

De la cumbia que marea, a la marea que baila con cumbia las representaciones de Gilda en el movimiento de mujeres y disidencias¹



Novick, Daniela

Daniela Novick *
danielajnovick@gmail.com
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Revista del Instituto Superior de Música
Universidad Nacional del Litoral, Argentina
ISSN: 1666-7603
ISSN-e: 2362-3322
Periodicidad: Semestral
núm. 20, 2022
extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 01 Septiembre 2021
Aprobación: 19 Octubre 2021

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6453088007/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2022.20.e0003>



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

Resumen: En el presente artículo indagaremos cómo ocurrió la resignificación de la imagen de Gilda, partiendo del supuesto de que ésta se vincula con la expansión de discursos feministas. Con este propósito, comenzaremos reponiendo ciertos datos biográficos para luego analizar lecturas sobre su figura que se hicieron a posteriori de su muerte, momento en el que adquiere significativa popularidad. Para ordenar, dividiremos este análisis en tres grandes representaciones posibles que sirven para pensar los modos de recepción de Gilda en distintos contextos: Gilda santa, Gilda blanca y Gilda feminista. En esta última construcción analizaremos en mayor profundidad ciertos usos y apropiaciones que se dieron de la figura y de la música de la cantante por parte de los movimientos de mujeres resignificándola en clave feminista.

Palabras clave: Cumbia , Gilda , Género.

Abstract: *In this article we will investigate how Gilda's image came to be resignified, starting from the assumption that the resignification is linked with the expansion of the feminist discourse. For this purpose, we will begin by looking at her biography and then analyzing lectures on her figure that were made after her death, when she acquired significant popularity. In order to organize, we will divide this analysis into three large possible social representation that serve to think about Gilda's modes of reception in different contexts: Saint Gilda, White Gilda, and Feminist Gilda. In this last construction we will analyze in greater depth certain uses of the figure and the music of the singer by the women's movements, resignifying it in a feminist key.*

Keywords: *cumbia, Gilda, gender.*

1. INTRODUCCIÓN

*Se fue a dormir porque era tarde,
y yo me vine pa' l baile.*

NOTAS DE AUTOR

* Daniela Novick es magíster en Comunicación y Cultura (UBA), Licenciada y Profesora en Ciencias de la Comunicación (UBA). Miembro de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM-AL). Interesada en la música popular en el cruce entre el campo de géneros y sexualidades con el de la cultura popular y masiva.

*Cerró la puerta y puso la traba,
me escapé por la ventana.
("Sigo el ritmo", Gilda, 1997).*

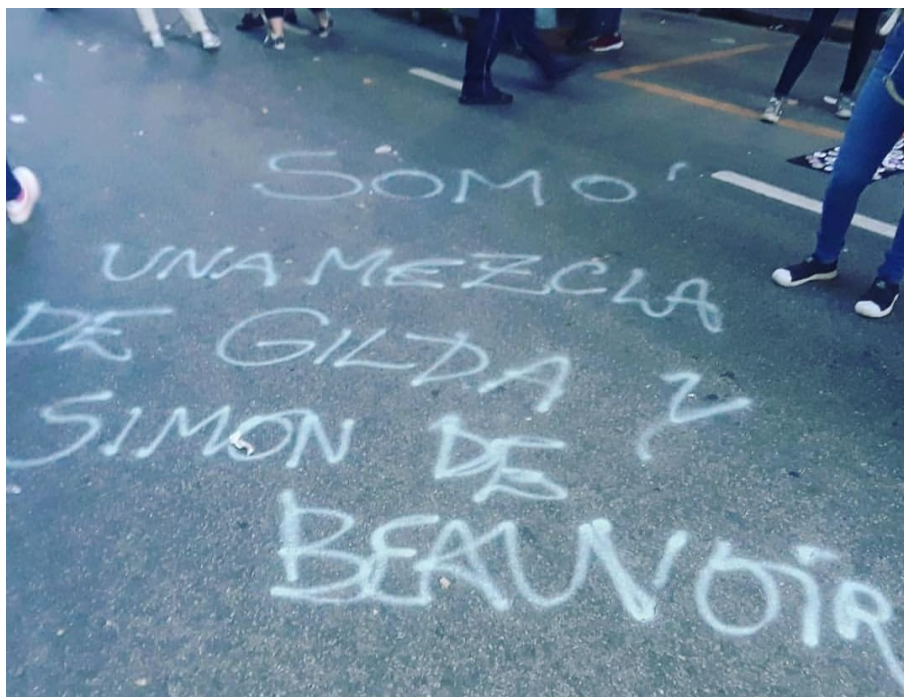


IMAGEN 1.

Graffiti fotografiado por Cora Fairstein

En la movilización por el día Internacional de Mujeres, Lesbianas, Travestis, Trans y personas no binarias de 2019, una pintada grande hecha con aerosol dejaba leer: "somo" una mezcla de Gilda y Simon de Beauvoir" (sic). A partir de esta observación, surgen algunos interrogantes: ¿por qué el nombre de Gilda podría escribirse a la par del de Simone de Beauvoir en un Paro Internacional Feminista? ¿Cómo fue la apropiación de Gilda por parte de los movimientos feministas para operar como un emblema? En este caso particular, el de una artista que nunca se manifestó en público como activista feminista ni fue leída en esos términos, por lo menos, durante la primera década posterior a su muerte. Para poder indagar en cómo ocurrió la resignificación de la imagen de Gilda, comenzaremos reponiendo ciertos datos biográficos para luego analizar lecturas sobre su figura que se hicieron a posteriori de su muerte, momento en el que adquiere significativa popularidad.

Para ordenar, dividiremos este análisis en tres grandes representaciones posibles,² entendidas como constelaciones simbólicas (Szurmuk y Mckee Irwin, 2009) que actúan como prácticas significativas cuyo significado nunca puede ser fijado de forma definitiva (Hall, 2010). Así, dividiremos los modos de recepción de Gilda en distintos contextos: *Gilda santa*, *Gilda blanca* y *Gilda feminista*. En la *Gilda santa* presentaremos las prácticas de los sectores populares vinculados al fanatismo y el modo en que operó la cultura masiva en la construcción de la santidad de la cantante. En la *Gilda blanca* daremos cuenta de la apropiación de los sectores medios y altos del género cumbia en general y de Gilda en particular. Para eso retomaremos la historia de la cumbia en el contexto histórico que surge para poder entender de qué manera lo que sucedió dentro del género musical habilitó también la apropiación de la música y de la figura de la cantante. Por último, en la *Gilda feminista* analizaremos en mayor profundidad ciertos usos y apropiaciones que se dieron de la figura y de la música de la cantante por parte de los movimientos de mujeres resignificándola en clave feminista. Estos movimientos de mujeres son parte de un momento histórico vinculado a la primera marcha feminista multitudinaria de la historia argentina convocada por el colectivo Ni una Menos,³ el 3 de junio

