

versión

ESTUDIOS DE COMUNICACIÓN Y POLÍTICA

No. 33

Música, sexualidad y género

Abril 2014



Música, sexualidad y género

Pablo Semán*/Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Carolina Spataro/Universidad de Buenos Aires, Argentina



Introducción

UNA CONVOCATORIA BASADA en el cruce “música, género, sexualidad” podría ser tan específica que parecería difícil encontrar productores académicos capaces de dar cuenta de forma teórica y empíricamente actualizada de tal convergencia. El material recibido desmiente esa sospecha y esto sucede porque en dicha intersección se encuentran el dinamismo de la crítica de género, el ascenso de los estudios sociales de la música y las transformaciones contemporáneas de las dinámicas de sexo y de género. Reseñamos brevemente los artículos y damos cuenta luego del campo de discusiones con que se relacionan, para entender no sólo su pertinencia y su especificidad sino también lo crucial del punto de encuentro género, sexualidad, música para la comprensión de las cuestiones de género en el marco del consumo cultural contemporáneo. En ese plano, consideramos en una sucesión las cuestiones del consumo cultural, la especificidad de la crítica de género en ese campo y algunos desarrollos clave en los estudios sociales de la música que se relacionan con la problemática planteada en este volumen.

Casos y abordajes: del corrido a la música electrónica, de la crítica a la heteronormatividad a las construcciones de femineidad

Los artículos que presentamos discuten géneros musicales que se desarrollan en Argentina, Brasil, Colombia, España, México. Del rock a la música electrónica, del tango a los corridos, del hip hop al funky encontramos dinámicas de género que tienen en la música, más que una expresión, una posibilidad de constitución. *La música media y da lugar a procesos en los que las formas de género y sexualidad reprimidas y subalternas se constituyen y ejercen sus efectos críticos en patrones de normalidad que comienzan a quedar estrechos.* Eso es lo que nos muestran en este número los trabajos de Carozzi, Liska, De Abrantes y Verdenelli, al describir cómo en el tango actualmente bailado en Buenos Aires se producen dinámicas de relación sexual y de identificación de género que no caben ni en el manual del amor romántico, ni en el cuaderno de obligaciones queer. Y es que esas dinámicas por exceso o por defecto no encastran en las idealizaciones militantes, de ningún tipo. La normatividad de género no sólo debe ser discutida en el caso de la heteronormatividad sino en un nivel más profundo; dado que toda posición en el espacio social, incluso la de los objetores y críticos de género, naturaliza su posición, tiende a olvidarse las particularidades que los críticos universalizan inconscientemente como nuevos evangelizadores. De otro lado, el trabajo de Garcés nos muestra hasta qué punto los panoramas tradicionales de género angostan el lugar de las mujeres en el hip hop. Mientras que el de López Castilla nos hace entender que incluso, pese a esos límites, las mujeres ganan sus lugares y producen alternativas musicales que les dan un espacio propio en el campo de la música electrónica. En el contexto de esta tensión que suponen los trabajos citados, la construcción singular de las femineidades es un tema estratégico: es necesario reconocer los fenómenos de género tomando distancia tanto de la normatividad tradicional como de los mecanicismos feministas que reconocen los caminos de la autonomía bajo un único formato. Esa posibilidad queda empíricamente iluminada en el trabajo de Welschinger: en un ambiente agobiado por el machismo del rock, nos muestra la especificidad de las mujeres “stones”. Allí donde muchos análisis, incluso algunos que tienden a incorporar la perspectiva de género, han visto una simple masculinización de las mujeres se trata de discernir construcciones singulares y desafiantes de la femineidad. La singularidad de esas construcciones de lo sexual y lo genérico es apuntada y rescatada en un nivel metodológico por un trabajo ya citado: el de Carozzi, que deriva de su investigación la necesidad de reflexionar sobre los regímenes de perceptibilidad de lo sexual que se dan en diferentes escenas musicales. Entre los efectos críticos que brinda el conjunto del material publicado en este número, se encuentra también el sugerente artículo de Mizrahi, que indica la

necesidad de distinguir la asimetría de las construcciones relacionales de género de la agentividad y el eventual poder de las mujeres.

Es evidente que las posiciones de los autores son heterogéneas porque son diferentes sus objetos, pero también porque sus abordajes son distintos. Es posible entenderlos como combinaciones diversas de un conjunto de influencias que se entrecruzan en el campo de los estudios sociales de la música y remiten tanto al desarrollo de nuevas perspectivas sobre la cultura como a la elaboración crítica de las cuestiones de género. En ese sentido, hemos creído necesario disponer en esta misma introducción de un breve panorama que pueda ayudarnos a entender el campo de discusiones al que las posiciones desarrolladas en los artículos pueden referirse. Nos interesa subrayar el papel que han cumplido los avances en la consideración de los objetos de la industria cultural, las discusiones disparadas por la crítica feminista, y los efectos de la crítica del juicio estético en el conocimiento de los usos sociales de la música.

El consumo cultural pensado de lugar de imposición a lugar de producción

Autores de horizontes y raíces tan diferentes como De Certeau, Hall o Williams han influido en un rumbo decisivo para el estudio del funcionamiento social de los productos de las industrias culturales: el desplazamiento de los intereses hacia los procesos de recepción, decodificación y, en definitiva, uso de los productos de las industrias culturales. Los estudios en comunicación en América Latina pasaron de estar abocados principalmente al análisis de los medios masivos en tanto soportes de la ideología de la dominación —en parte influidos por los teóricos de Frankfurt y su análisis en torno a las industrias culturales— a desplazarse a la recepción crítica. *De los medios a las mediaciones* (1987) de Martín-Barbero articulaba ponderadamente dichas influencias (que tenían entre sí notables diferencias) y proponía pensar las matrices culturales en las que los sujetos inscriben sus prácticas cotidianas: “sólo un enorme estrabismo histórico, y un potente etnocentrismo de clase que se niega a nombrar lo popular como cultura, ha podido ocultar esa relación hasta el punto de no ver en la cultura de masa sino un proceso de vulgarización y decadencia de la cultura culta” (Martín Barbero, 2003, p.165). Martín Barbero, siguiendo a De Certeau, instalaba hace tiempo una provocación: en lugar de pensar qué hacen los textos con las personas —pregunta articuladora de los trabajos de Frankfurt— propone cuestionar qué hacen las personas con lo que leen, con lo que compran, con lo que ven, qué hacen, entonces, con lo que consumen. Allí en donde el aparato científico llega a suponer los éxitos de las conquistas de la producción expansionista, “siempre es bueno recordar que a la gente no debe juzgársela idiota”

(De Certeau, 1996, p.189). También Hall diría que considerar a los consumidores “tontos culturales” es una postura poco socialista (1984). En ese mismo sentido es más radical aún el giro propuesto desde la antropología por Abu-Lughod. Con su llamado a entender dichos procesos desde la vida cotidiana promovía la superación de los experimentos y las abstracciones presentes en las etnografías de audiencia, que aislaban la relación medios/sujetos de la configuración de la que dependían, e impedían reconocer, entonces, la singularidad y las heterogeneidades de esa relación.

De esta manera se produce un giro epistemológico: el alejamiento del *modelo comunicativo* y el acercamiento al análisis en donde las *variables culturales* pasan a ser centrales para estudiar el consumo. De la orientación de una *mass communication research*, que infería los efectos sociales de los mensajes a partir del análisis del contenido de los mismos, a una perspectiva que pone en escena la compleja y dinámica cantidad de elementos heterogéneos que entran en juego en el proceso de la comunicación y la construcción social del sentido. Entre ellos, el hecho de que, aun en la asimetría, el poder de los débiles nunca es igual a cero y que, por lo tanto, los procesos siempre llevan alguna impronta de ese mínimo de agencia cuya ignorancia condena el análisis a una metafísica reproductivista.

Pero también es necesario citar una influencia que puede situarse en la obra de historiadores como Thompson o en sociólogos como Grignon, Passeron y, quizás, actualmente, Lahire. Para todos estos autores es necesario no agotar los análisis de la subalternidad en el hecho de la subordinación y la dominación. Desde su punto de vista, reducir los dominados a la situación de dominación cumple una doble forma del error: si por un lado absolutiza la dominación como realidad social, por otro la consagra a futuro al adoptar la mirada de los dominantes para describir los límites y las impotencias subalternas. Una cosa es advertir que el análisis sociológico lleva a entender que la producción cultural está jerarquizada. Eso es contextualizar la producción de un grupo dando cuenta de su situación de asimetría y de los efectos que ésta le impone. Otra cosa es analizar sociológicamente las formas subordinadas utilizando como parámetro exigencias, criterios y las categorías estéticas de estéticas no relativizadas, muchas de ellas dominantes. La ciencia social se estanca en esa confusión y el analista deviene en aliado involuntario de los poderes cuyo funcionamiento intenta dilucidar.

La salida de ese *impasse* no sólo asiste a los estudios sociales de la cultura, y entre ellos a los de la música. Como veremos, se elabora un movimiento parecido cuando se intenta contextualizar no sólo la subordinación femenina sino también el carácter de las posiciones que denuncian la dominación masculina: el siguiente recorrido nos mostrará las dificultades que atraviesa y elabora ese movimiento conceptual.

La crítica de género y sus reformulaciones

La deriva del plano más general que dejamos atrás debe tenerse en cuenta para considerar la parábola que recorre el estudio de las relaciones entre las mujeres y la cultura de masas (entre ellos, notoriamente, los de Ang, 1989; Radway, 1991; McRobbie, 1991, 1994, 1998, 1999; De la Peza, 2001; Hinerman, 1992; Abu-Lughod, 2005; Ehrenreich, Hess, Jacobs, 1992, entre otros). Dichos estudios se han propuesto, entre diferentes objetivos, cuestionar el sentido común desde el que se observa y caracteriza dicha relación fundada en la doble dominación los sujetos frente a los superpoderes de las industrias culturales y de las mujeres frente al patriarcado. Y en esa intención los recorridos y los efectos del giro más general en relación a las industrias culturales se retroalimentan con el recorrido de los estudios que abordan la dominación masculina. Si los estudios culturales pasaron de ignorar a reconocer el poder de los débiles, los estudios feministas que se han interesado por la crítica cultural pasaron de la simple denuncia de la reproducción de las disimetrías a percibir el poder de las mujeres y el carácter normativo de las perspectivas feministas que invisibilizaban esa agencia ahogándola en una crítica que tenía mucho de sociocentrismo. No es un simple paralelismo: la superación del obstáculo que supone esta “normatividad feminista” es comprensible en el marco de una transformación más general que, a su vez, da nuevos y poderosos instrumentos a las perspectivas que enfatizan el papel de las mediaciones y los sujetos en la comunicación.

Joanne Hollows (2000) distingue dos zonas de debates sobre mujeres e industrias culturales. Los estudios sobre “imágenes de mujeres” que surgen a mediados de 1970 y que generaron un cuerpo de conocimiento crítico sobre las representaciones estereotipadas y androcéntricas de los varones y las mujeres en los medios. La segunda zona de estudios sobre cultura de masas y mujeres se despliega en los “estudios culturales y de cultura popular”, en donde dimensiones como placer y resistencia comenzaron a tener un lugar en las investigaciones. Tal es el caso de la investigación de Radway (1991) sobre lectoras de novelas románticas en los años 80 en Estados Unidos. En ella el concepto de placer fue el eje para entender la atracción por este tipo de literatura, así como el vínculo de ésta con la construcción y organización social de la sexualidad. Para las amas de casa con las que trabaja, la lectura romántica es un acto de independencia: posibilita la fuga de las tareas domésticas y una especie de alternativa a las insatisfacciones de la vida sexual real. Radway señala ambivalencia que atañe a este tipo de práctica de lectura y su estudio. Por un lado, cuando el acto de la lectura de la novela romántica es visto desde el lugar de las lectoras puede ser concebido como una actividad de protesta para reformar esas instituciones que fallan a la hora de satisfacer sus necesidades emocionales. Por otro lado, cuando esto es visto desde el enfoque del feminismo —que quisiera

ver en el impulso femenino de oposición un tipo determinado de cambio social— la lectura de género romántico resulta una actividad que desarma ese impulso. Así advierte la tendencia de la academia feminista a subestimar los recursos y capacidades de las mujeres y jóvenes “ordinarias” de participar en sus propias luchas, como mujeres con algún grado de autonomía.¹ Es necesario reconocer, dirá Radway, que las escritoras y lectoras del género romántico están “ellas mismas luchando con las definiciones de género y políticas sexuales en sus propios términos y lo que tal vez necesiten sean más de esas luchas en otras arenas: nuestra ayuda en lugar de nuestra crítica o dirección” (Radway, 1991, p. 18). Retomando estos postulados, Angela McRobbie señaló la necesidad de romper la barrera que algunas feministas crearon al asignarse una inteligencia superior a la de las “mujeres normales”, impidiendo comprender el papel de la cultura de masas en la configuración de identidades. Cuando analiza la lectura de revistas “para mujeres” contraponen al hecho que el análisis político nos diga que algo es malo, el hecho de que “[...] el inconsciente sigue produciendo fascinaciones y placeres culpables. Así indica, como mínimo, una complejidad en el proceso de consumo de dichas imágenes” (McRobbie, 1998, p. 266). El rechazo al vínculo entre el placer y el consumo de productos culturales políticamente “incorrectos” —porque reproducirían estereotipos de género— fue para cierto feminismo un obstáculo epistemológico para introducir dichas prácticas como objeto de conocimiento y, a su vez, un camino para la producción de una cultura puritana que dio lugar solamente a placeres culpables que fueron señalados como falsa conciencia.

Wise (2006) da un paso decisivo en esa dirección al indagar en términos epistemológicos su fanatismo adolescente por Elvis, el haber devenido años después feminista y el observar el modo en que la teoría de la manipulación (de las industrias culturales y del patriarcado) sigue presente en los juicios morales y estéticos que se realizan sobre los consumos culturales de las mujeres.

¿De quién son esos discos de Elvis? ¡Argh!” es una pregunta escuchada comúnmente en mi casa, y más aún desde que es frecuentada con regularidad por feministas. Yo usualmente respondía “Bueno, actualmente, er um, son míos... pero nunca los volví a escuchar!” “¿Pero cómo pudiste ser alguna vez fan de Elvis?”, era la siguiente pregunta. “Era muy joven” me excusaba y usualmente era suficiente para salir del tema. Ahora sé que si la verdad fuera conocida —que yo tengo un profundo cariño por la memoria de Elvis, que amo los discos, que conservo una carpeta con fotos— mi credibilidad como feminista sería puesta en cuestión [...] (Wise, 2006, p. 390).

