no es un generismo. *Pléyade*, (22), 27-43. <https://www.revistapleyade.cl/index.php/OJS/article/view/52/50>
- Vila, Pablo y Semán, Pablo (2006). La conflictividad de género en la cumbia villera. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (10), 1-35. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/146/la-conflictividad-de-genero-en-la-cumbia-villera>
- Yúdice, George (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.