del 2015, acontecimiento en el que ubicamos la masificación y pluralización de los discursos feministas en la Argentina. Los feminismos contemporáneos, con un fuerte componente popular e interseccional, han sabido articular distintos tipos de luchas planteándose el objetivo histórico de terminar con el sistema patriarcal. Así, confluyeron luchas históricas junto a la incorporación de nuevas demandas como la perspectiva de género en tanto eje transversal que cruza todos los campos, entre ellos el musical. Es en este campo en el que, entre otras cosas, ocurre la conformación de una escena musical conformada por bandas de mujeres músicas e identidades genéricas disidentes que cuentan entre su repertorio canciones con un anclaje en discursos feministas. Considerando que esta noción de discurso se entiende en un sentido amplio, es decir, como las prácticas lingüísticas y no lingüísticas que confieren sentido en un campo de fuerzas en donde se desarrolla un juego de relaciones de poder (Laclau y Mouffe, 1987). Entonces, retomamos la noción de discurso como “un conjunto múltiple de prácticas significantes inscriptas en materialidades diversas (no exclusivamente lingüísticas)” (Richard, 2002: 76).

Si bien estas construcciones de la figura de Gilda no están ordenadas de manera cronológica, pueden ubicarse en cierta línea temporal y a la vez convivir simultáneamente. Por eso, el eje estará puesto en los elementos de estas representaciones que habilitan usos y apropiaciones de su figura. Además, estas diferentes lecturas están vinculadas entre sí y no operan de un modo aislado. En ese sentido, para reconstruir a la *Gilda feminista* es necesario, primero, analizar el modo en que fue retomada por la cultura masiva y cómo luego fue *blanqueada* (Alabarces y Silba, 2014) de sus elementos populares para luego ser escuchada por los sectores medios y altos de la sociedad.

2. DE SHYLL A GILDA

Para recuperar la historia de Gilda nos basaremos especialmente en la biografía realizada por Alejandro Margulis (2012), debido a la diversidad de versiones que tienen algunos hechos.⁴ Por más que se han publicado otras biografías, le daremos prioridad a ésta al considerar que ha influido fuertemente en la reconstrucción de la vida de la cantante por parte de los medios de comunicación, por la importancia de los documentos que se presentan en el libro tales como su diario íntimo y cartas personales y por las entrevistas realizadas a personas cercanas de su entorno. Por otra parte, también tomaremos datos biográficos e interpretaciones posibles de Eloísa Martín (2006), quien hizo la investigación académica más importante sobre la recepción de Gilda con un trabajo de campo con sus grupos de *fans*. Por último, tomaremos una entrevista en la radio que Fabian Banchemo⁵ le realizó a la cantante, en la que cuenta en detalle algunos hechos de su vida.

Antes de convertirse en Gilda, Miriam Alejandra Bianchi firmaba como Shyll. Nació el 11 de octubre de 1961 en el seno de una familia de clase media de la Ciudad de Buenos Aires. Fue educada en instituciones religiosas, lo que le otorgó un cierto misticismo a su concepción del mundo, según la interpretación de Margulis (2012).

Un par de años después, Shyll conoció a Raúl Cagnin con quien se casó posteriormente. Al año del casamiento quedó embarazada de su primera hija, Mariel, y dos años después nació Fabricio, su segundo hijo. Luego de trabajar un tiempo de maestra jardinera en un establecimiento que dirigía su madre, se dedicó exclusivamente al cuidado del hogar y de sus hijos. Sin embargo, sus ganas de poder cantar de un modo profesional la llevaron a presentarse en una convocatoria publicada en el diario que buscaba cantantes femeninas para una banda de cumbia. La búsqueda la estaba haciendo Toti Giménez, tecladista de Ricky Maravilla, que pretendía armar un grupo similar a Las Primas.⁶

A pesar de que Shyll no tenía entre sus referentes musicales cantantes ni bandas de cumbia, siguiendo lo que detalla en la entrevista⁷ a Banchemo, tenía recuerdos de su infancia en los que corrían la mesa para bailar este género musical. Según los relatos en diferentes entrevistas, Toti quedó maravillado con ella y decidió

impulsar su carrera musical. Ese año, le presentó a Coco Barcala, quien había tenido fama en los '60 como líder y voz principal del grupo La Charanga del Caribe y en ese momento era productor independiente. A partir de este contacto, Shyll hizo unos trabajos de *playback*⁸ de otras bandas, lo que le permitió tener ingresos como cantante.

En 1991, Toti decidió que era momento de armar una banda propia que se llamaría La Barra. La idea era que Gilda cantase, aunque no como solista, sino entre las voces masculinas. Sin embargo, cuando intentaron grabar un disco, uno de los hermanos Kirovsky, dueños de Magenta, una de las discográficas más importantes del ambiente, le dijo a Coco Barcala que había que sacarla de la banda (Margulis, 2012). Toti Giménez no estaba dispuesto a hacerlo y, luego de una pelea, La Barra quedó disuelta.

Sin muchas opciones disponibles, y luego de una serie de rechazos, Toti le acercó el material de Shyll a José “Cholo” Carlos Olaya, quien llegó a la Argentina huyendo de acusaciones de actos delictivos en otras ciudades del mundo. En ese momento era un hombre muy poderoso del ambiente y dirigía El Clan Music, una agencia de música que importaba músicos peruanos para hacerlos tocar en Argentina. Con músicos de esa agencia armaron una banda que se llamó Crema Americana. Es justamente este productor quien decide que Shyll no es un nombre para una cantante de cumbia y la nombra como luego va a trascender a la fama: Gilda. Según interpreta Margulis (2012), en un principio, la cumbia fue para Gilda el trampolín a su carrera comercial; por este motivo, detalla que la tomaba como “un trabajo”, es decir que, para profesionalizarse como compositora, leía libros y buscaba frases que insertaba en las canciones que escribía a mano.



IMAGEN 2.

Tapa del disco De Corazón a Corazón

Pero el disco que grabó Gilda en 1992, *De Corazón a Corazón*, fue sin los compañeros de Crema Americana, quienes luego de enterarse, disolvieron la banda. Con un nuevo grupo musical, Gilda cantó acompañada de Toti y un elenco de músicos peruanos, convirtiéndose en “la primera mujer que graba con una base peruana que es más marcada, rítmica, propicia para hacer llegar a la gente letras e historias que nunca fueron cantadas en la movida tropical” (Margulis, 2012: 125).