¿A qué se debía la negación de que el vínculo entre ella y Elvis existía aún después de definirse como feminista? , si cuando “se hizo feminista” (idem, p. 394) se sintió nueva, recién nacida, pudo configurar su identidad como mujer lesbiana y rodearse de amigas feminis-

tas. El rechazo de su antiguo gusto por Elvis lo explicaba como renuncia a un pasado de “falsa conciencia” (idem, p. 394), pero esto implicaba el ocultamiento del analista como sujeto. Y, entonces, ¿no es probable que muchas/os investigadoras/es tengan consumos culturales que, en algunas de sus dimensiones, se parezcan a aquellos objetos que cuestionan ideológicamente? ¿Y esto no es una especie de ceguera sobre aquello que irrita o causa vergüenza? El sujeto coherente construido como horizonte político fue puesto en cuestión por Wise cuando murió Elvis. El hecho que la conmovió y generó una producción académica estimuló la revisión de su lugar como analista. Advirtió que está tan extendido y aceptado que la figura de Elvis es “un fenómeno social que degrada a la mujer y eleva al macho masculino como héroe” (idem, p. 394), que es imposible introducir otras variables: por un lado, que Elvis es importante para sus *fans* no sólo por el atractivo de orden sexual que puede generarle a algunas, sino en tanto compañía frente a soledades y angustias vitales; por otro, que su figura tiene impacto también en varones, por ejemplo, en aquéllos que se han identificado con él (idem, p. 392). La ausencia de problematizaciones que fueran más allá de la atracción de orden sexual (hetero) y romántico la llevó a concluir que allí se pone en evidencia que los académicos que exploran este tipo de objetos encuentran exactamente lo que van a buscar: indagaran selectivamente, hacen sólo algunas preguntas e ignoran información que es incómoda o inadecuada para sus hipótesis. Dichas investigaciones, dice Wise, construyen conocimiento dentro de sus propios intereses —que son, según ella, familiares al feminismo— y de su propia imagen, y “después llaman a eso una explicación objetiva del mundo tal como una verdad” (idem, p. 396).

Así, el giro que la crítica epistemológica le impone a los estudios de la relación entre mujeres e industrias culturales, propone desarrollar la perspectiva de género en combinación con elementos análogos a aquéllos que consagraron el giro más general de los estudios culturales. En ese sentido, es central la discusión de una idea no del todo superada. Una idea que incluso no debe ser descartada del todo, pues su creciente sofisticación ayuda a mejorar su necesario cuestionamiento. La suposición que antes se hacía sobre la relación de asimetría absoluta entre los sujetos y las industrias culturales se desplaza y especifica en las mujeres: la masa de tontos culturales, la presunción de la estupidez e inercia parecen monopolio femenino. Para cuestionar el machismo se describe a las mujeres fatalmente derrotadas de antemano. Aquello que denunciaban Thompson o Grignon y Passeron (alinear el análisis de la dominación con los intereses y perspectivas de los dominantes) se realiza con las mujeres en el marco de un pánico moral y político que no permite ver diferencias, matices, conquistas y caminos diferentes en los procesos en que las mujeres acceden al ejercicio de autonomía y en la construcción de femineidades en general. Son puestas en escena como “tontas culturales”. Como mujeres que

no tienen capacidad crítica para advertir la mala calidad y el sexismo de los productos que consumen.

En un trabajo etnográfico realizado con un club de *fans* de Ricardo Arjona (Spataro, 2012) se señala el empleo de ese análisis-acusación que engarza junto con la presunción de impotencia femenina la suposición de una correspondencia entre preferencia estética y preferencia por la subordinación. Un dato insoslayable en el transcurso del trabajo son las repetitivas críticas que se le hacen a este tipo de grupos en alguna prensa feminista o entre círculos que se consideran estéticamente sofisticados. Algunas de ellas eran “legitimistas” y, partiendo del supuesto de que la baja legitimidad atribuida a ciertos objetos culturales puede ser utilizada como parámetro analítico del posicionamiento de las mujeres en el espacio social, las describían conformes con su dominación. Si la música de Arjona es mala para el canon definido por ciertas formas de dominación social, las personas que gustan de Arjona no sólo tienen mal gusto sino también gustan de su posición subalterna. Estos comentarios indican, aunque no siempre de manera explícita, que sus públicos no son competentes para consumir otro tipo de música, más erudita, profesional o poética, así como que su éxito señala el grado de deterioro cultural de la sociedad. Otras críticas provenían de una crítica que podría denominarse feminista. Para ella Arjona reproduce un decálogo de proposiciones machistas, y la misma se construye desde dicho *a priori* un binomio agonístico entre las mujeres que advierten el sexismo de la producción de Arjona —las “críticas”— y aquellas que no tendrían la capacidad de hacerlo —las “tontas”—. Se ignora que el funcionamiento real de grupos que conforman pertenencia a partir de un gusto musical, que realizan actividades en el espacio público, activan ciertas zonas de su sexualidad y erotismo vedadas en otros escenarios y toman distancia de las demandas domésticas y familiares —temas que continúan las reivindicaciones del feminismo por la autonomía de las mujeres—. Se califica a estos grupos en base a dos prejuicios paternalistas combinados: o esas mujeres participan de una actividad improductiva e irracional (asumiendo literalmente el sentido del fanatismo), o esas mujeres no podrían decodificar productiva, desplazada e incluso irónicamente las letras acusadas. La preocupación por el subalterno se niega a sí misma en la atribución de una incapacidad de metáfora, de agencia simbólica, que en la práctica de los críticos de género es monopolio exclusivo de una vanguardia universitaria que define la verdadera conciencia y, por supuesto, la verdadera capacidad de metáfora. Que esta posición despliega su etnocentrismo al servicio de un verdadero racismo de clase lo revela el hecho de que la crítica de género suele elegir como objeto privilegiado de sus dardos los géneros populares y en cambio obvia fenómenos análogos en el gusto de las clases medias (o, para decirlo más fácilmente, ataca a Arjona, pero jamás ha tematizado todo lo que de machismo inunda la poesía de Serrat y de Sabina).

Música

La especificidad de las prácticas musicales está contenida pero no desplegada en el desarrollo previo. Y hay cuestiones clave de esa especificidad que permiten entender no sólo cómo se puede repensar las prácticas de género en el campo de la música, sino también a no entender que desde los estudios sociales de la música se brindan alternativas que ayudan a la reconsideración de las cuestiones de la relación entre género y prácticas culturales. Estas cuestiones se hallan desarrolladas en las reseñas que hemos compilado en este *dossier*, pero queremos articular el conjunto de las mismas con lo que hemos venido diciendo hasta aquí.

La posición de Benzecry, reseñada por Boix, es tributaria de una linaje que va desde el clásico estudio de Becker a las posiciones renovadoras de Antoine Hennion, nos muestra el grado en que música y sociedad no son entidades exteriores una de otra sino procesos de co-constitución. En dicha posición se encuentran contenidas y sintetizadas, como premisas de la comprensión del amor a un género musical, las características que tiene la música de ser al mismo tiempo un mundo social, económico y moral. La música no expresa discontinuidades de clase o de género: ayuda a modularlas pero no organiza una geometría perfecta en la que el gusto se corresponda de forma sistemática con una dimensión objetivable a través de deciles económico/educativos. Da lugar más bien a canales transversales que complejizan las relaciones de fuerza por un lado, y por otro iluminan un anchísimo campo de interacciones en las que se formulan categorías morales, sensibilidades, emociones. El mundo social música es así el paño de fondo que debe tenerse en cuenta para pensar las relaciones música y mujeres. No alcanza con representarse la cuestión bajo la idea de emisores contrapesados por receptores activos, sino que es necesario entender la música como una socialidad y una circularidad capaces, entre otras cosas, de guionar interacciones.

En ese contexto, una contribución adicional y necesaria es la que nos pone Welschinger en la reseña de un texto clave de Tia DeNora: en el mismo se nos revelan tanto el carácter estético de la agencia como el papel de los agentes en la dinamización del mundo musical. Allí puede apreciarse la forma específica en que en la música, y en los estudios sociales de la música, se ofrece una fórmula para concebir la productividad de los que antiguamente eran llamados receptores, los proletarios del consumo cultural. Allí la noción de uso que encontrábamos como origen de las críticas a la escuela de Frankfurt adquiere el sentido más fuerte posible como alternativa a las interpretaciones que le dan un sentido inmanente a los textos: allí se nos muestra el grado en que la música se entrama en la vida de forma al mismo tiempo decisiva y radical. El uso no será solamente una “lectura diferente” sino una forma de comprometer vida y música que concreta, a través de los empeños de los agentes, esa

capacidad de trascender determinaciones lineales de clase y de nicho cultural. Guionados por la música, hacemos con ella las escenas y los marcos morales de sufrimientos, disfrutes, ejercicios y descansos. Entre ellos, los del amor, los desplazamientos sexogenéricos e incluso la disidencia.

Finalmente, la contribución de Viviani reseña un texto clave en América Latina: en él se discute el papel del juicio estético en la apreciación de los cientistas sociales y se nos muestra hasta qué punto la propensión a fundar en el primero la crítica social redobla el error que señalábamos antes: el de trasponer como si fueran categorías objetivas y universales las experiencias singulares. De la misma manera que la crítica feminista a veces se fundió con ciertas trayectorias de femineidad a las que debería exceder, el juicio estético que se cree sociológico perpetra la captación etnocéntricamente escandalizada de cualquier alteridad que no sea la de su raíz, la de su costumbre, la de su hábito. La debilidad de la pretensión de hacer de esa asociación un parámetro científico se evidencia en la parodia involuntaria de los frankfurtianos contemporáneos, que a título de experiencia real y no cosificada nos proponen como modelo el jazz que escandalizaba a Adorno. En el momento en que se creen plenamente seguros de no estar siendo sociocéntricos lo son más que nunca y le dan al jazz el valor que le da su nicho sociocultural como música creativa, elevada, infinita. Si esto sucede es porque el socientrismo que vehiculizan las estéticas es el peor: insidioso y pegadizo como se cree que son las melodías comerciales. La captación del problema que supone esa transposición indebida del juicio estético en sociológico nos enseña, finalmente, sobre la verdad profunda que asiste al juicio de las feministas que han sido capaces de separar la más aguda y singular crítica de género de sus prejuicios estéticos y políticos. Que finalmente nos guste o no Arjona no se juega en ello, y menos de una única forma, el destino de la autonomía, que a diferencia de los “del señor” no son inescrutables, pero exigen sofisticación y esfuerzo para una captación plural, abierta y laica.

Nota

¹ Lila Abu-Lughod analiza, a partir de un estudio etnográfico, el uso de la televisión desde el clivaje de género en audiencias en una aldea del Alto Egipto y pone en cuestión los supuestos paternalistas y manipulatorios. Afirma que “al seguir subsumiendo historias mucho más complejas de la vida rural bajo el familiar tropo modernista de una tradición negativa y del atraso [...] muchos intelectuales egipcios refuerzan la marginalidad de las mujeres como Zaynab [nombre de una de sus informantes]”, ya que la vara con la que se la mide sólo les permite ver carencia y falta en la comunidad analizada (Abu-Lughod, 2005, p. 88).

Referencias

- Abu-Lughod, L. (2005), “La interpretación de la(s) cultura(s) después de la televisión”, *Etnografías Contemporáneas*, año 1, núm. 1, pp. 57-90.
- Ang, I. (1989), *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, Londres-Nueva York, Routledge.
- Bourdieu, P. (1979), “La elección de lo necesario”, *La distinción. Criterio bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.
- De Certeau, M. (1996), *La invención de lo cotidiano*, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente/Universidad Iberoamericana.
- De Ípola, E. (1983), *Ideología y discurso populista*, Buenos Aires, Folios Ediciones.
- De la Peza, C. (2001), *El bolero y la educación sentimental en México*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco/Miguel Ángel Porrúa.
- Ehrenreich, B., E. Hess y G. Jacobs (1992), “Beatlemania: Girls Just Want to Have Fun”, en Lewis, L. (ed.), *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, Nueva York, Routledge, pp. 84-106.
- Elizalde, S. (2009), “Comunicación. Genealogía e intervenciones en torno al género y la diversidad sexual”, en Elizalde, E., K. Felitti y G. Queirolo (coords.), *Género y sexualidades en las tramas del saber*, Buenos Aires, Ediciones del Zorzal, pp. 129-188.
- Hall, S. (1980), “Codificar/Decodificar”, *Culture, Media and Language*, traducido por S. Delfino, Londres, Hutchinson.
- Hall, S. (1984), “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en R. Samuels (ed.), *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica, pp. 93-112.
- Hinerman, S. (1992), “I’ll Be Here with You: Fans, Fantasy and the Figure of Elvis”, en L. Lewis (ed.), *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, Nueva York, Routledge, pp. 107-134.
- Hollows, J. (2000), “Feminismo, estudios culturales y cultura popular”, *Feminism, Femininity and Popular Culture*, traducido por P. Pitarch, Manchester, Manchester University Press, pp. 19-37.
- Martín-Barbero, J. (1987), *De los medios a las mediaciones*, Bogotá, Convenio Andrés Bello.
- Mattelart, A. y M. Mattelart (1970), *Los medios de comunicación de masas. La ideología de la prensa liberal*, Santiago de Chile, Cuadernos de la Realidad Nacional.
- McRobbie, A. (1991), *Feminism and Youth Culture: From ‘Jackie’ to ‘Just Seventeen’*, Londres, Youth Questions.
- McRobbie, A. (1994), *Postmodernism and Popular Culture*, Nueva York, Routledge.
- McRobbie, A. (1998), “More!: nuevas sexualidades en las revistas para chicas y mujeres”, en J. Curran, D. Morley y V. Walkerdine (comps.), *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural*

- de las políticas de identidad y el posmodernismo*, Buenos Aires, Paidós, pp. 263-296.
- McRobbie, A. (1999), *In the Culture Society: Art, Fashion and Popular Music*, Londres, Routledge.
- Morley, D. (1986), *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure*, Londres, Routledge.
- Radway, J. (1991), *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill-Londres, University of North Carolina Press.
- Spataro, C. (2012), *¿A dónde había estado yo'?: configuración de feminidades en un club de fans de Ricardo Arjona*, tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, mimeo.
- Sunkel, G. (2006), "Introducción. El consumo cultural en la investigación en comunicación-cultura en América Latina", en G. Sunkel, (coord.), *El consumo cultural en América Latina. Construcción teórica y líneas de investigación*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, pp. 15-46.
- Verón, E. (1983), *Construir el acontecimiento*, Barcelona, Gedisa.
- Verón, E. (1996), *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona, Gedisa.
- Wise, S. (2006), "Sexing Elvis", en S. Frith, y A. Goodwin (eds.), *On Record: Rock, Pop, the Written Word*, Londres-Nueva York, Routledge, pp. 333-340.

***Autores: Pablo Semán-Carolina Spataro**

El doctor Semán llevó a cabo la coordinación de este número. Es investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y profesor del Instituto de Altos Estudios Sociales/Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina. <pabloseman@hotmail.com>.

La doctora Spataro es docente de la Universidad de Buenos Aires, Argentina, y becaria posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. <carolinaspataro@yahoo.com.ar>.

Cómo citar este artículo:

Semán Pablo y Carolina Spataro (2014), "Editorial. Música, sexualidad y género", *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 33, marzo-abril, pp. 7-13, en: <<http://version.xoc.uam.mx/>>.

Mujeres en el rock tijuanaense: ¡no soy una muchacha normal!*

Priscilla Merarit Viera Alcázar**
Escuela Nacional de Antropología e Historia, México

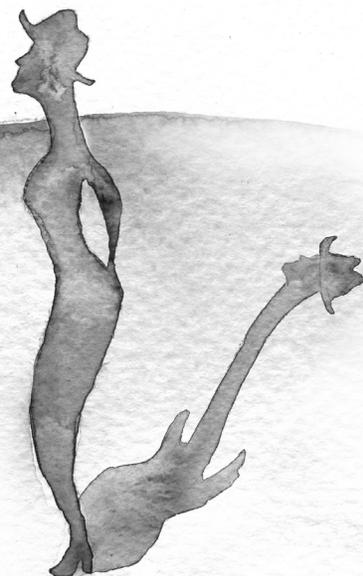
RESUMEN: Desde los inicios del rock, a mediados de la década de los 50, la participación de mujeres ha sido latente. Sí, las rockeras han estado presentes. Sin embargo, los procesos de su reconocimiento en este fenómeno cultural no han sido sencillos, pues casi siempre cuando las mujeres son parte de una banda de rock –ya sea cantando o tocando un instrumento– se enfrentan a representaciones sociales que son simbolizadas, en gran medida, a partir de su condición de género. El rock es una expresión musical y artística contracultural, pero también es un fenómeno en el que principalmente los y las jóvenes han encontrado una forma de expresarse y de producir(se) mediante prácticas y discursos donde las relaciones de poder y de género están presentes. La expresión “No soy una muchacha normal” tiene como objetivo visibilizar la manera en que las mujeres son representadas en el rock mediante metáforas vinculadas con la normalidad y normatividad que corresponden a “expectativas culturales” que hacen del rock una “tecnología de género”; asimismo, muestra el proceso de autorrepresentación que las mujeres en el rock construyen mediante negociaciones y estrategias, construcción de alter-egos y formas de “subordinación adaptada”, para ser reconocidas como mujeres y como “músicas” en el contexto fronterizo tijuanaense.

PALABRAS CLAVE: rock/fenómeno cultural, género, tecnología de género, representación y autorrepresentación.

ABSTRACT: Since the beginning of rock music in The Fifties, the participation of women has been latent. However, the processes of their recognition in this cultural phenomenon have not been easy. As a part of a rock band –singing or playing any instrument– women have to contend with certain social representations that are symbolized by their gender condition. Rock is a musical and artistic counter culture manifestation, but also it is a phenomenon where young women and young men have found to express themselves and to produce and reproduce them through practices and discourses where power and gender relations are present. In this context: “I am not a normal chick” has the objective of visualize the way that rock women are represented through many metaphors that are linking to the normalization and normativity that correspond to “cultural expectations”. All this has construct rock as a gender technology, also, it shows the auto representation process that rock women build up through negotiations and strategies, alter-ego constructions and forms of “adapted subordination” in order to be recognized as women and musicians in Tijuana’s border context.

KEY WORDS: rock/cultural phenomenon, gender, gender technology, representation and auto representation.

Women in Tijuana rock scene: I’m not a normal chick
Pp. 15-30, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*
Número 33/marzo-abril 2014, ISSN 2007-5758
<<http://version.xoc.uam.mx>>



Yo creo que lo que hizo que mis compañeros de banda se sintieran cómodos fue que nunca les di lata. Y es que yo no soy una “muchachita normal”. Y es que nunca he sido así como enfadada ni remilgosa, yo creo eso siempre ha ayudado a que los morros no se harden...

ALISIA CONS, 2011.

Si bien el rock es una expresión musical y artística, también es un fenómeno cultural en el que principalmente los y las jóvenes¹ han encontrado una forma de expresarse y de producir(se) dentro de un estilo de vida donde las relaciones de poder y de género están presentes. A pesar de que las mujeres han participado en este fenómeno desde sus inicios, casi siempre lo han hecho subordinadas a papeles secundarios —*fans*, *groupies*, *coristas*— bajo metáforas y símbolos masculinos. Alisia Cons² expresa que una de las estrategias para ser reconocida como rockera y “música”³ está vinculada a no ser “normal”; es decir, a comportarse fuera de lo que ella identifica como estereotipos de femineidad. Así, las características que dan sentido al imaginario popular de *ser mujer* como “*ser remilgosa*” y “*enfadada*”⁴ se observan también en el rock. De alguna manera, la definición de “normalidad” de Alisia está ligada con la representación de mujer sostenida por los mecanismos —de poder— discursivos fomentados por la cultura dominante. Si bien el discurso de la rockera se mantiene en la normatividad de las metáforas androcéntricas, también se posiciona desde la diferencia al rechazarlas situándose como “fuera” de esa “normalidad”.

Ante este panorama, considero importante destacar que el rock no sólo es una expresión musical, pues mediante sus manifestaciones artísticas se hacen evidentes prácticas donde la condición de género está presente en los y las jóvenes que son parte de este fenómeno. Las mujeres en el rock se enfrentan a una doble representación: primero de género —como mujeres— y segundo, como jóvenes; misma que se inserta en una cultura rockera considerada principalmente juvenil y masculina.

Según Urteaga (2011), siguiendo a Sven Morch (1996), la categoría de juventud se refiere históricamente a la categoría social de edad que emergió a fines del siglo XVIII en Europa, ya que fue entonces cuando la sociedad reconoció a la juventud como una fase o etapa de vida del individuo a la que le son impuestas demandas y tareas que definen y canalizan sus comportamientos.⁵ El ser joven y la condición juvenil dependen en gran medida de determinados momentos históricos. No es lo mismo un joven del siglo XIX que un joven de principios del siglo XXI. Los jóvenes que se producen frente a un cambio generacional, como el que se dio en las décadas de los 60 y 70, construyen estilos de vida contrarios a la cultura dominante de la época. Así, desde los años 80, los estudios sobre jóvenes en México se han acercado de forma más estructurada a “la condición juvenil”, concentrando

su atención en el estudio de las prácticas de distinción generacional en los espacios de adscripción identitaria, poniendo en evidencia cómo es que la juventud transforma su realidad sociocultural (Feixa, 1998; Urteaga, 2011; Reguillo, 2000). El rock emerge como parte de estas transformaciones, y desde su inicio es protagonizado por jóvenes como una forma de expresar prácticas y discursos contrarios al orden establecido, pero no sin antes construir y sustentar una cultura distinta y “rebelde”.

Según Geertz, la cultura se define como “esencialmente un concepto semiótico” (1996, p. 20) que puede ser interpretado en busca de significaciones y símbolos que dan sentido a la realidad. A su vez, Thompson (1998), siguiendo a Geertz, afirma que los fenómenos culturales se entienden como formas simbólicas en contextos ordenados y estructurados. Los planteamientos de ambos autores permiten identificar el análisis cultural del rock como la interpretación de la constitución significativa de las prácticas sociales que conforman los y las jóvenes que interactúan en él. Siguiendo este punto, Thompson asegura que los fenómenos culturales están insertos en relaciones de poder y conflicto, entre las cuales se producen, transmiten y reciben las formas simbólicas en contextos sociales estructurados con una historia particular. Es posible inferir, entonces, que el rock es un fenómeno cultural compuesto por formas simbólicas —prácticas y discursos— que se traducen en relaciones de poder entre los sujetos y sus representaciones en un marco global de la cultura dominante (donde las relaciones de género no quedan exentas); mismo que, paradójicamente, también se sostiene por elementos que lo sitúan en los intersticios de dicha cultura dominante. Y es que el impacto del *rock and roll*, en las décadas de los 60 y 70, en la sociedad occidental moderna, provocó que pronto las ciencias humanas voltearan la mirada a sus manifestaciones; ya que representó —y lo sigue haciendo— una de las formas en que los y las jóvenes expresan un desacuerdo político, social y cultural frente a la generación que las y los precedía. Este es el motivo de que una de las definiciones más socializadas alrededor del rock —y *el rock and roll*— sea el de contracultura,⁶ relacionada con una forma de expresión en contra de las instituciones que conforman la cultura dominante.

Los y las jóvenes tijuanaenses fueron de los primeros en apropiarse del rock. Aun cuando surge en Estados Unidos y en Londres, la frontera tijuanaense es “la cuna” (Valenzuela y González, 1999; José Agustín, 2007) y puerta de entrada del rock al país desde sus inicios. Conjuntamente en esta ciudad se encierran simbolismos culturales que la han marcado como multifacética, multicultural y rica en diversidad de ideas artísticas y musicales, fuertemente influenciada por el país vecino. Desde los años 20, debido a la implementación de la “ley seca” que el senador republicano Andrew J. Volstead propuso en Estados Unidos, la cual consistía en la prohibición de

la producción, transporte, venta y consumo de bebidas alcohólicas en todo el país (Ortiz, 2004, pp. 24-25), Tijuana se convirtió en una plataforma de diversión para los extranjeros que les permitía “ahogarse en los excesos”. La ley seca duró hasta los años 30; sin embargo, una década fue suficiente para que la ciudad fomentara la imagen de una leyenda “negra” (Berumen, 2003) que la ha identificado hasta hoy como “delirante”.⁷ Gracias a esto, en los años 50, la frontera fue una plataforma de expresión musical, sobre todo para los grupos sociales marginados (afroamericanos) por el racismo que imperaba en el país vecino. No es, pues, casualidad que las influencias musicales que los y las jóvenes tijuaneños recibían provinieran directamente de la cultura afroamericana, mismas que tenían una fuerte carga política que mostraba el lamento y el desacuerdo hacia su condición social; los ritmos del *jazz*, el *blues* y el *soul*, bases musicales del *rock and roll*, se manifestaron de forma directa de sus creadores en la ciudad. Javier Batiz⁸ (2007) afirma que gran parte de su vida musical se dio gracias a la experiencia de ver y escuchar la música “negra” en radios independientes y autogestivas que eran sintonizadas en la ciudad, desde San Diego.

Fue entonces que los bares de la *Tijua's*⁹ se convirtieron en los espacios que mantuvieron y sostuvieron al *rock and roll*. La década de los 60 fue la de mayor auge para las bandas *rock and rolleras*, pues en los bares de la avenida Revolución¹⁰ se contrataban para que tocaran en vivo, ambientando. Esto provocó que “ser rockero y/o rockera” haya sido parte de la adscripción juvenil en la ciudad. En la década de los 70 esto cambió, la imagen rockera tuvo una fuerte influencia del fenómeno vinculado con el “ser famoso” por parte de industria cultural (radio, televisión, disqueras), y muchas bandas tijuaneñas buscaron el “éxito” en el centro del país, ya que en el Distrito Federal se encontraban las grandes compañías que podrían cumplir sus sueños de ser “*rock stars*”. Tijuana y sus bares quedaron desolados; sin embargo, se recuperaron gracias a la inserción de “la máquina mezcladora”, la cual les hacía ahorrar dinero, pues no era necesario pagar a una banda musical completa, sino sólo a una persona, un *DJ*, que controlara la música y la ambientación. La crisis de espacios de rock en la ciudad comenzó.

El rock cobró gran auge nuevamente en la década de los 80 y, con ello, una nueva etapa del escenario rockero se visibilizó desde entonces hasta la actualidad. Dicha etapa está caracterizada por un escenario artístico alimentado de distintas influencias musicales, así como por una búsqueda de espacios que ha logrado generar una red autogestiva¹¹ que mantiene vivo al rock local, a veces más y otras veces menos.

Los y las jóvenes que deciden ser parte activa del rock se enfrentan a la necesidad de negociar espacios para tocar y presentar sus creaciones musicales sin ser remunerados económicamente. Los distintos espacios actuales que integran el escenario rockero son móviles,

“hechizos”, recuperando la expresión de Lauro Saavedra¹² (2011) y se integran de bares, cafés, *garajes*¹³ e incluso en casas culturales de la ciudad. En este contexto, las mujeres que son parte activa del rock se adscriben a un escenario que exige ciertas prácticas de autogestión que no sólo se limitan a la producción musical, sino a todo un fenómeno que sostiene una cultura fronteriza vinculada con la vida nocturna y de fiesta; misma que en muchas ocasiones se convierte en un obstáculo para su participación como “músicas” debido a la representación que socialmente se tiene de ellas; no por ser rockeras, sino por su condición de “ser mujer”.

El rock como una tecnología de género: representación y autorrepresentación

Afirmar que el rock es una tecnología de género lleva consigo la postura crítica que Teresa de Lauretis (1996) concibe alrededor de la categoría de género. Para esta autora, el género es “el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales por el despliegue de una tecnología política compleja” (De Lauretis, 1996, p. 8). Es inevitable ignorar la fuerte influencia de Foucault (1990) en el desarrollo de esta propuesta, pues ambos autores describen a las tecnologías como formas de poder que dominan al sujeto, obligándolo a la autovigilancia. La palabra escrita por De Lauretis es definida desde su raíz etimológica por Foucault como *tecnología*: une y separa dos aspectos en el proceso de significación de la misma. Por un lado, *la técnica* vista como un producto de adiestramiento y por otro, *el logos* como *saber*, asociado a los juegos de verdad (Foucault, 1990). El género se presenta como una normatividad que define a los sujetos dentro de ciertas prácticas, donde la discursividad permisible no se queda simplemente en el lenguaje y en la representación, pues además es materializada en el cuerpo de los sujetos; mismo que es diferenciado y *generizado* mediante tecnologías que se sostienen en el sistema sexo/género. Para De Lauretis, los sujetos (femeninos y masculinos) se construyen constantemente con sus relaciones sociales, pero también a través de mecanismos de poder:

El sistema sexo-género está interconectado con factores políticos y económicos [...] es un sistema simbólico o sistema de significados que correlaciona el sexo con contenidos culturales de acuerdo a valores sociales y jerarquías ligados sistemáticamente a la organización de desigualdad social [...]. La representación social del género afecta a su [refiriéndose a las mujeres] construcción subjetiva y que viceversa, la representación subjetiva del género —o autorrepresentación— afecta a su construcción social, deja abierta una posibilidad de agencia y de autodeterminación en el nivel subjetivo e individual de las prácticas cotidianas y micropolíticas [...] la construcción del género es el producto y el proceso de ambas, de la representación y de la autorrepresentación (De Lauretis, 1996, p. 15).