IMAGEN 3.
Tapa del disco Gilda, la Única

En 1993, en el estudio de Buenos Aires Récord, terminaron el segundo disco, *Gilda, la Única*, que tiene entre otros temas “La puerta”⁹ y “Baila esta cumbia”, dos de sus hits. Para promocionar el álbum y consagrarse como cantante, empezaron a moverse en el circuito de difusión de la cumbia: bailes, viajes, giras, ir a radios FM y presentarse en programas de televisión de música tropical.

Sin embargo, no fue fácil para Gilda consagrarse en el ambiente de la cumbia. Parte de esas dificultades tuvieron que ver, tal como expuso en la entrevista con Banchemo, con su aspecto físico dado que no era lo usual en el ambiente cumbiero. Por eso relató:

No tengo drama con lo físico. Aunque en su momento fue una traba bastante fuerte para mi carrera como cantante porque en ese momento se usaban mucho las rubias y espectaculares, tipo onda vedette, y yo con mi cuerpito y mi cara y... no, no daba ni ahí con lo que se esperaba. Así que esa fue una de las razones por la cual en su comienzo se cerraron muchísimas puertas, ¿no? porque “flaquita así como es a quien le va a gustar”. Pero bueno, esta garganta que Dios me dio y este corazón hicieron que la gente me quiera como soy y no como ellos querían que sea. (Banchemo, F. Entrevista a Gilda en video...34’40” a 35’20”, citado en Mariani, 2019).

Históricamente, el campo cumbiero estuvo dominado por conjuntos musicales conformados exclusivamente por varones (Martín, 2007; Alabarces et al., 2008; Silba, 2018). A pesar de eso, durante la década del ‘90, casos como Gladys “la bomba tucumana”, Isabelita y Lía Crucet se convirtieron en figuras consagradas del género. Si bien las dificultades materiales y simbólicas que se le presentaban a una mujer para ingresar al ámbito musical, en general, y el de la cumbia, en particular, eran variadas, retomando la lectura de Gilda, observamos diferencias con la corporalidad y estética de las (pocas) cantantes femeninas del mundo cumbiero¹⁰ que tenían cuerpos muy voluptuosos y explotaban la sexualización de estos con ropas ajustadas. Por el contrario, Gilda tenía un cuerpo muy delgado con pocas curvas que resaltaba usando polleras y vestidos cortos, botas y escotes. En este sentido, lo que diferenciaba a Gilda del resto de las cantantes era, primero, su pertenencia de clase, y, por otro lado, su aspecto físico, que no casualmente se vinculan.

Además de las dificultades que le presentaba el ambiente, balancear su vida familiar y su carrera profesional, fue también todo un desafío. Sin divorcio de por medio, su relación con Raúl Cagnin terminó.¹¹ A pesar de los contratiempos, Gilda continuó grabando discos y haciendo presentaciones.



IMAGEN 4.
Tapa del disco Pasito a Pasito

A fines de 1994, grabó su tercer disco *Pasito a Pasito*, en donde inmortalizó la frase “yo soy Gilda” en sus canciones. Según describe Margulis (2012), esta ocurrencia surgió de oírlo en otra cantante en un viaje a Perú y se convirtió en una de sus marcas distintivas. Además, contiene su primer éxito “No me arrepiento de este amor”.

Luego de este disco, cuando el “Cholo” les exigió un contrato más largo, decidieron romper con él y firmaron uno nuevo con Reynaldo Lío y la discográfica Leader Music, otra de las más importantes del ambiente. Si bien el “Cholo” les había “declarado la guerra”, impidiendo que toquen en ciertos bailes y enviando abogados y *matones*, Gilda comenzó a consagrarse lentamente y a tener grupos de seguidoras, especialmente en las provincias del nordeste, en Bolivia, Perú y Paraguay.



IMAGEN 5.
Tapa del disco Corazón Valiente

Para octubre de 1995 salió el disco *Corazón Valiente*, grabado con Leader Music como su nueva productora, que contiene “Fuiste”, uno de sus temas más populares. En este disco, la imagen de Gilda fue reforzada de un modo angelical, en sus gestos y puestas en escena en un paisaje bucólico, rodeada de una corona de flores y mirando al cielo.

Por esa época, sucedió un hecho que Gilda contó en la entrevista con Banchemo¹² y que luego de su muerte será uno de los pilares que sostendrán con fuerza su poder de hacedora de milagros. En una de sus últimas presentaciones, una joven le dijo que su madre mientras estaba en terapia intensiva oía la canción “Baila esta cumbia”. Según la interpretación de la seguidora, fue eso lo que la ayudó a reponerse, por eso, le pidió a Gilda que la tocara y le curara la diabetes. Gilda contó que a pesar de decirle que no creía que ella pudiese curar, la tocó y concluyó que “si la música tiene el poder de curar, que bienvenida sea” (Margulis, 2012). Es decir que, de cierta manera, aceptó un poder milagroso, pero como un don que podía otorgar la música y no una característica propia de su persona.

El 7 de septiembre de 1996, antes de partir a una presentación en Entre Ríos, se presentó en un programa de televisión llamado “Sábados Tropicales”. Como Fabricio, su hijo, estaba enfermo, decidió pasar por la casa antes de salir a la ruta y viajar con él, su hija, su madre y toda la banda. Camino a Entre Ríos, en el kilómetro 129 de la ruta 12 se cruzó un camión que hizo que el chofer tuviese que pegar un *volantazo* y el micro donde iban todos girase por efecto del impacto. En el accidente¹³ murieron Gilda, su madre, su hija, tres músicos y el chofer. Durante el entierro, en el cementerio de Chacarita, se presentó una multitud que fue inesperada para la familia y los medios de comunicación (Martin, 2006).

Luego de su muerte, Gilda no desapareció de la escena cultural, tanto su música como su imagen multiplicaron sus apariciones. Si bien algunas de sus canciones se habían convertido en éxitos que trascendían el ambiente de la cumbia, porque fueron apropiadas por hinchadas de fútbol en sus cantos de aliento o porque ya empezaban a ser bailadas en las discotecas de clase media, fue lo inesperado, violento e injusto de esta muerte el catalizador que la va a ayudar a consagrarse como estrella, santa e ícono de la cultura popular contemporánea (Martín, 2016).

2.1 Gilda santa



IMAGEN 6.
Estampita de Gilda como santa¹⁴

La primera representación de Gilda que analizaremos es la de su *santificación* popular a partir de dotar de aspectos místicos y mágicos episodios alrededor de su persona y de su música. Esta apropiación está ligada a un modo de recepción de parte de su público perteneciente a los sectores populares y reforzada fuertemente desde los medios de comunicación.