La autora retoma el concepto de tecnología de Foucault para definir los mecanismos de poder aplicados a la producción de las representaciones y autorrepresentaciones del género en los sujetos, es decir, para explicar cómo se normativiza el significado de ser hombre y mujer en una estructura social de forma binaria y heterossexual. Las representaciones y autorrepresentaciones devienen de tecnologías sociales que reproducen al género como un mecanismo de poder. Es, pues, inevitable que esas representaciones en el escenario del rock se manifiesten bajo una condición histórica basada en la diferencia sexual y en la idea universal esencialista de *la Mujer*. En *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine* (1992) —obra con base en la cual De Lauretis formula sus reflexiones sobre lo que denomina “tecnologías de género”— hace un análisis donde define al cine como tecnología social, subrayando cómo la lingüística, la epistemología, el derecho y la medicina también son mecanismos de poder que contribuyen a la producción de representaciones femeninas. Explica cómo las bases de la diferencia sexual, sustentadas en un valor de la naturaleza, reproducen la idea esencialista de *la Mujer* como un modelo de representación femenino: “la diferencia sexual es un efecto del significado que se reproduce en la representación; por otra parte, es el fundamento mismo de la representación” (De Lauretis, 1992, p. 31). Además, propone una ecuación que simplifica los discursos dominantes alrededor de los significados que producen la representación de *la Mujer*: “*Mujer*: representación: diferencia sexual: valor de la naturaleza” (ibídem).¹⁴ Las representaciones en el rock, basadas en *la Mujer*, se construyen a partir de tecnologías de poder androcéntricas, el rock sigue manifestándose como un espacio donde los símbolos masculinos son los dominantes. En este sentido, la idea de representación femenina de las mujeres deviene de una historicidad que manifiesta una contradicción lógica:

Las mujeres como seres históricos, sujetos reales, están motivadas y sostenidas por una contradicción lógica e irreconciliable en nuestra cultura: las mujeres están a la vez dentro y fuera del género, a la vez dentro y fuera de la representación. Esas mujeres continúan deviniendo de *la Mujer*,¹⁵ continúan atrapadas en el género (De Lauretis, 1996, p.16).

Resulta entonces evidente que *la Mujer* a la que se refiere De Lauretis es producto de una normatividad de género que también se manifiesta en la autorrepresentación de las mujeres (mujeres reales, producto de relaciones sociales). La representación es definida por una serie de significados que, como afirma la autora (parafraseando a Heath, 1981), “siempre exige[n] no sólo un mecanismo específico de representación sino varios” (1992, p. 56). De allí que los mecanismos que producen la representación y autorrepresentación no sean monolíticos, sino que pueden manifestarse de diversas maneras. Las rockeras construyen la representación de sí —autorrepresentación— a

partir de mecanismos y técnicas que el rock exige, pero siempre tomando en cuenta las experiencias que ellas producen con sus diversas relaciones sociales.

Bajo este panorama teórico es posible que cuando el rock es analizado desde una perspectiva crítica de género se afirme como una tecnología que lleva dentro de sus prácticas y discursos —contraculturales y alternativos— mecanismos de control y de poder que producen representaciones *de mujer*. La primera práctica a la que se enfrentan las mujeres, respecto a los mecanismos de control, es saber tocar un instrumento, o atreverse a presentar frente a un auditorio o en una banda. Esto les da el *saber-poder* que les permite acceder a las relaciones generadas entre artistas rockeros/as de la ciudad. Según Foucault (1990), los juegos de “verdad” emergen del análisis del saber y se relacionan con técnicas de poder específicas que sirven a los sujetos para entenderse entre sí. Eunice Paz¹⁶ cuenta que aprendió a tocar el bajo, instrumento que ella ejecuta en su banda, gracias a su interés por la música y por influencia de sus amigos durante la adolescencia:

Desde que iba en la secundaria, pues me llamó la atención la música y pues empecé tocando guitarra, pero después me gustó más el bajo ¿no? como que la ejecución y todo eso. Y es que tenía unos amigos que tenían una banda, tocaban covers¹⁷ de *Black Sabbath* y así, puro rock clásico y pues me empezó a llamar la atención su banda y lo que hacían. Entonces uno de ellos, me dijo que si no quería aprender a tocar bien el bajo, te digo que estaba como medio aprendiendo guitarra, y ya pues él me enseñó a usar el bajo, él sí sabía tocarlo como en la banda querían, y pues empecé tocando covers con ellos, apenas tenía 14 años y ya andaba tocando en bares y así [risas] (entrevista a Eunice Paz, 2011).

Eunice comienza a tocar un instrumento con el fin de acercarse a la música; sin embargo, es hasta que aprende a tocar el “bajo”, gracias a la influencia de sus amigos, que puede ser parte de una banda de rock. El “saber” tocar un instrumento es lo que le da el “poder” de ser parte del “ponerse en escena”. La relación *poder-saber* a partir de la experiencia de Eunice Paz se traduce, en el ámbito de la música, como expresión artística, en una norma necesaria, pues tanto hombres como mujeres deben hacer una contribución musical (ya sea como instrumentistas o como cantantes) para ser parte del escenario de rock. Si se desea ser rockero o rockera, se debe hacer música, y ésa es una “regla” o “norma” de sentido lógico. El sentido que adquiere el “saber” tocar un instrumento para una mujer hace visible la regla no escrita ni dicha de ser analizada desde las relaciones de poder y género que la rodean. Así, para una mujer el tocar un instrumento “bien” está mediado por las reglas que rigen al rock, las cuales son masculinas. Entonces, “tocar bien” implica *hacerlo* como *ellos lo hacen*, por eso las rockeras tienen que *demostrar* su talento constantemente. Nidia Barajas¹⁸ afirma que cuando ella se sube al escenario recibe expresiones de admiración porque ejecuta un instrumento:

Sí, me ha tocado que pregunten: “¿A poco ella va a tocar la guitarra?” Como que el público está más acostumbrado a que una cante y ya, pero el hecho de tocar un instrumento les parece extraño, pues siempre los hombres son lo que tocan. La onda es demostrar mi trabajo, con el público, pero también con mis compañeros de banda, como que cuando te ven así, pues ven a una morra y pocos se imaginan que además eres buen “músico” (entrevista a Nidia Barajas, 2011).

Para que las mujeres se mantengan dentro de las filas del escenario de rock se ven en la necesidad de presentarse como mujeres que *saben ser* “músicos”, iguales o mejores que cualquier hombre. De esta manera, demostrar su calidad musical es uno de los mecanismos de control que tensa, en gran medida, la participación de la representación femenina en el rock. Inés Castillo¹⁹ es consciente de cómo la normatividad de género afecta a las rockeras en su representación de “mujer”:

El rol de las mujeres es salir de la escuela, no es irte a la clase de música, sino más bien, lavar la ropa o lavar los trastes, hacer de comer a tu hermano, planchar, ayudar a tu mamá en la casa, etc. Entonces desde ahí. El rol de la mujer es diferente porque es para la casa, es para el papá, es pues lo que el patriarcado exige totalmente, entonces a lo mejor ahora ya existe la posibilidad de que las mujeres vayan a una clase de música, de que tengan un amigo que toque la guitarra y a ellas les interesa tocar la guitarra, ahora a lo mejor las mujeres nos estamos saliendo un poco de esos estereotipos tan marcados de ser sólo de la casa, eso es una en cuanto a la cultura, la cultura mexicana como te va marcando. En Tijuana se da un poquito diferente que en el sur y el este, otra de las cosas que yo veo es que las morras son medio flojas, o sea no digo que las mujeres no somos disciplinadas, pero te tienes que disciplinar y tienes que partirte en miles para aprender a tocar la guitarra, para hacer una letra, para tocar la batería, para estar en una banda tiene que ver con tu tiempo y si no le quieres dedicar pos no lo vas a armar para eso. Luego las generaciones van cambiando, a lo mejor ya nos va a interesar tocar *punk*,²⁰ a lo mejor les va a interesar tocar electrónico ¿no?, además eso a lo mejor tiene que ver este... por ejemplo, cuando yo les pregunto a los alumnos o a los alumnas o así a mujeres cuando las veo juntas: “¿les gusta la música?, ¿por qué no hacen una banda?”, y se me quedan viendo como: “¡Ay no!”, como que no les cabe pues, no ven la posibilidad ni siquiera, no se asoma para nada, entonces pueden ser muchas cosas, puede ser eso. Sí yo veo que la cultura es aplastante, dominante, totalmente patria [...] heteropatriarcal ¿no? Y que no te deja salir y la otra es que también pues no les interesa, quieren verlo, seguirlo viendo así que los hombres son los que tocan y las mujeres son las que se quedan sentadas agarrando la chamarra (entrevista a Inés Castillo, 2011).

Inés señala dos actitudes que afectan la posibilidad de ser *mujer* en el rock. La primera, aunque no es exclusiva de este escenario, es que el rol de las mujeres sigue estando asociado a la domesticidad, y entrar a una banda de rock implica romper con este esquema dominante y “heteropatriarcal”; la segunda, es que para que una mujer se mantenga en una banda debe “ser disciplinada”, es

decir, dedicar tiempo a *saber* usar su instrumento para *poder* ser parte, lo cual no siempre se cumple porque muchas veces ellas no muestran interés, les provoca “flojera”, por ello deciden quedarse “cuidando la chamarra” del novio o pareja. La normatividad del género está presente incluso en la autorrepresentación de las mujeres dentro del escenario, por eso el *cuidar la chamarra, ser la novia o la fan* les resulta naturalizado. Este posicionamiento pasivo de las mujeres en el rock cumple con las expectativas tanto de los participantes activos del escenario como de los participantes externos a él respecto a las mujeres en ese espacio.

Ser “músico” y ser mujer: el otro en mí

En muchas ocasiones las rockeras separan de forma discursiva su *ser mujer* de su capacidad artística para hacer música. Hablan de cómo la experiencia en el rock, por ejemplo en los ensayos con sus bandas, donde interactúan con los otros músicos, contribuye a desarrollar su capacidad musical para entonces ser reconocidas. “El otro en mí” es la metáfora que utilizo para especificar el desdoblamiento que las rockeras hacen desde sus discursos revelando que su autorrepresentación en el rock es una separación análoga a la *cartesiana* (Muñiz, 2010) que divide a su *ser mujer*, en el sentido esencializado, de su habilidad como “músico”. Nidia Barajas expresa que si bien a ella le preocupa y se ocupa de la posición de las mujeres en el rock, también distingue de forma clara que además de *mujer* ella es “músico”:

Mira [...] ser músico es trabajar y chambearle alrededor de la música, pero también chambearle a lo que está a tu alrededor. Yo ya no estoy trabajando para lo que estoy haciendo ahorita sino, yo estoy trabajando para lo que se va a hacer en unos años en mi ciudad, a mí me interesa mucho esto, me interesa mucho la música, o sea, si yo en cualquier lugar del mundo, donde sea que hubiera caído me hubiera preocupado porque se haga buena música y si eso incluye darle a la mujer la confianza de expresarse así como es, en un escenario, pues le voy a entrar ¿no? Como que no es un problema, lo es para los demás, para mí ya no, para mí es algo que tengo que resolver, pero ya no estoy como centrada en que “¡ay, es que me rechazan!” o “¡es que no confían en mí o me juzgan!” no, eso no es mi problema. Si a la gente le gusta o no le gusta, que una mujer sea tan atrevida o que quiera lograr algo, no es mi problema, yo no estoy ahí ni siquiera porque soy mujer, estoy ahí porque soy músico (entrevista a Nidia Barajas, 2011).

Nidia expone que el *ser mujer* y ser parte de una banda está conectado con su propio compromiso por *ser y hacer* en el medio artístico. Se percata de cómo las mujeres tienen poca confianza en sí mismas dentro de los escenarios —pues ve una necesidad de demostrar su propia confianza como ejemplo a *otras* rockeras—. Su discurso lleva implícita la voz popular sobre las rockeras, dice haber superado el “ser juzgada” porque ella

no está haciendo música por *ser mujer* sino “porque es músico”. Las rockeras describen un desdoblamiento en sus experiencias entre, por un lado, el significado de *ser mujer* y tener un cuerpo y actividad identificados con lo femenino; y por otro, ser músico y ser reconocidas como tal dentro de una actividad masculina. De la misma manera, Eunice Paz afirma que muchas veces se siente identificada con otras mujeres en el escenario por el hecho de “ser mujeres” y ser parte activa en el rock, pero que se identifica más con los hombres de su banda si se habla desde su producción artística musical:

Hasta ahorita he estado en contacto con más mujeres que tocan, también es que ya salgo más a los lugares donde se hacen tocadas y así, bueno es que también por la edad y varias cositas y luego también ahora que ya tenemos la banda he conocido a bastantes mujeres, o sea que están en la música y son bastante humanas, ¿no? y este... no sé, también la relación con ellas es súper, súper buena, y si hemos formado un pequeño grupito, se podría decir, aunque no estemos siempre unidas, si apoyamos nuestro trabajo entre nosotras, al menos Nidia Barajas, Luna Mondragón y ella, sí, si vamos a tocar están allí, si van a tocar ellas, allí estamos, porque pues, no nada más es por la banda, es como por la relación que hay entre nosotras. Y sí me identifico con ellas porque son mujeres y porque tocan un instrumento también, pero como músico es, es un poco diferente me identifico más con ellos, con los hombres de mi banda (entrevista a Eunice Paz, 2011).

La construcción de redes de apoyo dentro del escenario de rock es una de las características que mantiene al rock tijuanaense. En la experiencia de Eunice el establecer amistad con otras mujeres que tocan en bandas o como solistas va de la mano de ser parte de la red de apoyo autogestiva del escenario de rock en Tijuana. El sentido que ella le da a la “identificación” con otras rockeras se expresa cuando afirma que lo hace porque son mujeres pero que como “músico es diferente”; con ellas construye puentes de identificación; con ellos, de competencia. Al igual que Nidia Barajas, Eunice Paz marca en su discurso una separación entre lo que significa ser mujer y ser músico. Así, pues, ser músico no es lo mismo que ser “música” y mucho menos que ser mujer. Siki Carpio²¹ siente rechazo al mismo significado que se le atribuye al rock cuando se vincula con mujeres:

Está bien chistoso porque yo tengo un problema con la palabra rock. Por ejemplo, como que al decir “la mujer en el rock”, encasilla inmediatamente a la mujer rockera como mujer masculina. No sé, como si el rock fuera el único género donde está la gente haciendo cosas y bueno como si esa gente fueran sólo hombres. No sé, actualmente, por lo menos en lo que he visto, el rock está encasillado en las bandas masculinas, en los ambientes de los *vatos*²² y si como que a veces, invitar un grupo femenino, o que es liderado por una mujer se les hace muy *light*, “como que no queda”, “van al principio”, “está muy *light*, no pueden cerrar”²³ cosas así. Pero cuando ya lo vemos como el movimiento que fue el rock, pues sí entiendo el papel de la mujer. Es una mujer

súper expresiva, súper fuerte. Digo, todas las mujeres que han estado en el movimiento no digo sólo de aquí de Tijuana sino a grandes, es una mujer expresiva con una imagen visual con mucha interacción con el público, con muchas cosas que decir, entonces pues por ahí va la cosa. O sea no estoy así como renegando de todo el rock, yo misma y mi banda tengo [sic] una gran influencia de él, creo que las mujeres estamos haciendo cosas en el rock y en otras fusiones musicales, también pienso que pronto esto va a cambiar (entrevista a Siki Carpio, 2011).

Siki asegura que la participación de las mujeres en el escenario de rock es considerada como “*light*”, a pesar de que muchas veces se muestren como “mujeres fuertes y expresivas”. Desde su posición de mujer la palabra “rock” le resulta problemática por su connotación masculina. Siki considera necesario resignificar la relación entre el rock y las mujeres. Sabe que una banda liderada por una mujer se enfrenta a la negociación de ser reconocida en el escenario, y por eso manifiesta la “esperanza” de que el rock, identificado como exclusivo de los hombres, cambie su rumbo.

Para Barbara Risman (2004) la agencia se manifiesta cuando la acción humana modifica, agrieta o transforma las estructuras, incluso la de género; en este sentido, cuando Siki Carpio identifica que las mujeres “están haciendo cosas en el rock” indica que el rock masculino es negociado por las mujeres mediante acciones que lo transforman. Al negociar su reconocimiento, las mujeres en el escenario se adaptan a las prácticas establecidas en éste, pero también muchas veces las resignifican, aunque no de manera lineal sino oscilante; a veces su condición de “mujer” se adscribe a prácticas masculinizadas, pero otras veces adoptan, “subordinando de forma adaptada”, su propia condición de *mujer* de forma estratégica, para ser reconocidas como “músicas”.

La representación que constituye a las mujeres y a los hombres en el rock, en gran medida, se compone de las expectativas que devienen de la sociedad y la cultura en la que sociohistóricamente se ha consolidado. En este sentido, las mujeres en el rock deben cumplir con lo que “se espera de ellas” para corresponder a su representación y autorrepresentación de género-cuerpo, como mujeres y rockeras. Siguiendo los planteamientos de Risman (2004), se define a las expectativas de género apegadas a las interacciones sociales que contextualizan las prácticas y discursos de los sujetos. Dichas expectativas son producidas por las normatividades de la estructura, pero al mismo tiempo son negociadas por los sujetos que “actúan” en determinados espacios. Risman retoma los planteamientos de Michael Schwalbe (2000) para explicar cómo las interacciones sociales entre géneros muchas veces orillan a las mujeres a aceptar una subordinación en la estructura de género; sin embargo, tal subordinación no es del todo “inocente”. Schwalbe y sus colegas sugieren que en las relaciones de género se viven procesos de desigualdad que se producen en la vida cotidiana, los cuales se caracterizan

por la posición de otredad, subordinación y adaptación emocional a la subordinación.

Me interesa resaltar el concepto de “subordinación adaptada” (Risman, 2004; Schwalbe y otros, 2000), pues explica el proceso por el cual las rockeras construyen estrategias de poder que les ayudan a obtener algún “beneficio” dentro de la estructura de género que normativiza y “dicta” las expectativas basadas en la institución de la heteronormatividad. Risman asegura que los casos más comunes se develan cuando las mujeres derivan beneficios compensatorios en las relaciones con los hombres de su familia (Risman, 2004, p. 437). Es decir, en el juego de la sumisión, las madres o esposas “adoptan” la comodidad de su subordinación a cambio de emocionalmente sentirse completas dando felicidad al “otro”. La “subordinación adaptada” no emerge de forma azarosa. Su proceso de construcción y apropiación en las mujeres está fuertemente determinado por las representaciones que sustentan la misma cultura, regulada por un sistema de dominación masculina.

“Subordinación adaptada”: las mujeres llamamos más la atención

En el rock, las mujeres que son reconocidas como “músicas” se consideran a sí mismas como “mujeres privilegiadas”, pues logran acceder a un escenario donde ellas son las “otras”, las extrañas. A pesar de este obstáculo, su representación les da ciertos privilegios en el escenario y les permite resignificar su “extrañeza”, de forma estratégica para ser escuchadas, pues “llaman la atención”. Alisia Cons percibe que cuando está tocando el auditorio se “admira” de verla con una guitarra:

Yo me he dado cuenta que la gente se queda como pensando, o se queda nada más observando, que es como un poco extraño. Es un poco menos común ver a una mujer tocar que a un hombre, no sé. Lo he visto porque pues la gente se acerca y me dice: “¡no, que [sic] bien tocas!”. De repente me han dicho como que, ¡Órale!, y que como que cuando te ven con la guitarra así tocando y cantando pues no se lo esperan, siempre esperan ver a un hombre y que una mujer esté ahí parada frente a todos no sé [risas] sí es como que a la gente le llama la atención ¿no? (entrevista a Alisia Cons, 2011).

El asombro del que habla Alisia está relacionado con el espacio de rock aún identificado con la presencia masculina como dominante. Al ser ejecutada por una mujer, la guitarra, que además se puede interpretar como un símbolo fálico (McRobbie y Garber, 1997), otorga un *poder* que demuestra a los otros su *saber* como “música”. La misma rockera relata que cuando estaba buscando espacios dónde presentarse tocando, optó por llegar a restaurantes (salirse del escenario rockero y crear otro para mostrar su trabajo musical) y que los dueños del lugar “se sacaban de onda, pues les hacía una sorpresa que llegara una chava

con sus canciones, que les pidiera chance”. Su representación de mujer le ha dado la oportunidad de autorrepresentarse como alguien especial, porque ha percibido que ser mujer en la música tiene “la ventaja” de que mediante el asombro también es escuchada; es la oportunidad de demostrar que sabe tocar y cantar:

Pues a mí me encanta que me vean como “diferente”, y es que el rock es una vida agradable porque te sientes especial, te sientes como que alguien más y como que la gente así te ve como alguien especial. Yo creo que la vida de una mujer en la música es privilegiada y porque sí, cuando les demuestras tu trabajo te admiran, también las puertas se empiezan abrir más rápido, pero sí tienes que hacerles ver que disfrutas la música, que puedes y sabes hacerlo, que para ti no es un juego (entrevista a Alisia Cons, 2011).

La constancia en el rock, la iniciativa y la dedicación a la disciplina de dominar el instrumento o la voz en la escena, son parte de las características que las mujeres deben demostrar para poder obtener esos privilegios de los que habla Alisia Cons, pero siempre aunado a su presencia como *mujer*: “Y es que aparte de hacer música, la gente se sorprende, se sorprende que una mujer esté tocando la guitarra y esté cantando y tenga el valor de ponerse al frente de mucha gente, mucha gente se sorprende más de eso, te ganas el respeto y admiración de la gente” (entrevista a Alisia Cons, 2011). Al igual que Alisia, Mariel Morales afirma que antes de ser parte de una banda de *reggae*, fue vocalista de una banda de *metal*²⁴ y que la admiración del público hacia su presencia en la escena estaba acompañada de dudas sobre su capacidad musical:

Pues cuando estoy cantando la gente súper bien, ver a una mujer en el escenario siempre es como: “¡ay, ¡wow!”; y más cuando tocaba en la banda de *metal*, o sea, es diferente, una persona, no sé, femenina acá. Siempre en cada tocada era como “¿Cómo irá a cantar, irá cantar así como “grrrh” ronco”, o qué se yo, pero sí súper bien, la gente bien. Bueno, aunque [silencio] cuando yo estoy cantando siento más presión del público, o sea, como que se quedan más acá como viendo si canto bien, si hago las cosas bien. Y es que imagina yo chaparrita y toda flaca en una banda de *vatos* y de rock pesado, pues sí se sacaba de onda *la raza*,²⁵ ¿no? (entrevista a Mariel Morales, 2011).

El que las mujeres llamen la atención en la escena no las exenta de tener que demostrar su habilidad en la música, incluso el camino para hacerlo es más espinoso que el de un hombre, pues de ellos de antemano sí se espera que sepan ejecutar un instrumento, mientras que de ellas se espera lo contrario. En este sentido, Keyla Zamarrón²⁶ opina que la ventaja de “llamar la atención” como rockera no siempre da buenos resultados porque en muchas ocasiones no son escuchadas sino vistas como mujeres vinculadas con una objetivación corporal:

Pues es raro porque casi no había bandas de *morras*.²⁷ Cuando yo inicié con las *Vaginas*²⁸ [a mediados de los años 90] a

mí me hubiera gustado más que hubiera, pero ahora todavía casi no hay. Entonces lo que pasaba con nosotras, por ejemplo, si alguien nos va a invitar a tocar no nos ve como tocamos, nada más piensan: “nunca las he escuchado tocar, pero me gusta la idea de que sean mujeres, porque está *curada*²⁹ que toquen mujeres”, o sea ya te apoyan porque eres mujer y se siente *curada*, ahí sí sientes el apoyo como mujer más que como músico. Pero luego también bien loco, porque no te han escuchado pero bien que entre broma y broma te preguntan si tocas con falda, ya sabes, esperan que enseñes pierna [risas] luego sí me daba coraje porque nomás nos ponían a abrir y bueno ¿de qué se trata? (entrevista a Keyla Zamarrón, 2011).

En el rock, los organizadores de *tocadas*³⁰ o giras saben que las bandas de mujeres en el *flyer*³¹ atraen al público masculino, así que muchas veces aceptan que toquen con el fin de promocionar el evento. Keyla relata que a su banda de mujeres, a pesar de no haberla escuchado previamente, la incluían en la programación por ser mujeres. Atribuyó esta actitud en un primer momento como un apoyo para ellas como rockeras, pues “no había casi bandas de morras”, pero en la construcción de su discurso y en el proceso de enunciación fue percibiendo que antes de cada concierto, “bromeando”, les preguntaban si llevarían “faldita” o “enseñarían pierna”. Es, finalmente, su imagen la que quieren para promocionar el evento; sin embargo, también es el modo de infiltrarse, de ser escuchadas y, por tratarse de una banda de mujeres, tener la posibilidad de conseguir giras:

Para la banda de mujeres, fue más fácil tocar fuera de Tijuana, porque con los muchachos, con las muchachas sí, no muy lejos verdad, pero fuimos a Rosarito, que fuimos a Ensenada, que fuimos a Mexicali un chingo de veces, nos fuimos una vez a San Luis Río Colorado a tocar, fuera de Tijuana fue mucho más fácil para las mujeres, pero por el simple hecho de ser mujeres, o sea igual y a lo mejor no les importaba mucho cómo tocábamos, “tocan, son morras que chingón, las invito a tocar” y eso nos convenía, porque tocábamos fuera, pero sí pienso que falta el lado de, [...] de que le tomen más importancia al lado musical, más que por el lado de que eres mujer y tocas, porque es diferente (entrevista a Keyla Zamarrón, 2011).

Keyla sabe que gran parte de los privilegios de formar parte de una banda de mujeres es que “llaman la atención”, pero no necesariamente debido a su talento musical (eso viene después), sino por ser mujeres exhibibles. Alisia Cons coincide en que el cuerpo en las mujeres puede ser una herramienta que puede manipularse y perfeccionarse al crear una imagen, no sólo individual, sino de toda una banda, volviéndola más “femenina” y “sexy”. “Cuando estás tocando, pues no sé, pero sí, definitivamente siendo mujer llamas más la atención. Dice la gente: “a ver ¿cómo?, a ver espérate”. Tienes una oportunidad o sea tienes un oportunidad más y simplemente por tener el pelo largo y *bubis* [risas] de que la gente se sorprenda porque eres sexy, se pare y te escuche” (entrevista a Alisia Cons, 2011).

Es, entonces, cuando la “subordinación de su cuerpo como objeto de deseo se adapta” (Risman, 2004) a la femineidad, se manifiesta de forma clara como una estrategia que les permite ser reconocidas sin alterar su representación y el “orden” de los “rituales de interacción” del escenario masculino. Este es el caso de Siki Carpio, quien relata cómo se ha preocupado por construir una imagen “fresca” y “sexy” en la escena rockera con el fin de no perder esa “esencia” de mujer:

Pues siempre he tenido una imagen “sexy”, así una imagen sexy, una imagen fresca, una imagen divertida, estamos hablando de un estilo musical que tiene ritmos, no precisamente bailables pero con tendencias y letras muy ligeras, pero *sweets*, nostálgicas, con poesía muy bonita. Entonces la imagen es así, uso minifalda, cabello arreglado, o vestidos largos, elegante. O sea, trabajar la imagen femenina para la imagen del grupo, me gusta mantener esa imagen intuitiva, con una esencia muy de mujer [...]. Sí, siempre busco verme bien, muy femenina, me gusta. Siempre he usado vestidos, muy pocas veces he usado pantalón, me gusta mostrar una imagen romántica, siempre tengo una imagen romántica y también medio oscura. Un poco digamos salvaje, muy orgánica (entrevista a Siki Carpio, 2011).

Siki construye un discurso en el que exalta metáforas de lo femenino asociadas a imaginarios culturales, donde el “romanticismo”, lo “*sweet*”, “la intuición” y el uso de vestidos, peinados y arreglo personal se identifican con la “*esencia de mujer*”. La construcción de la normatividad que constituye la representación del género en la cultura dominante está altamente asociada a los imaginarios a los que hace alusión en su discurso. Para Zimbalist (1979), la asociación de las mujeres a metáforas apegadas a la “naturaleza” las opone a la cultura, identificada como masculina en tanto corresponde al espacio de creación de las instituciones, y las sitúa, por consiguiente, en una situación subordinada. En este sentido, es interesante constatar la forma en que Siki Carpio se posiciona intencionalmente como mujer/cuerpo/naturaleza por considerar que esto le permite negociar un reconocimiento como “música” y mujer en el rock; desde la “diferencia” y la “extrañeza” que “llama la atención”, pues es una mujer-naturaleza interactuando en la cultura-masculina y, a pesar de ello, sigue siendo reconocida como “música”. Apela a la paradoja de *ser mujer*: se introduce y adscribe a un mundo de hombres, gracias a su *poder de mujer*. Esto le ha permitido presentarse en el rock como una mujer que se sabe es observada, pero con control. Al igual que Siki, Azul Monraz³² explica que parte de su estrategia como mujer en el rock ha sido construir un personaje (alterego) que le permita exaltar su ser “femenino” retomando esa sensualidad que las mujeres poseen y de la cual no han sido dueñas:

Yo juego mucho con las poses y son obvias y como bailo es obvio y como muevo mi cuerpo es obvio que estoy poniendo sexo ahí [...]. Mira, por ejemplo, en el último concierto

que tuvimos, el traje que yo use [sic] era completo, era un pantalón, nada más no tenía una manga, pero era totalmente transparente. Entonces mi diseñadora y yo estábamos encantadas con el traje y es que se veía muy bien, pero era transparente, o sea por más que nos guste, sí pasamos por miedo, por ¡hijole! ¿Qué nos irán a decir?, no sé, ¿cómo va a reaccionar la gente?, ¿le va a gustar o le va a parecer vulgar?, o le va a parecer [silencio] pensé en las posibilidades de lo que iban a decir, van a decir: “¡qué curada!, ¡qué fashion!, ¡qué atrevida! ¡qué sensual! O ¿qué va hacer?” O sea, ¿cuál va a ser la reacción? Yo me preguntaba: “¿Estoy lista para hacer esto?” Porque estoy prácticamente desnuda, estoy sugiriendo totalmente la desnudez, estaba totalmente expuesta. Total me dije pues ya, estamos aquí lo vamos hacer y fue aceptado *super curada* [...]. Yo estaba esperando la foto en la que yo iba a aparecer de espaldas con mi calzón diminuto ¿no? Entonces yo estaba lista para ver esas fotos y *tijerearme* y ver ¿qué tal se me vieron las nalgas?, porque yo lo decidí [risas] Yo esperaba que subieran fotos y que la gente estuviera subiendo fotos, como de: “¡Ah! Esta morra estaba casi encuerada”. Mi sorpresa fue que subieron fotos de todas menos mi desnudez y es que yo pienso que las mujeres somos completamente sensuales, pero no nos creemos dueñas de esa sensualidad y claro que lo somos, a mí me interesa con la *Madame* mostrar a esa mujer dueña de sí, de su cuerpo, que puede presentarse así casi desnuda y ella decide qué hacer con eso, con esa sensualidad (entrevista a Azul Monraz, 2011).