Unos meses después de morir, en 1997, la discográfica Leader Music sacó el disco *Entre el cielo y la tierra* que contenía canciones versionadas por diferentes artistas en su homenaje y cinco canciones que había grabado antes del accidente. Por un lado, en el título del disco podemos ver una alusión a que la presencia de Gilda estaría en un lugar entre los muertos (el cielo) y los vivos (la tierra), como un ángel. Este poder místico

que rodearía a la música de Gilda fue reforzado como estrategia de marketing por Leader Music, la empresa discográfica que editó el álbum. Por ejemplo, se comenzó a divulgar una versión acerca de una de las canciones del álbum “No es mi despedida” en la que Gilda había cambiado la letra y el título de esa canción pocos días antes del accidente y que la cinta fue encontrada en el lugar donde ella murió. A pesar de que luego trascendió que fue hecha para unas *fans* de Bolivia y que la canción la entregó Toti, continuaron las lecturas esotéricas, las cuales sostenían que se trataba de una premonición sobre su muerte.

De cierta manera, este misticismo que rodeaba a la imagen y a la música de Gilda, le otorgó una popularidad mayor a la que tenía en vida. En 1998, Universal Music lanzó la canción “Homenaje” en el álbum *Por siempre Gilda 2*. Una canción que como su nombre lo indica es un homenaje que logró reunir a varios artistas de la música tropical como Ricky Maravilla, Daniel Cardozo de Los Charros, Miguel Ángel D’Anibale de Amar Azul y Hugo Flores de Tinta Roja. Este disco fue el más vendido de 1998 y por el que ganó el póstumo premio Gardel de mejor cantante tropical

Este tipo de apropiaciones ligadas a los sectores populares, como el episodio que mencionamos, en el que una seguidora interpretó que Gilda tenía capacidad de hacer milagros, comenzaron a multiplicarse exponencialmente, una vez que muere la cantante. Los fanáticos y los clubes de *fans* comenzaron a realizar prácticas de sacralización, es decir, que colocaron a Gilda como partícipe de una textura diferencial del mundo-habitado (Martín, 2006). Así fue como, en el lugar de su muerte, se levantó un altar al que asiduamente recurren fanáticos y/o devotos a pedirle favores y milagros. Sin embargo, es importante destacar que, para los sectores populares, esto no estaba asociado a una religión institucional y que la capacidad de hacer milagros no tenía que ver con que fuese particularmente una santa. En este caso, como postuló Martín (2009) lo sagrado no designa una institución, una esfera o un sistema de símbolos, sino heterogeneidades que se activan en momentos diferenciales y específicos y/o en espacios determinados y que son reconocidas y actuadas por los seguidores en diferentes situaciones: en las discontinuidades geográficas, en las marcas diferenciales del calendario, en las interacciones cotidianas, en gestos ordinarios y en performances rituales.

Además, para las/os *fans*, Gilda no solo era una cantante, al ser la escritora de sus propias letras, sumado a los mensajes personales que agregaba en sus presentaciones, era una referencia ética (Martín, 2006). Esto se debe a que tanto en sus letras como en las frases con las que introducía las canciones en las presentaciones y en las entrevistas, daba un mensaje sobre la importancia de cumplir los sueños, tener esperanza y ser positivos.

Paralelamente, los medios de comunicación reforzaron una y otra vez esta imagen, a partir de historias que construían la imagen de la música como hacedora de milagros. Según el análisis que realizó Martín (2006) sobre artículos publicados en diarios y revistas entre 1997 y 2002,¹⁵ tan solo un año después de su muerte se referían a Gilda como “mito” o “leyenda” y daban cuenta de los primeros “milagros” de la cantante; y al año siguiente directamente se la menciona como “santa”. Según la investigadora, si bien las/os *fans*, a través de diversas prácticas colaboraban en el proceso de construcción de la excepcionalidad de su figura, rechazaban explícitamente la asimilación de Gilda al ámbito religioso argumentando que la definición de “Santa Gilda” había sido un invento de los medios. Así, los medios de comunicación tuvieron un rol fundamental en la construcción y consolidación de su imagen, interviniendo en las definiciones póstumas del personaje, a través de la repetición de hechos más o menos verosímiles de su historia para resaltar su capacidad de hacer milagros, su santidad y los aspectos devocionales (Martín, 2006).

Asimismo, la música de Gilda y la devoción a su figura, en distintos productos de la cultura masiva, fue una de las referencias recurrentes para representar las costumbres y consumos de los sectores populares. De esta manera, la imagen de Gilda va a ser parte del imaginario dominante como una figura que condensa lo popular en dos de sus prácticas más representativas: la música y la religión (Martín, 2016).

2.2 Gilda blanca

En segundo lugar, para analizar los modos en los que fue construida la *Gilda blanca*, vamos a indagar sobre los usos y apropiaciones que realizaron los sectores medios y altos sobre la cumbia.

En la década de los 90, durante el menemismo, la cumbia se proyectó masivamente con una apropiación de la cumbia por parte de los sectores medios y altos dentro de un fenómeno de *plebeyización* de la cultura (Alabarces, 2011). En esta línea, en el caso de Gilda, luego de su muerte, a mediados de los años 90, se dio una expansión y consagración de su música de un modo transclasista. Esto se ve reforzado porque Gilda ya era una cumbiera *apta para todo público* (Martín, 2016) blanca y delgada, con parámetros hegemónicos de belleza contemporáneos que proclamaba valores de autonomía en sus canciones. Asimismo, cantaba un tipo de cumbia romántica alejada de los tópicos picarescos de otras versiones del género que resultaban más ajenas para los sectores medios y altos. Como plantea Mariani: "la figura de Gilda posee un perfil maleable para un país que ha sostenido un ideal 'blanco' dentro de Latinoamérica" (2019: 221). Esta permeabilidad es analizada por Mariani (2019) en diferentes versiones que se han hecho de la canción "No me arrepiento de este amor", desde otros géneros musicales muy distantes a la cumbia, como la versión rockera hecha por la banda Ataque 77, primer grupo que la reversionó. Otra versión es la de la cantante y compositora Verónica Condomí, que introduce en varias secciones el pie de huayno-carnavalito y elimina todos los elementos que la asocian a la cumbia, vinculándola a su estilo folclórico. También la reconocida actriz y cantante uruguaya, Natalia Oreiro, para la difusión de la película que protagonizó sobre la vida de Gilda, grabó una versión similar a una balada pop, más lenta y sin repeticiones junto al cantante Leo García en guitarra criolla.

Por otra parte, otra dimensión de la apropiación que las clases medias y altas realizaron es que la cumbia solo pudo ser legítimamente consumida desde la *carnavalización*, es decir, desde una inversión de sentido que es posible porque se trata apenas de una cuestión momentánea que refuerza los valores establecidos (Martín, 2016) y que mediante operaciones de estereotipación y captura reduce la distancia con el mundo popular (Alabarces et al., 2008).