Azul Monraz busca llevar a escena a una *Madame* con una sensualidad “para otros”, pero es un personaje escrito por ella misma; es decir, a pesar de ser “vista”, se posiciona como dueña de su cuerpo y de la decisión de exponerlo mediante un traje transparente, siendo consciente de lo que implica exponer su cuerpo de mujer para la sociedad (“¿cómo reaccionarán?”, “¿cómo me van a ver?”). Azul ha encontrado mediante su presentación en el rock un lugar donde resignificar la representación normativa de ser *mujer*, a partir, irónicamente, de las mismas metáforas androcéntricas, pero con un sentido privilegiado, pues le da un giro a la idea de “lo sensual” como propiedad del otro. Con el mismo fin, Siki Carpio pone en escena a una mujer “sexy” pero “fuerte”, y eso le ha dado las herramientas para diferenciarse de otras rockeras, le ha permitido tener el privilegio, al igual que Azul, de ser aceptada por su imagen y por su talento.

Ambas encuentran mediante la música una manera de darle un giro al significado de su representación de género, con una imagen que combina sonidos y actitudes, autorrepresentando su *ser mujer* de forma distinta, libre y segura. Sin embargo, hay una ambigüedad que se hace presente en su discurso: si bien buscan resignificar la sensualidad femenina, lo hacen desde parámetros identificados como símbolos de subordinación, donde su cuerpo de mujer expuesto es para el otro/masculino. La línea que se devela entre la subversión y/o la producción del género es muy delgada. Pero el hecho de que en su proceso subjetivo ellas estén construyendo un discurso que las autorrepresenta como mujeres dueñas de sí ya muestra un cuestionamiento a esa condición subordinada que la

normatividad del género ha sostenido de forma histórica, es decir, “adaptan su subordinación” como una estrategia que se juega entre la normatividad y la transgresión.

¿Disfraz o alter ego?: estrategias y negociaciones de reconocimiento en el rock, tocando “puntos excéntricos”

En las experiencias de las rockeras tijuaneenses dos grandes discursos se hicieron presentes al hablar de su imagen frente a un auditorio: el disfraz y el *alter ego*. Inicio este apartado oponiendo estas dos posibilidades, ya que las mujeres producen estrategias y negociaciones en el rock entre la creación de un disfraz o *alter ego*. Por supuesto, esta no es una afirmación determinante, pues en algunos casos las rockeras definen un personaje como parte de la imagen de sí mismas y en otros casos no es así, se adaptan a las expectativas y al “orden” que las prácticas del rock les exigen, apegadas a una representación “femenina”, tomando como camino el disfrazarse. Si bien el concepto de *alter ego* es más complejo de lo que aquí se expone, lo he retomado solamente para nombrar la manera en que las rockeras construyen su “otro yo”—que no dejan de ser ellas— aprovechando el poder que el micrófono o el instrumento que ejecutan simboliza. Asimismo, hago hincapié en el caso de la “música” Azul Monraz, quien se convierte en *Madame Ur* cuando se presenta en público y materializa con la construcción de este *alter ego* una ambigüedad que toca “puntos” y desplazamientos entre un adentro y un fuera de la representación de género, es decir, toca lo que De Lauretis (1993) llama “puntos excéntricos”. De esta forma la rockera afirma su feminidad y sensualidad, algo no muy distinto a la representación de *mujer normativa*, pero da un giro a su representación cuando se apropia de su cuerpo y sexualidad dejando de ser un objeto de deseo para los otros. Desplaza la significación normativa de mujer hacia la producción de una mujer distinta que actúa y decide sobre su cuerpo y sexualidad.

De Lauretis asegura que existe un “fuera del género” que puede ser interpretado en el proceso de subjetividad—autorrepresentación— individual, desde el lenguaje que se muestra en prácticas “cotidianas y micropolíticas”. Al relatar [mediante el discurso] su experiencia de forma individual, las rockeras generan desplazamientos que a veces las inserta dentro de la representación normativa del género, pero otras veces les permite salirse de la misma. Según De Lauretis (1993), en dichos desplazamientos y desidentificaciones con grupos unidos por exclusión y represión de cualquier ideología,³³ tales como la familia, el hogar e incluso el propio “yo”, se manifiestan sujetos que “actúan” frente a la normatividad. La autora habla de “puntos excéntricos” que se presentan en los sujetos cuando éstos encuentran fisuras y/o momentos de tensión que les permiten negociar su representación de género:

Pienso que tal punto excéntrico o tal posición discursiva es necesaria para la teoría feminista actual, para sostener la capacidad del sujeto para desarrollar al movimiento y el desplazamiento, para sostener al movimiento feminista mismo. Es una posición de resistencia y de acción, que debe ser aprehendida conceptual y experimentalmente desde afuera o superando al aparato sociocultural de la heterosexualidad, por medio de un proceso de “saber inusual” o de una “práctica cognoscitiva”, que no es sólo personal y política sino también textual, una práctica del lenguaje con mayúscula (De Lauretis, 1993, p. 16).

Los “sujetos excéntricos” —los nuevos sujetos del estudio feminista, según la autora— se develan con una posición crítica frente a las representaciones impuestas por la heterosexualidad y pueden ser identificados al analizar sus discursos y prácticas desde los procesos subjetivos —autorrepresentación—, mismos que no necesariamente se posicionan sólo “fuera” de la representación del género sino que dialogan con ella negociando mediante desplazamientos cotidianos (políticos y personales) entre “los límites de las identidades sociosexuales y de las comunidades, entre los cuerpos y los discursos” (1993, p. 20).

La producción del alter-ego que Azul Monraz construye en el rock toca “puntos excéntricos” frente a la representación normativa de ser mujer. Por ejemplo, en su explicación sobre el proceso de creación del personaje *Madame Ur* que canta en su banda, la rockera dice que hizo este personaje con el fin de que fuese “divertido y placentero”:

Yo recuerdo cuando comencé con la banda jugando dije: “¡ya sé! voy a ser *Madame Ur* [...] Y con la *Madame* fue... como crearme un alter ego, poder ir a donde quisiera. Con la *Madame* puedo irme y regresar a mí y agarrar tantito de aquí de allá y mezclarle y ponerle cosas que no eran. Se puede construir a este personaje con todas las libertades para que sea divertido para mí. Entonces esa fue como una regla que me puse, “esto va a durar mientras siga siendo divertido y placentero para mí” (entrevista a Azul Monraz, 2011).

Este personaje no deja de ser parte de ella, pero es “otra en ella” que le ha ayudado a ejercer una libertad distinta a la que lleva en su vida cotidiana fuera del rock. Para Azul la creación de *Madam Ur* es el producto de un crecimiento personal y artístico que le dio paso a reconocerse, ya no como una adolescente (refiriéndose a una etapa biológica) sino como una mujer, una joven adulta con la capacidad de aceptar y enfrentar las responsabilidades de ese mundo adulto.

Cuando empecé a hacer las canciones para el proyecto yo me di cuenta que no eran canciones rositas ni de muchacha jovencita, eran como ya palabras y experiencias de una mujer, entonces, yo me estaba haciendo una mujer, estaba empezando a aceptarme, que ya no era una adolescente y pos adolescente [sic] por más que lo quise extender, sino que ya era una joven adulta, eso para mí fue muy fuerte aceptarlo, ya era, soy una mujer en el mundo de adultos que tenía obligaciones de adulta, ya sabes laborales que tenía obligaciones con Hacienda, que ya estaba en la edad quizá de tener un

hijo, que ya estaba en la edad de tener una familia, que ya tenía que tomar decisiones, te estoy hablando cuando tenía veintidos, veintitrés años, todo eso de pronto se me presentó, tuve que pagar impuestos, pagar mi carrera, saber lo que es ¡tengo quince pesos y tengo que pagar taxi y no he comido! y ¡qué voy hacer! Vivía con mis papás, era una vida, yo me resuelvo mis cosas, y en el momento que me quedara sin nada sabía que llegaba a casa de mis papás y me salvaban con naranjas y jabón para bañarme y todo eso, yo también quería jugar al yo puedo por mí misma resolverme. Entonces me lo tomé muy, muy en serio. Entonces empecé a hacer estas canciones y a ser una mujer de mundo, o sea, ser una mujer, fue cuando invente [sic] a la *Madame Ur* (entrevista a Azul Monraz, 2011).

En el discurso de la rockera se manifiesta, por un lado, la manera en que ella concibe el ser adulto “mujer”: dejar atrás canciones “rositas” de muchacha, formar una familia, tener hijos —discurso fuertemente mediado por la voz de la heteronormatividad del género que determina que una *mujer lo es* cuando logra la maternidad—; y, por otro lado, la necesidad de crear a una mujer que evoluciona de una etapa que ella consideraba dependiente a las obligaciones que el mundo “adulto” dicta para poder sobrevivir de forma autónoma: la *Madame* como una mujer de mundo y madura.

Yo busqué en la *Madame* así una mujer que tuviera un halo europeo, porque nosotros percibimos las cosas europeas como que tienen experiencia, quizá por ser del viejo mundo. Yo quiero ser una mujer percibida como una mujer de experiencia que sabe lo que hace y sabe mucho más, una mujer de respeto, que manda, que es la autoridad ahí, que toma decisiones, que nadie se la va a caminar o sea una mujer (trueno los dedos) ¡así! Mujer consciente de ello sacándole todo el jugo y todas las posibilidades y siendo responsable y también irresponsable; dejándose ir por su experiencia. La *Madame* es la mujer de categoría, la dama, la señora pues. Es una mujer de respeto pero, la dama también, es la mujer del burdel y aunque es la que lleva el burdel y la que se mueve en estos mundos súper oscuros y súper bajos. Tanto controla la energía de esos mundos bajos, tanto con gente de los mundos, dizque, menos bajos ¿no?... Entonces se puede mover dentro el [sic] mundo de la oscuridad y entre el mundo del día y del negocio, del buen vestir y siempre va a saber qué tomar, va saber qué se va a poner de ropa para hacer su negociación o su conquista. Entonces esa complejidad de personaje a mí me llamó mucho la atención. Tiene también que ver con mi manera de ver la vida. Yo pienso que la vida no es totalmente blanca y no es totalmente oscura y para ver la luz necesitas estar muy consciente de la oscuridad y tienes que conocer todos tus pecados y todas tus capacidades para conocerte (entrevista a Azul Monraz, 2011).

Ser una “mujer madura” es ser una mujer de “experiencia” que puede expresar y mostrar lo que ha conocido mediante la práctica y, entonces, hacerse responsable de sí, de tomar decisiones que oscilan entre la elección y la imposición del “debe ser”. La ambigüedad de Azul se revela cuando en la primera parte de su discurso describe a una mujer realizada mediante la independencia económica, la formación de una familia y la maternidad.

Sin embargo, cuando habla de la *Madame*, como parte de sí misma, deja clara la idealización de una mujer que tiene el *saber* —que y se produce mediante la experiencia— para *poder* cruzar la frontera de lo permisible y lo prohibido con autoridad. La mujer que ella quiere materializar es la que tiene la decisión de elegir a quién seducir y cómo hacerlo. Su reivindicación femenina está vinculada con la consciencia de su capacidad de “conocerse”, relacionada con la noche, con el cabaret y con la vida prohibida para una mujer que vive y se subordina a un mundo culturalmente masculino.

Según Zimbalist (1979), las mujeres que desafían los ideales masculinos (siempre culturales) son consideradas como manipuladoras, pero también son temidas porque se acercan más a los “poderes de la naturaleza”. La representación culturalmente construida a partir de la división del trabajo y el sustento biologicista aseguran que las mujeres se asocian más con metáforas apegadas a la naturaleza, mientras que los hombres, por su carácter “racional” y menos sensible, casi por pura oposición lógica, a la cultura. Este autor afirma que mientras los hombres son definidos por instituciones creadas por y para ellos, las mujeres lo son por instituciones masculinas donde ellas se posicionan también para ellos. En un “nivel moral, el mundo de la cultura es suyo [masculino]” (Zimbalist, 1979, p. 14). Así, las mujeres derivan su estatus socio-cultural dependiendo del ciclo de vida en el que se encuentren sus funciones biológicas, en particular sus lazos emocionales y sexuales con hombres que se apropian del cuerpo femenino. La oposición recurrente en este nivel práctico está apegada a las mujeres vistas como cuerpo³⁴ y naturaleza, y los hombres como cultura.

Las nociones culturales que representan lo “femenino” gravitan en torno a sus características naturales o biológicas, tales como su fertilidad, maternidad, flujo menstrual, voluptuosidad corporal, referida esta última, principalmente, a áreas consideradas erógenas como “los senos o las nalgas”. En este sentido, las mujeres son vistas como cuerpos que poseen un estatus social casi exclusivamente a partir de su actividad, ejercicio y/o práctica sexual. Precisamente de esta clasificación surgen metáforas que no son posibles de ser explicadas desde la cultura y por ello todo aquello que se sale de la “norma” es considerado “anómalo” y, por lo tanto, temido. Las mujeres se representan entonces desde la oposición que habla de la *mujer* que se “adapta a la subordinación” en la cultura masculina o por el contrario, se revela ante ella con prácticas no aceptables. Zimbalist (1979) argumenta que en los estudios de diversas culturas europeas la contraposición que conforma a las mujeres pulula entre la santidad y su poder demoníaco; asegura que una mujer es considerada como santa cuando se desposa con Dios y como una bruja cuando se acuesta con el Diablo (Zimbalist, 1979, p. 4). Las mujeres que desafían los ideales masculinos son “manipuladoras” y también son temidas porque se acercan más a los “poderes de la naturaleza que

los hombres no logran comprender”, es entonces cuando las mujeres se convierten en “peligrosas, sucias, traicioneras y corruptas”.

El problema emerge sobre todo cuando ellas descubren su poder desde “su propia naturaleza y sensualidad corporal”. Cuando las mujeres son esposas y madres son inofensivas; en cambio, cuando ellas “deciden” sobre su cuerpo son un peligro para la razón y la cultura misma. Por eso la *Madame Ur* es un peligro, pero a la vez atrae dentro de una cultura que al mismo tiempo está altamente fundamentada en mecanismos de poder. En el discurso de Azul Monraz hay una utopía que busca subvertir la representación de la mujer subordinada, misma que resignifica en la *Madame* no sólo para salir de noche sino también para hablar y ser escuchada con respeto en el espacio de un “cabaret”:

Porque creo que el cabaret tiene un olor, un ambiente bien particular, el cabaret por lo regular, es una experiencia *underground*, o sea, sucede con poca gente, es como a escondidas, no es para cualquier gente porque es muy íntimo, tú que estás al micrófono hablas y provocas que te contesten, alguien allá te grita, tú le contestas, y se vuelve una cosa ahí de relación interpersonal totalmente, eso me gusta muchísimo, también me gusta el estilo del cabaret, o sea, el cómo se lo ve al cabaret, lo bohemio que es, esa idea bohemía, romántica de esta gente que no tiene ni para comer pero tiene todo el estilo del mundo en la noche y sabe divertirse, o sea, que están viviendo al máximo aun en las peores condiciones. En el cabaret se tocan temas políticos; ahí las mujeres tienen el poder, tienen voz y tienen autoridad (entrevista a Azul Monraz, 2011).

Azul Monraz cree en el poder de la palabra y percibe que mediante su *alter ego* y el ambiente que ella idealmente ve en “el cabaret” logra una resignificación y/o subversión de sí misma y de su condición *de mujer*. Cuando se presenta ante un auditorio, ella busca tener el control y el poder de esa seducción; su cuerpo es erotizado mediante un reconocimiento que adquiere con una actitud e imagen diseñada de forma consciente. Cuando efectué la entrevista con esta rockera y le pregunté el origen de la imagen “sexy” de la *Madame* y su relación con su gusto-apropiación del ambiente cabaretero, la rockera contestó:

Mira, la imagen de la *Madame* empezó con ser *fashion*, no soy experta en moda pero soy una aficionada, me gusta mucho [...] en un momento de la construcción del proyecto me dije a mí misma: “me encantaría que los diseñadores de ropa de Tijuana me vistieran”. Y sí, ya está pasando. Entonces empezó como la idea de que fuera *fashion*, pero yo al mismo tiempo me empecé a sentir a gusto con mi cuerpo, me empecé a sentir segura, sentí como que igual y si yo lo manejaba a mi antojo podía ser parte del proyecto, un atractivo más, un juego más, un juego para mí, y entonces empecé a sentirme muy segura de, bueno, puedo estar más escotada, puedo traer un vestido más chiquito, no me incomoda mostrar mi cuerpo cuando yo quiero, entonces pues la ropita que fui buscando fue siendo más *sexy* o más entallada, o más este...

más mostrándome, muy apegado a esto de la parte cabaretera, me interesa mucho. Pues en la parte del cabaret hay un erotismo, hay una interacción, hay una seducción y decidí tomarlo. Y además que mis compañeros del grupo siempre lo han visto como que está curada, como es divertido incluso para nuestra dinámica y ahora que tengo una directora de estilo especial de la *Madame*, pues nos enfocamos en cosas, o sea, ya conocemos mi cuerpo y sabemos que [sic] cosas podemos explotar, qué cosas no, qué cosas nos gustan, qué cosas funcionan en el escenario, qué cosas no nos funcionan y así (entrevista a Azul Monraz, 2011).

El cuerpo representado en el *alter ego* de Azul Monraz es significado y apropiado por la rockera como estar “a gusto” con él y con el ambiente que ella ha construido alrededor de la *Madame*; presentarse frente a un público le permite seducir mediante la exposición de su cuerpo con una imagen que provoca y de la que ella se siente dueña, lo cual produce temor al público.

Por otro lado, en algunos casos, a diferencia de Azul, las rockeras se han sentido obligadas a cumplir con las expectativas culturales (Risman, 2004) del rock como estrategia para ser reconocidas. Por ejemplo, Keyla Zamarrón explica cómo incluso han llegado a “disfrazarse” para crear una imagen “femenina” en su banda:

Ya de tanto que siempre nos decían de las falditas, pues sí la verdad hasta nos llegamos a disfrazar, era como de *cura*, a veces nos vestíamos de vaqueritas y la chingada y nomás lo hacíamos de *cura*, nomás decíamos “¿qué onda? ¿nos ponemos falda corta y botas o así y ya?”, era pura *cura* pues y también con la onda de “bueno si la gente lo pide, lo hacemos y ya no pasa nada”. Aunque sinceramente yo nunca puse atención a eso, la verdad yo nunca me preocupé por preguntarme mucho qué estaba pensando la gente, yo nada más ya cuando estaba tocando me preocupaba por la música, era por la *cura* con mis amigas. Pero bueno, ahora que lo pienso sí cuando estábamos tocando pues luego sí salía uno que otro groserillo por ahí. Por ejemplo, sí me llegaron a tomar fotos tocando, así metiendo la mano con la cámara para tomarme fotos en las nalgas, sí hay muchachos que se pasan de lanza. Recuerdo que se me hizo medio mamón, hasta hubo fotos que rolaron entre los compas, me acuerdo que yo me había caído en una *peda*²⁵ una semana antes de una tocada donde me puse una falditita y yo traía un morete así enorme en una pierna y me valió madre, yo así me puse la falda con mi moretote, hasta tomaron fotos de mi morete en faldita y esa foto roló por Internet acá y como que se me hizo medio mamón y a la vez me dio risa, aunque esto es diferente del pinche *vato* que mete la cámara y me toma una foto de las nalgas, pero la neta los vatos son bien cabrones, aunque estás vestida como monja siempre habrá alguien que te diga algo. Pero la neta a mí se me olvida cuando estoy tocando cómo ando vestida, si me dicen cosas o no, yo me concentro en la música, estoy tocando y ya, nomás los ignoro (entrevista a Keyla Zamarrón, 2011).

Aparece entonces nuevamente la biología como una justificación “natural” en el discurso de las rockeras, es decir, ellas han apropiado y normalizado el hecho de ser cuerpos expuestos para los otros, pues la heteronormati-

vidad impone que el cuerpo femenino sea naturalmente “deseado” y apropiado por hombres. Keyla incluso justifica el acto de los “vatos” de “verlas y tomarles fotos en las nalgas” como un acto “natural”, ya que su cuerpo de mujer está expuesto, pero finalmente su estrategia para desviar la primera impresión del auditorio es tocar bien para ser reconocida como “música”. En este sentido, el disfraz que construye con sus compañeras de banda es una herramienta para mostrar su trabajo; y por ello dice “ignorar” las reacciones hacia su cuerpo, aunque las perciba y a algunas las describa como molestas. Sin embargo, sabe que el ser “bonita pero rebelde” es una exigencia y expectativa en el rock:

[...] no creas cuando yo tocaba no me preocupaba por verme *sexy*, o que por verme *vato*, que por verme *punk*, yo me ponía lo que me ponía, aunque nosotras ya sabíamos que la gente pues quería que nos pusiéramos así bonitas y además como tocábamos *punks* también querían que nos viéramos rebeldes ¿no? incluso hubo en la banda quién [sic] nomás duró unos meses tocando con *Vaginas Suicidas*, no quiero decir nombres, que nos daba risa porque sí se frustraba ella mucho por qué se iba a poner para tocar, o sea nosotros nos preocupábamos de que: “¡ay!, ojalá mañana no se me reviente una cuerda, ojalá que toquemos bien, ojalá que esto, ¡ojalá que el otro!”, y esta morra estaba frustrada porque no sabía qué ponerse, que porque: “¿qué me pongo?”, nosotras nos moríamos de la risa ¿no?, de qué [sic] ya la veías a ella súper bien vestida, bien chingón, se veía súper bien cuando tocaba, bien *punk rock* con su botota acá pintada y su pelo, pero digo ¡no mames!, esta [sic] chingón pero, pues se ve chingón pero es un disfraz, así como yo si me pongo una faldita y me visto de colegiala para tocar, sigue siendo un disfraz (entrevista a Keyla Zamarrón, 2011).

La imagen de mujer rockera *punk* en el imaginario popular debe responder a la de ser joven “atractiva”, transgresora y ruda, pero al mismo tiempo tierna y romántica, y que no pierda su “femineidad”. Al igual que Keyla, Lissa Jay cuenta cómo con las Black and Brown la construcción de la imagen de una banda “femenina” fue algo a lo que tuvo que acceder para poder ser parte del grupo. La rockera expresa lo difícil que fue tener que aceptar la dinámica que la banda le exigía en relación a la imagen:

A mí me costó mucho tener que pintarme y esas cosas, lo vi por el lado comercial, lo pensé como cuestión de imagen solamente y tenía claro que no afecta a mi personalidad, a mi filosofía que yo traigo. Y sí traté al menos de incorporar mi estilo, a mi gusto con un poquito de lo que la gente me decía. Es que a mí el simple maquillaje no me gusta usarlo, procuro no usarlo tanto por cuestión de no sé, no me gusta que se me tapen los poros, aparte me salen granitos con esa cosa, las morras siempre me decían: “no, es que hay que maquillarte y ponerte esto y el stick y los ojos y las pestañas”, pues sí a mucha gente se le da ¿no? pero, no a mí, no es mi gusto, no es mi todo. Y trataba de bueno, vamos hacer esto, pero, si ya me quieres poner blusitas y unas cositas así, yo me visto

como yo quiera, si digo que es exagerado, ya me cambiaste completamente la cara, pues poco no, no me sentía a gusto (entrevista a Lissa Jay, 2011).

Para Lissa la construcción de la imagen es un disfraz que se subordina a la música, ella sabe que acceder a “pintarse” la integra a la banda en la que está participando, pero decide negociar su propia personalidad “incorporando un poco de su estilo”; es su estrategia para pertenecer al rock y su oportunidad para ser escuchada por los otros. Las rockeras negocian la construcción de la imagen no sólo con un auditorio sino también con las y los propias integrantes de su banda. El caso de Lissa Jay es aún más complejo, pues ella se declara lesbiana y la negociación de una imagen “femenina” fue interpretada para ella como una necesidad de la banda de querer “aparentar lo que ella no es”. La imagen y vestimenta de Lissa cotidianamente es “masculina” y para tocar en la banda “hasta falditas le querían poner”:

Sí, soy lesbiana, yo no trato de ponerle en la cara a nadie lo que soy, mucho menos esconderlo simplemente, es lo que es, si lo sabes, si te enteras, si te digo, pues así está, y cuando pasó esto de las Black and Brown, que era como más de: “no pues tienes que aparentar esto, ser más ‘femenina’, aparentar lo otro”, porque, es una imagen, nos seguían mucho niños, también eso era una de las cosas, y este, ya el uso del alcohol y las drogas se está controlando cuando estamos tocando, o no estar fumando digamos ¿no?, dar una imagen a los chamaquitos, no nos queríamos encasillar en esto: “bueno, son una banda que tiene ciertas preferencias lesbianas”. No todas las integrantes de la banda tienen las mismas preferencias, pero deberían [risas]. Y es que yo soy así más masculina no me gusta pintarme y en la banda ya luego hasta faldita me querían poner y ya fue cuando les dije, no, tampoco (entrevista a Lissa Jay, 2011)

Posicionada como lesbiana, Lissa Jay se enfrenta a una negociación más difícil en la construcción de la imagen “femenina” exigida, porque es con la que ella no se siente identificada. Su ser mujer está condicionado por la representación del género heteronormativo y esto produce en ella la necesidad/resistencia de acceder a lo que la banda le exige: mostrar una actuación que las haga verse como “femeninas”. En este sentido, la normatividad del género se hace presente en la construcción de su imagen, aunque para ella es una farsa que sólo es vista como “imagen”, para los otros es una exigencia que la hace encajar en el orden del género. En la negociación accede a usar maquillaje para no alterar este orden y poder tener un reconocimiento como “música” en el rock.

A manera de conclusión, la imagen y la actitud son elementos que dialogan constantemente en la autorrepresentación que las rockeras construyen de sí, siempre mediada por su representación de género que los diversos espacios y momentos del escenario rockero les exigen. En este sentido, el rock es una tecnología de género compuesta por complejos mecanismos de poder (De Lau-

retis, 1996) en los que se inscriben prácticas y discursos que dan significado y sentido al fenómeno cultural rockero. Las experiencias de las rockeras revelan procesos donde ellas se autorrepresentan como sujetos activos que cuestionan y negocian su normatividad de género, a veces afirmándose mediante una “subordinación adaptada” (Risman, 2004) estratégicamente bajo la representación de su género, otras veces resignificándola y subvirtiéndola claramente para ser reconocidas como “músicas”, más allá de una objetivación corporal. En sus relatos se observa cómo constantemente desplazan la representación de género, tocando “puntos excéntricos”, moviéndose en las fronteras de lo permisible y lo prohibido. Las rockeras aquí analizadas podrían ser consideradas parte de esos “nuevos” sujetos del feminismo que De Lauretis (1993) menciona, son mujeres reales que negocian su autorrepresentación con representaciones definidas por las normatividades que sus relaciones y contextos sociales determinan mediante su género. Las rockeras que han expuesto sus experiencias para este análisis dialogan su poder-hacer/saber en el rock, ya sea ejecutando un instrumento o cantando en una banda, apropiándose de mecanismos que sostienen al rock como una tecnología de género, pero desde una “diferencia” estratégica que a veces logra subvertirlo, siendo ellas en determinados momentos unas “sujetos excéntricos”.

Notas

- ¹ Juventud entendida como condición sociocultural, más que como grupo sociodemográfico (véase Urteaga, 2011).
- ² Alisia Cons es cantante solista y compositora. Es parte de la escena rockera/pop en Tijuana. A sus 23 años ha participado en varias bandas en Monterrey, Tijuana y Ensenada. Entrevista realizada en abril de 2011.
- ³ Utilizo el concepto de “música” con el fin de resignificar la actividad que hacen las mujeres dentro de los escenarios de rock al ejecutar un instrumento o ser parte activa de una banda rockera. Comprendo, entonces, que sólo en este contexto teórico es utilizada con dicha resignificación, pues no ignoro el significado de “música” en su acepción universal.
- ⁴ Con *ser mujer* quiero indicar la carga universalista y esencialista que entraña el uso singular de esta categoría. Teresa de Lauretis (1996) asegura que el uso singular de la categoría de *mujer* entraña en sí una representación universal sostenida por la diferencia sexual y el sistema sexo-género.
- ⁵ Urteaga afirma que se ha conceptualizado a las culturas juveniles como bandas juveniles, identidades juveniles y, más recientemente, tribus urbanas. “Estos términos aparentemente son similares, pero aluden a problemáticas y construcciones prácticas diferentes, pues la juventud implica varias maneras de acercarse a lo juvenil” (Urteaga, 2011, p. 405).
- ⁶ Siguiendo los planteamientos de Roszack (1968) la contracultura que surgió en la década de los 70 se manifestó en la expresión artística de las y los jóvenes y se expuso principalmente en la música (*rock and roll*). Esta cultura radical buscó, por un lado, oponerse frente al mundo adulto y, por otro, lograr un profundo cambio de sentido social y cultural, se oponía a la guerra, al autoritarismo del Estado y a las clases sociales y de raza que provocaban discriminación y exclusión en el contexto estadounidense.