Esta operación de captura puede verse en la utilización mediática de la figura de Gilda en telenovelas protagonizadas por Natalia Oreiro como "Muñeca Brava" en 1998-1999 y "Sos mi vida" en 2006-2007. En la primera telenovela personificó a una joven perteneciente a los sectores populares, fanática de la cumbia y de Gilda, a tal punto que uno de los capítulos transcurrió en el santuario de la cantante en la provincia de Entre Ríos. También, en "Sos mi vida" la actriz hizo una versión pop de "Corazón valiente" para esa comedia familiar.

Por último, un caso ejemplar de este tipo de apropiación *blanqueadora* y *carnavalizada* puede ser observado en la asunción el 10 de diciembre del 2015 del presidente Mauricio Macri, "un presidente 'blanco' y de blanqueos simbólicos y económicos" (Mariani, 2019: 202). En el momento de la asunción cuando bailaba, quien asumía como vicepresidenta justamente cantó "No me arrepiento de este amor",¹⁶ entonando a Gilda de manera ridiculizada en la exageración como una pantomima del carnaval (Martín, 2016).

2.3 Gilda feminista

En 2016, a 20 años de la muerte de Gilda, se estrenó la película "Gilda. No me arrepiento de este amor" dirigida por Lorena Muñoz y protagonizada por Natalia Oreiro.

Para ambas, no fue el primer acercamiento con la figura de la cantante. Como observábamos en el apartado anterior, Natalia Oreiro, en la telenovela Muñeca Brava, personificó a una joven fanática de la cumbia y de la cumbiera. Por su parte, la directora, Lorena Muñoz, hizo un documental breve para el canal Encuentro acerca de su vida y obra en el ciclo "Soy del pueblo", que tuvo un especial dedicado a Gilda.¹⁷

La película se presentó como un homenaje a las víctimas directas e indirectas de la tragedia que dio por terminada la vida de la cantante. La obra comienza con un plano de un ataúd dentro de un auto que lo transporta donde se ve a los seguidores que fueron a despedirla, llorando muy conmovidos por la situación. Después, mediante *flashbacks*, observamos la representación de la vida de Miriam Bianchi, antes de convertirse en Gilda y ya luego como cantante, hasta el incidente de tránsito en el que fallece. Durante toda la película se ve a una Gilda feliz, plena y resplandeciente en los escenarios, y sufrida en su vida íntima y personal, especialmente en relación con su marido, a quien se lo representa como un hombre que no supo acompañar su carrera profesional. También se pone en escena la culpa que sentía de dejar a sus hijos por trabajo, su relación con Toti Giménez, el vínculo con el padre, una fiesta de fin de año en la que está borracha recibiendo el año nuevo, y la famosa anécdota en que la seguidora le cuenta que su música curó a la madre y le pide que la cure también. El público de Gilda está representado por los sectores populares, mostrando que tocaba, muchas veces, en ambientes marginales y precarios, sobre todo marcado en la escena en la que toca en una cárcel.

Por este motivo, Kohan (2016), va a señalar como un elemento simbólico fuerte los ascensos y descensos de las escaleras que se ven en la película. Por un lado, una escalera en la que va a subir, la que va hacia la luz, “ascenso hacia el cielo, que resplandece: ascenso hacia la consagración y ascenso hacia la muerte, que en la historia de Gilda confluyen”.¹⁸ Por otro lado, una escalera que baja, a la que Kohan va a caracterizar como el descenso al lúgubre mundo de la cumbia. Pero el escritor rescata una tercera escalera, la de la vida cotidiana, la que usa Miriam, y en la que va a ir y venir por el mundo doméstico. De esta manera va a plantear, que el movimiento que hace Gilda va de una vida de clase media al corazón del mundo de las clases populares.

Asimismo, otras de las lecturas sobre la vida y obra de Gilda que disparó la película fue la realizada por Angiletta,¹⁹ quien interpretó que la cantante “habilitó un nuevo rol femenino en la música tropical” a diferencia de Lía Crucet y Gladys “la bomba Tucumana”²⁰ que “eran construidas desde el deseo masculino neoliberal: rubias teñidas, bustos operados, lycras adherentes” (2016: párr 4). Según la periodista, el largometraje es la historia de una mujer que sale al ámbito público como “princesa plebeya”: por ser la “versión blanca” de un género subalterno o la mujer que se acerca a los sectores populares.

Por último, en un artículo del suplemento feminista de *Página 12*, *LAS 12*,²¹ también a propósito del estreno de la película, propuso indagar en el legado de la música de Gilda. En este artículo retoman la canción “La Puerta” como aquella en donde se presenta “una rebeldía femenina en sus canciones, más íntima y hasta doméstica, no expresamente feminista”.

Unos años después, es justamente Natalia Oreiro quien decide reversionar la canción de la cantante cumbiera “Cómo marea” (del disco *Corazón valiente*) para convocar al Paro Internacional en el 2018 con motivo del 8 de marzo con el lema “Si nuestras vidas no valen, produzcan sin nosotras” en reclamo por leyes que pongan fin a la violencia machista en todas sus formas. En la canción que conserva el patrón rítmico la nueva letra²² proclama:

*Como marea si marchamos todas juntas,
como marea si paramos todas juntas
como marea si gritamos todas juntas
como marea si bailamos todas juntas
Y nos paramos, nos paramos
nos paramos todas juntas contra el patriarcado
Y nos paramos, nos paramos las mujeres
porque es muy lindo estar revolucionadas.*

En otro de los objetos culturales en los que esta lectura es retomada y estos elementos se utilizan para construir la figura de una Gilda feminista es en “Antiprincesas” de la Editorial Chirimbote. En esta colección, sus productores decidieron que la cantante podría ponerse en serie con otros íconos culturales como Frida Kahlo, Violeta Parra, Juana Azurduy y Clarice Lispector.

La colección comenzó en el 2015 cuando Nadia Fink, escritora y periodista y Emiliano “Pitu” Saá, dibujante, deciden junto con el diseñador Martín Azcurra crear la Editorial Chirimbote de literatura infantil para contar otro tipo de historias de mujeres alejadas de los estereotipos de las princesas de Disney. Con el fin de discutir los roles de las mujeres en los cuentos tradicionales y en las películas industriales, los primeros libros estuvieron dedicados a las *antiprincesas*: Frida Kahlo, Violeta Parra y Juana Azurduy. Según relatan sus creadores, tienen en común el haber trascendido su tiempo y el rol asignado a la sociedad. Todos los cuentos están narrados siempre desde una perspectiva feminista relatando de qué modo las *antiprincesas* quiebran a los mandatos de género de su tiempo.

El libro de Gilda como *antiprincesa*, cumbiera y santa popular, salió a la venta el 31 de julio del 2016, junto al diario *Tiempo Argentino*, como la quinta de la saga y la primera argentina que presentaba la colección. Según la escritora fue elegida porque “genera preguntas nuevas: cómo una cumbiera puede llegar tanto al pueblo o qué son los santos populares, temas que en la infancia no se trabajan mucho y además son bien latinoamericanos”.²³ A su vez, agregó que “en un ambiente donde las mujeres eran voluptuosas, mostraban mucho su cuerpo y hablaban en doble sentido, ella tenía otra actitud, no de vidriera sino de compartir con el público”.²⁴ Luego, en otra entrevista expresó que otros aspectos que les interesaban es que se alejaba estética y artísticamente²⁵ de lo que usualmente se ofrecía en este campo.²⁶

Además, según relataron, para el primer Ni Una Menos, en junio del 2015, el ilustrador de la colección hizo una imagen con la primer antiprincesa, Frida. Para el segundo Ni Una Menos del 2016, el cartel ilustró la imagen de Gilda con un fragmento de La Puerta que dice “quién te dijo que mi puerta tiene que estar siempre abierta”.²⁷



IMAGEN 7.

Gilda y Frida como antiprincesas convocan a marchar para Ni Una Menos.²⁸

A pesar de no haberse manifestado públicamente con un discurso que fuera reconocido como feminista en la época, a partir de ciertas lecturas retrospectivas, se retomaron aspectos que estaban presentes en su biografía y en su música, y leídos en clave feminista, su figura fue resignificada.

En su tesis doctoral, Martín (2006) ya advertía que en su biografía se podía leer la historia de una mujer que priorizaba la carrera profesional por encima del mandato del matrimonio y la familia, y que esto implicaba un cambio en el patrón tradicional de las relaciones de género en los sectores populares. Sin embargo, esta reflexión ocupó en su tesis solo una nota al pie, dado que el interés de la época por Gilda (considerando la cantidad de programas de televisión, libros y artículos que se hicieron) tenía que ver con la construcción del mito de la cantante como santa popular. Sin embargo, esta interpretación de la mujer que prioriza su deseo y su carrera profesional por sobre el mandato de tener que quedarse con la familia y su marido es retomado unos años después ya como el centro del interés en su figura, junto al cambio de contexto en las políticas de género y sexualidad.

El vínculo de la cumbia con los movimientos feministas se va gestando lentamente y estalla con la masificación de sus luchas y sus discursos en el 2015 (Liska, 2018; Novick, 2020). Pero a diferencia del proceso descrito en el apartado anterior, la apropiación en este caso va a tener un carácter festivo también, pero ya no asociado a la ridiculización de aquello que se consume. Por el contrario, lo festivo, el baile, la alegría va a ser apropiado como un modo de disputar sentidos. Salvando las distancias históricas y simbólicas, Bajtín (1987), cuando realizó un análisis de la cultura popular en la Edad Media, observó que los aspectos alegres, festivos y risueños del mundo popular y sus culturas periféricas eran valiosos para comprender las dimensiones simbólicas de la vida de los sujetos. Con estas consideraciones, podemos observar tal como plantea Silba (2011) que muchas de las letras de cumbia son una muestra del espíritu jocosos y liberador al que alude Bajtín, teniendo en cuenta que la práctica musical cumbiera está conformada por la música, el baile, los espacios de diversión y de liberación del cuerpo y de la mente. En estas prácticas pueden hallarse ciertas formas de resistencia cultural ya que las diversas manifestaciones de la música representan, para quienes la hacen parte de sus vidas, goce, alegría y liberación (Silba, 2011).

Así, nos encontramos que para construir una imagen de Gilda feminista se han retomado ciertos elementos de su biografía, su imagen²⁹ y su producción musical. En esta construcción, las letras de la música también fueron leídas en clave de perspectiva de género en las que se puede leer una escena enunciativa (Filinich, 1998) de una mujer que se posiciona desde un lugar fuerte y no sumiso, desde la actitud de una mujer decidida (Mariani, 2019).

Tanto en “Fuiste” que enuncia:

*Fuiste mi vida, fuiste mi pasión,
fuiste mi sueño, mi mejor canción,
todo eso fuiste, pero perdiste.
Fuiste mi orgullo, fuiste mi verdad,
Y también fuiste mi felicidad,
todo eso fuiste pero perdiste.
(Fuiste, 1995)*

Como en “La Puerta”, la canción que fue utilizada en el estandarte para la movilización de Ni una Menos, cuya pertenencia es de la mexicana Laura León:

*¿Quién te dijo que mi puerta
tiene que estar siempre abierta?
(...)
Te cerraré la puerta en la cara
Te cerraré la puerta en la cara
(...)
No me verás llorando tras de la puerta.
(La puerta, 1993)*

En ambos casos podemos observar una mujer que se posiciona discursivamente desde un lugar activo, toma una posición fuerte frente a una pareja por la que ya no tiene interés y toma la decisión de no estar más disponible para esa persona.

De todas maneras, esto no quiere decir que en su música y en su historia no se encuentren presentes también elementos que pueden ser considerados “patriarcales”. Por ejemplo, tenemos el caso de “Un amor verdadero”:

*De repente el cielo se abrió
y un sol grande me iluminó
era él que me sonrió
el dueño de mi vida
me contó que a Dios le preguntó*

*lo mismo que le pregunté yo
descubrimos que juntos cumplíamos sueños dormidos
el tuyo y el mío.
Un amor un amor verdadero
llegó a mi vida, ay
Un amor que alimenta el deseo
llegó a mi vida
un amor que despliega las alas.
(Un amor verdadero, 1995)*

En esta canción podemos observar el tópico del amor romántico en el que la subjetividad femenina se encuentra fragilizada y organizada en clave sentimental, es decir, que reproduce “todas aquellas manifestaciones vinculadas a las emociones: el romanticismo, la debilidad del cuerpo y de la mente, y la irracionalidad” (Silba y Spataro, 2008: 99). Por este motivo, es necesario insistir en que en la construcción de una imagen aquellos elementos que producen contradicciones son puestos en un segundo plano y se retoman con fuerza los aspectos que presentan una imagen más consistente.

3. APROXIMACIONES FINALES

A pesar de haber muerto hace más de 20 años, observamos que Gilda permanecía muy presente en la memoria colectiva y había sido leída y construida desde diferentes lugares. Por este motivo, identificamos diversas representaciones posibles para pensar sus múltiples apropiaciones: la *Gilda santa*, la *Gilda blanca* y la *Gilda feminista*. A partir de lo analizado, vemos que las diferentes construcciones pueden convivir. De esta manera, a pesar de que el foco de los elementos que se retoman está puesto en construir una imagen leída en perspectiva de género, otros aspectos también pueden ser recuperados.

En la *Gilda feminista* nos detuvimos y analizamos qué elementos se recuperaban -de los múltiples posibles- de la vida y música de Gilda para poder ser leída como feminista en la actualidad. Así fue como observamos que los valores de autonomía, “romper patrones”, priorizar los deseos propios por sobre de mandatos sociales, entre otros, eran retomados en un tipo de apropiación asociado a lo festivo, el baile y la alegría, que como ya mencionamos, era retomado como un modo de disputar sentidos por parte de los movimientos feministas que recuperan estos valores como bandera de sus luchas.

En el contexto actual de expansión de los discursos feministas, las problemáticas y temáticas de género atraviesan las prácticas musicales y las trayectorias de artistas, y también, se resignifican narrativas en forma retrospectivas (Liska, 2017) sobre representaciones de las mujeres, en relación con los clivajes de género y de las sexualidades en la historia musical, como observamos en el caso de Gilda.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALABARCES, Pablo (2011): *Peronistas, populistas y plebeyos*, Buenos Aires, Prometeo.
- ALABARCES, PABLO; SALERNO, DANIEL; SILBA, MALVINA & SPATARO, CAROLINA (2008): “Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia en ALABARCES, Pablo y Rodríguez, María Graciela (Comps): *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires, Paidós. pp.31-58
- ALABARCES, PABLO & SILBA, MALVINA (2014): “«Las manos de todos los negros, arriba»: Género, etnia y clase en la cumbia argentina”. *Cultura y Representaciones Sociales*, 8(16). pp 52-74.
- ANGILETTA, FLORENCIA (2016): “Gilda, la conquistadora”. *Revista Anfibia*. <https://revistaanfibia.com/ensayo/gilda-la-conquistadora/> [Consultado:13/10/2021]
- BAJTIN, MIJAÍL (1987): “Introducción. Planteamiento del problema” en: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza. pp. 7-57.

- FILINICH, MARÍA ISABEL (1998): *Enunciación*, Buenos Aires, Eudeba.
- HALL, STUART (2010): “El espectáculo del ‘otro’” en CRUCES, Francisco y PÉREZ GALÁN, Beatriz (Comps.), *Textos de antropología contemporánea*, (pp. 75-94), España, UNED.
- KOHAN, MARTÍN (2016): Notas sobre Gilda. *Revista transas* <http://www.revistatransas.com/2016/10/06/notas-sobre-gilda/> [Consultado:13/10/2021]
- LACLAU, ERNESTO Y MOUFFE, CHANTAL (1987): *Hegemonía y estrategia socialista*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- LISKA, MERCEDES (2017): “Representar la mujer nueva aportes de la música popular a los imaginarios de la transformación cultural” [ponencia]. *Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women’s Worlds Congress*, Florianópolis, Brasil. http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499477610_ARQUIVO_PONENCIAFAZENDOLISKA.pdf [Consultado:13/10/2021]
- LISKA, MERCEDES (2018): “Para que lo bailen las wachas. Narrativas estéticas y políticas en torno a la centralidad de los cuerpos” [ponencia]. *XIII Congreso de la rama latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, San Juan, Puerto Rico.
- MARGULIS, ALEJANDRO (2012): *Gilda. El Ángel de la bailanta*, Buenos Aires, Planeta.
- MARGULIS, ALEJANDRO (2016): “Homenaje a Gilda”. *Revista Anfibia*. <http://revistaanfibia.com/cronica/nopodras-faltarme/> [Consultado:13/10/2021]
- MARIANI, TOMÁS (2019): “No me arrepiento de este amor, Gilda (1994)” en GILBERT, Abel y LIUT, Martín: *Las mil y una vida de las canciones*, Buenos Aires, Gourmet Musical. pp. 202-222.
- MARTÍN, ELOÍSA (2006): “No me arrepiento de este amor. Um estudo etnográfico das práticas de sacralização de uma cantora argentina” [Tesis de doctorado no publicada, Universidad Federal de Río de Janeiro].
- MARTÍN, ELOÍSA (2009): Gilda no es ninguna santa: apuntes sobre las prácticas de sacralización de una cantante argentina Eloísa Martín. *Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín*, 3 (5). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7463981>
- MARTÍN, ELOÍSA (2016): “Gilda, la santa plebeya y blanca”, *Clarín*, Suplemento Ñ. https://www.academia.edu/28484053/Gilda_la_santa_plebeya_y_blanca [Consultado:13/10/2021]
- NOVICK, DANIELA (2020): “De ‘cumbia nena’ a cumbia feminista: transformaciones en los usos y apropiaciones de la cumbia” [Tesis de maestría no publicada. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires].
- RICHARD, NELLY (2002): “Género” en: ALTAMIRANO, Carlos (Comp.), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós.
- SELICKI ACEVEDO, CAROLINA (2016, 9 de septiembre): “Corazón Valiente”, *Página 12*, Suplemento Las 12. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-10870-2016-09-09.html> [Consultado:13/10/2021]
- SILBA, MALVINA & SPATARO, CAROLINA (2008). “Cumbia nena. Letras, relatos y baile según las bailanteras” en ALABARCES, Pablo y RODRÍGUEZ, María Graciela (Comps): *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires, Paidós. pp. 891- 111
- SILBA, MALVINA (2011): “Vidas plebeyas: cumbia, baile y aguante en jóvenes del Conurbano Bonaerense” [tesis de doctorado no publicada. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires].
- SILBA, MALVINA (2018): *Juventudes y producción cultural en los márgenes: trayectorias y experiencias de jóvenes cumbieros*, Buenos Aires, Grupo Editor Universitario. Ediciones del Aula Taller.
- SZURMUK, MÓNICA Y ROBERT MCKEE IRWIN (Coords.) (2009): *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, Siglo XXI Editores.

NOTAS

- 1 Este artículo es parte de mi tesis de maestría *De "cumbia nena" a cumbia feminista: transformaciones en los usos y apropiaciones de la cumbia*, dirigida por la Dra. Malvina Silba y la Dra. Mercedes Liska.
- 2 Tomando como base el análisis propuesto de Eloísa Martín (2016) de Gilda como santa, plebeya y blanca.
- 3 La movilización es convocada por el colectivo homónimo (compuesto por artistas y periodistas) que surge como acción y repudio frente al femicidio de Chiara Páez, una joven embarazada.
- 4 Por ejemplo, sobre cómo nació el apodo de Gilda, algunas versiones proponen que fue tomando el nombre de la película homónima protagonizada por Rita Hayworth (1946), dato que es desmentido por el Raúl Cagnin, su esposo, en la biografía escrita por Alejandro Margulis.
- 5 La entrevista fue compartida por el propio Fabián Banchero en Twitter y se encuentra entera en Youtube: Gilda y Fabián Entrevista en Radio Completo [video]. <https://youtu.be/H2F4re1Lo5s>
- 6 Conjunto musical que apareció en 1985 compuesto por cuatro mujeres que cantaban canciones con letras picarescas mientras bailaban de manera provocativa con ropa que resaltaba y mostraba sus cuerpos esbeltos.
- 7 Gilda y Fabián Entrevista en Radio Completo [video]. <https://youtu.be/H2F4re1Lo5s>
- 8 Técnica que consiste en reproducir sonidos previamente grabados mientras que los/as músicos/as simulan que están interpretando.
- 9 Originalmente de Laura León, cantante mexicana.
- 10 Tomando como parámetro las que se consagraron y trascendieron a nivel nacional, dado que en este análisis no se toma como punto de comparación otras artistas populares de otros géneros bailables de otras provincias queda planteado el interrogante.
- 11 Existen muchas versiones que señalan que estaba en pareja con Toty Giménez, aunque ella no lo confirma oficialmente. Por su parte, luego de su muerte, Toty se presentó como su pareja públicamente.
- 12 Gilda y Fabián ,Entrevista en Radio Completo [video]. <https://youtu.be/H2F4re1Lo5s>
- 13 Cabe destacar que, a pesar de llamarlo accidente, no fueron claros los hechos.
- 14 Tomado de Margulis, A. (2016) Homenaje a Gilda. No podrás faltarme. *Revista Anfibia*. <http://revistaanfibia.com/cronica/no-podras-faltarme/>
- 15 Algunos de los artículos mencionados por Eloísa Martín para su investigación son, por ejemplo: S/A. (1997, 8 de agosto). La gente le pide trabajo a Santa Gilda. *Así*, n. 1004; MARTÍNEZ, S. (1997, 20 de septiembre). La muerte la convirtió en Leyenda. *Así*, n. 1002. S/A (1997, 13 de octubre) GILDA, UN FENÓMENO EN PERMANENTE CRECIMIENTO. Después de la cantante, el nacimiento del mito. https://www.clarin.com/espectaculos/despues-cantante-nacimiento-mito_0_rJae3LxZCFe.htm [Consultado: 14/10/2021] l; S/A (1998, 6 de septiembre). Gilda. El ‘milagro’ tropical. *Domingo Popular*, Suplemento dominical de *Diario Popular*.; S/A (1998, 8 de septiembre). En dos años la hicieron santa. *Flash Siglo XXI*. Año XIX, n. 955 ANDRADE, J. (2001, 26 de enero). Gilda, en Argentina, es como Gardel o Maradona. *Página 12*, www.pagina12.com.ar/2001/01-11-/01-11-26/pag23.htm [Consultado: 14/10/2021].
- 16 Disponible en Telediarario (2015, 10 de diciembre) *Macri bailó en el balcón de la Casa Rosada y Michetti cantó un tema de Gilda* [video]. <https://youtu.be/TWlyNK3fjRM>
- 17 Soy del pueblo – GILDA. [video] https://www.youtube.com/watch?v=HPQe6knM0vY&ab_channel=LosCardonesBsas
- 18 Kohan, M. (2016). Notas sobre Gilda. *Revista transas*. <http://www.revistatransas.com/2016/10/06/notas-sobre-gilda/>
- 19 Angiletta, F. (2016). Gilda, la conquistadora. *Revista Anfibia*. <https://revistaanfibia.com/ensayo/gilda-la-conquistadora/>
- 20 Cabe destacar que esta interpretación en la que se enfrenta a Gilda con las otras cantantes del mundo cumbiero no es la aquí propuesta. Por el contrario, señalamos como un área pertinente de indagar las continuidades en las producciones musicales de las tres músicas. Así como también un análisis con perspectiva de género sobre la vida y obra de Lía Cruet y Gladys, “la bomba tucumana”. En este sentido, retomamos a Gilda por ser la artista que las músicas que investigamos recuperan como su antecedente; por lo tanto, se podría seguir profundizando en el vínculo entre clase y género en la escena cumbiera feminista y los feminismos contemporáneos.
- 21 Selicki Acevedo, C. (2016, 9 de septiembre) Corazón Valiente. *Página 12, Suplemento Las 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-10870-2016-09-09.html>
- 22 La original de Gilda de 1995 dice: “Cómo marea si bailamos pegaditos/ Cómo marea respirar los dos juntitos/ Cómo marea seguir ese meneito/ Cómo marea despertar apretadito. /Y me marea, me marea, me marea. /Y te marea, te marea, te marea. /Y nos mareamos, nos mareamos, nos mareamos. / Porque es muy lindo estar así de enamorados.”
- 23 Ávila, A. (2016, 10 septiembre) Gilda: antiprincesa cumbiera y santita popular. *Agencia Paco Urondo*. <http://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/gilda-antiprincesa-cumbiera-y-santita-popular>

- 24 Ávila, A. (2016, 10 septiembre) Gilda: antiprincesa cumbiera y santita popular. *Agencia Paco Urondo*. <http://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/gilda-antiprincesa-cumbiera-y-santita-popular>
- 25 Nuevamente aparece aquí una interpretación que enfrenta a Gilda con las otras mujeres cantantes de la época. Por eso, insistimos en la importancia de indagar en este campo.
- 26 Gilda (2016, 10 de agosto) Gilda, la Antiprincesa que baila junto al Pueblo. *La tinta*. <https://latinta.com.ar/2016/08/gilda-la-antiprincesa-que-baila-junto-al-pueblo/>
- 27 López Ocón, M. (2016, 23 de julio). La vida de Gilda contada y dibujada para los más chicos. *Tiempo Argentino*. <https://www.tiempoar.com.ar/nota/la-vida-de-gilda-contada-y-dibujada-para-los-mas-chicos>
- 28 Tomado de Ni una menos (2016, 26 de mayo). "¿Quién te dijo que mi puerta tiene que estar siempre abierta?". Frida, Gilda y la liga de antiprincesas convocan a marchar este 3 de junio. #VolvemosALasCalles. [página de Facebook]. <https://www.facebook.com/NUMArgentina/photos/qui%C3%A9n-te-dijo-que-mi-puerta-tiene-que-estar-siempre-abierta-frida-gilda-y-la-liga-de-antiprincesas-convocan-a-marchar-este-3-de-junio-#VolvemosALasCalles>
- 29 Esto incluye también ciertas elecciones estéticas, por ejemplo, es común ver en fiestas o manifestaciones mujeres con vinchas de flores en la cabeza símil a la usada por Gilda en la tapa de *Corazón Valiente*.