En México, el concepto de contracultura fue divulgado por José Agustín (2007), quien la define como aquella que representa las expresiones artísticas de las y los jóvenes, mismas que se reflejan en manifestaciones como la literatura y el teatro; corrientes filosóficas como el existencialismo, la psiquiatría psicodélica; el uso de drogas y la realización de redes artísticas autogestivas alternas a las de las instituciones de la cultura dominante.

⁷ Existe alrededor de Tijuana otra imagen que la vincula con la “violencia” y el “narcotráfico”. No hago caso omiso de este conflicto, incluso, considero que es un grave problema no sólo de la ciudad, sino de todo México; sin embargo, para los fines de este artículo no ahondaré en ello.

⁸ Músico representativo de los inicios del rock en Tijuana y uno de los precursores del *rock and roll* a nivel nacional, con un sonido predominantemente del *blues* y del *soul*. Entrevista realizada en enero de 2007.

⁹ Modismo tijuaneño con el que comúnmente se identifica y nombra a la ciudad.

¹⁰ Es una de las principales avenidas de Tijuana, se encuentra en la zona centro y se caracteriza por estar cerca de la “línea” y conectar a los principales bares de la ciudad.

¹¹ En el caso de este artículo, utilicé el concepto de autogestión para explicar cómo el escenario de rock se conforma por una red independiente que produce al rock como un escenario sostenido por los músicos y las “músicas”, pero también por los *fans* y amantes del rock. La autogestión se caracteriza por una actitud política y económica donde las rockeras y los rockeros son los actores principales de mantener al rock en la ciudad.

¹² Lauro Saavedra, de 39 años, es músico de diversas bandas de sonido electrónico y rock *indie*, promotor de tocadas. Entrevista realizada en abril de 2011.

¹³ Cocheras de casas.

¹⁴ La ecuación anterior es para hacer una crítica de dos modelos teóricos específicos: el lingüístico-estructural de Claude Lévi-Strauss y el psicoanalítico dinámico de Jacques Lacan.

¹⁵ Cuando De Lauretis (1992) habla de *la Mujer*, con mayúsculas, se refiere a esa representación universal determinada por esencialismos: “Con ‘la mujer’ hago referencia a una construcción ficticia, un destilado de los discursos, diversos pero coherentes, que dominan en las culturas occidentales (discursos críticos y científicos, literarios y jurídicos), que funcionan a la vez como su punto de fuga y su peculiar condición de existencia [...] el punto de fuga es el futuro” (1992, p.15).

¹⁶ Eunice Paz, a sus 21 años, es estudiante de artes plásticas, instructora de danza africana y bajista de la banda Adusamel. Entrevista realizada en abril de 2011, Tijuana, Baja California.

¹⁷ Se designa así a aquella canción que fue compuesta y/o interpretada a partir de la versión original de otro músico o banda.

¹⁸ Nidia, a sus 30 años, es cantante y compositora en Tijuana. Ha participado en bandas como Lhabia y Púrpura. Entrevista realizada en abril de 2011, Tijuana, Baja California.

¹⁹ Inés Castillo, a sus 30 años, es vocalista de la banda Parche de Ira, ha participado en otras bandas de la ciudad, además es licenciada en Filosofía, estudiante de una maestría en Educación en la UPN, activista de la *Otra Campaña* del Frente Zapatista de Tijuana y parte de la Colectiva Feminista Binacional. Entrevista realizada en abril de 2011, Tijuana, Baja California.

²⁰ Estilo musical rockero, nacido en los años 70 en Inglaterra. Se caracteriza por una ideología autogestiva, anarquista, contra el sistema y el autoritarismo.

²¹ Siki Carpio, o Cristina Carpio, es vocalista de una banda tijuaneña llamada Cristina Cream. A sus 30 años ha participado en diversas bandas de la ciudad tocando el teclado y/o cantando. Entrevista realizada en abril de 2011, Tijuana, Baja California.

²² Modismo que se refiere a hombres, utilizado principalmente en el norte de México.

²³ “Cerrar” un concierto o una tocada de rock significa que esa banda es la principal.

²⁴ El *metal* o *heavy metal* es traducido al español como “metal pesado”. Se trata de un estilo musical que se remonta a los años 60 en Estados Unidos y que incorpora elementos sonoros del *blues*, del *rock and roll* y del *rock* psicodélico. Se caracteriza por tener una estética que incorpora la vestimenta oscura y el cabello largo, tanto en hombres como en mujeres.

²⁵ Refiriéndose a la gente.

²⁶ Keyla Zamarrón, a sus 30 años, ha sido guitarrista de diversas bandas, entre las que destacan Ampm’s, Vaginas Suicidas y Los Agresores. Actualmente es estudiante de psicología. Entrevista realizada en abril del año 2011. Tijuana, Baja California.

²⁷ Modismo que se refiere a mujeres jóvenes, utilizado principalmente en el norte del país.

²⁸ Vaginas Suicidas hace referencia a la banda de rock de la que Keyla Zamarrón es/fue parte.

²⁹ Expresión usada principalmente por los jóvenes cercanos a la frontera norte del país, de manera más frecuente en Baja California, Sonora, Sinaloa y Chihuahua. Se utiliza para designar aquello que es apreciable, emocionante, bonito, divertido, ‘suave’, ‘padre’, ‘chido’, ‘chingón’.

³⁰ *Tocadas* o *toquines*, pequeños eventos donde se presentan diferentes bandas de rock. Generalmente en una *tocada* no asisten más de mil personas. En este caso, ya no se considera una *tocada* sino un concierto. Es importante mencionar que el término *tocada* es utilizado comúnmente entre quienes integran los escenarios del rock local; sin embargo, también ha sido utilizado por la industria cultural (los medios de comunicación, principalmente) para adscribir el término dentro de la propaganda mercantil y de consumo de los conciertos que realizan.

³¹ Propaganda que indica las bandas que estarán presentes en una *tocada*.

³² Azul Monraz es cantante y líder de la banda Madame Ur y sus hombres. A sus 31 años ha participado en el rock de Tijuana con diversas bandas de estilo principalmente *indie* o experimental. Además de ser rockera, es una artista multidisciplinaria, se ha dedicado a hacer *performance* de teatro. Actualmente su banda es considerada como una innovación dentro del escenario alternativo en Tijuana, pues hace una mezcla de *jazz*, *cabaret* y *rock*. Entrevista realizada en abril de 2011, Tijuana, Baja California.

³³ De Lauretis parte del análisis del filósofo Louis Althusser, quien asegura que la “ideología” opera en los sujetos y su consciencia. La feminista asegura que el género también opera en los sujetos, similar a como lo hace la ideología (De Lauretis, 1996, pp. 13-14).

³⁴ Esta oposición también corresponde a la idea que sostiene la división cartesiana mente-cuerpo, donde la polaridad es representada por la mente racionalmente ordenada como masculina y el cuerpo como sensibilidad caótica natural y femenina.

³⁵ Se le llama así a una fiesta donde se consume alcohol.

Referencias

- Agustín, J. (2007), *La contracultura en México. La historia y significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y los chavos bandas*, México, Grijalbo.
- Berumen, F. (2003), *Tijuana la horrible. Entre la historia y el mito*, Tijuana, Colegio de la Frontera Norte/Libros Península.
- De Lauretis, T. (1992), *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Ediciones Cátedra/Libros Feminismos.
- De Lauretis, T. (1993), “Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la consciencia histórica”, en M. C. Cangiano, y

- L. Du Bois (comps.), *De mujer a género. Teoría, interpretación y prácticas feministas en las ciencias sociales*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 73-113.
- De Lauretis, T. (1996), "La tecnología del género", *Mora*, núm. 2, pp. 6-34.
- Feixa, C. (1998), *El reloj de arena. Culturas juveniles en México*, México, Centro de Investigación y Estudios sobre Juventud/Causa Joven.
- Foucault, M. (1990), *Tecnologías del yo y otros textos a fines*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós/I.C.E.-Universidad Autónoma de Barcelona.
- Geertz, C. (1996), *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa.
- Heath, S. (1981), *Questions of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press.
- McRobbie, A. y J. Garber (1997), "Girls and Subculture: and Exploration", en S. Hall, y T. Jefferson (eds.), *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War*, Reino Unido, Routledge.
- Mørch, S. (1996), "Sobre el desarrollo y los problemas de la juventud, el surgimiento de la juventud como concepción sociohistórica", *Jóvenes, Revista de Estudios Sobre Juventud*, año 1, núm. 1, pp. 78-106.
- Muñiz, E. (2010), "Las prácticas corporales. De la instrumentalidad a la complejidad", en E. Muñiz, (coord.), *Disciplinas y prácticas corporales. Una mirada a las sociedades contemporáneas*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco/Antrophos.
- Ortiz, V. M. (2004), *Breve historia de Tijuana 1,2,3*, Tijuana, ILESA.
- Risman, B. (2004), "Gender as a Social Structure: Theory Wrestling with Activism", *Gender & Society*, vol. 18, núm. 4, pp. 429-450.
- Reguillo, R. (2000), *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*, Buenos Aires, Norma.
- Roszack, T. (1968), *The Making of a Counter Culture*, Berkeley, University of California Press.
- Schwalbe, M. y otros (2000), "Generic Processes in the Reproduction of Inequality: An Interactionist Analysis", *Social Forces*, vol. 79, núm. 2, Oxford University Press, pp. 419-452.
- Thompson, J. B. (1998) [1990], *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica en la era de la comunicación de masas*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.
- Urteaga, M. (2011), *La construcción juvenil de la realidad. Jóvenes mexicanos contemporáneos*, México, Bibliotecas de Alteridades/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/Juan Pablo Editores.
- Valenzuela, J. M. y G. González (1999), *Oye como va. Recuento del rock tijuanaense*, Tijuana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Centro Cultural Tijuana/Instituto Mexicano de la Juventud.
- Viera, P. M. (2008), *Identidades narrativas de mujeres en el rock. Un estudio en Tijuana*. Tesis de Maestría en Estudios Socioculturales, Universidad Autónoma de Baja California-Colegio de la Frontera Norte.
- Viera, P. M. (2013), *Cuerpo de mujer en el escenario de rock tijuanaense*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, línea Mujer y Relaciones de Género, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.
- Zimbalist, R. M. (1979), "Mujer, cultura y sociedad: una visión teórica", en O. Harris, y K. Young (comps.), *Antropología y feminismo*, Barcelona, Anagrama, p.p. 153-181.

Recibido: 31 de mayo de 2013

Aceptado: 21 de enero de 2014

*El presente artículo es resultado de una previa investigación que sustentó la tesis *Cuerpo de mujer en el escenario de rock tijuanaense*, con la cual obtuve el grado de Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco (véase Viera, 2013). Asimismo, es resultado de un detallado trabajo de campo etnográfico que permitió comprender de manera compleja el contexto tijuanaense y rockero donde las mujeres producen sus experiencias como rockeras.

**Autora: Priscilla Merarit Viera Alcázar

Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, en la línea de Mujer y Relaciones de Género. Docente y posdoctorante en el posgrado de Antropología Social, en la línea Jóvenes y Sociedades Contemporáneas de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, DF. Trabaja en la investigación “Análisis comparativo entre experiencias de jóvenes rockeras de Tijuana y del Distrito Federal”, así como en estudios relacionados con feminismo y estudios culturales. <merarit_alip@hotmail.com>.

Publicación:

“Mujeres, Tijuana y rock and roll: representaciones y autorrepresentaciones de jóvenes rockeras”, en *Debate Feminista*, núm. 48, octubre de 2013.

Cómo citar este artículo:

Viera, Priscilla Merarit (2014), “Mujeres en el rock tijuanaense: ¡No soy una muchacha normal!”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 33, abril-marzo, pp. 15-30, en: <<http://version.xoc.uam.mx/>>.

Sentidos encontrados:

representaciones visuales femeninas
disputando las nuevas manifestaciones del tango

Juliana Verdenelli* / Universidad Nacional de La Plata, Argentina
Lucía de Abrantes / Universidad de San Martín, Argentina

RESUMEN: El presente trabajo propone un abordaje acerca de las transformaciones y diversificaciones suscitadas —en el último tiempo— en torno a la música y al baile del tango. En este marco, nos interesa explorar, particularmente, los modos en que la mujeres y las corporalidades femeninas han ido adquiriendo nuevos, a la vez que conflictivos, lugares en la delimitación de los roles estipulados dentro de este mundo artístico. Partiendo del supuesto de que el lenguaje visual se ha vuelto uno de los principales vehículos por donde circulan los imaginarios individuales y colectivos, nos proponemos analizar estas transformaciones mediante un conjunto de representaciones visuales que disputan, confrontan y negocian los sentidos de la feminidad. Así, atravesaremos los dispositivos visuales de algunas de estas nuevas manifestaciones —tango electrónico y tango queer— en pos de ensayar un conjunto de argumentaciones respecto de los interrogantes planteados.

PALABRAS CLAVE: nuevas manifestaciones del tango, tango electrónico, tango queer, representaciones visuales, género femenino.

ABSTRACT: This paper proposes an approach on the transformations and diversifications raised in recent times about the tango music and tango dancing. In this framework, we are interested in exploring, particularly the ways in which women and female corporalities have gained new-and at the same time, conflicting-places in the delineation of the roles stipulated in this artistic world. Assuming that the visual language has become one of the main vehicles through which circulate individual and collective imaginary, we propose to analyze these transformations by a set of visuals that dispute, confront and negotiate, the senses of femininity. In this way, we will cross the visual devices of two of these new forms, electronic tango and tango “queer”, after testing a set of arguments regarding the questions raised.

KEY WORDS: new forms of tango, electronic tango, queer tango, visuals representations, gender female.



Opposing trends: female visuals contending
in the new tango expressions

Pp. 31-47, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*
Número 33/marzo-abril 2014, ISSN 2007-5758
<<http://version.xoc.uam.mx>>

Introducción¹

EL TANGO TIENE YA MÁS DE UN SIGLO. Pese a tantos vaticinios agoreros, actualmente atraviesa una etapa de revitalización y un proceso de diversificación. Durante los últimos 25 años ha dejado de considerarse “música de grandes” o “del pasado” para volver a convertirse en un fenómeno convocante e incorporar a distintas generaciones de jóvenes que renuevan sus manifestaciones y expresiones.

Su resurgimiento se manifiesta de distintas maneras en la ciudad de Buenos Aires. Entre otros indicadores, subrayamos: la multiplicación de milongas,² la reapertura de salones tradicionales o clubes de barrio, las numerosas clases de baile en academias, salones y plazas públicas y la diversificada oferta de espectáculos y shows fuertemente impulsados por el turismo. A su vez, al compás de estas manifestaciones, han surgido distintas innovaciones en el plano de su componente musical así como en el desarrollo de sus prácticas de baile (Rocchi y Sotelo, 2004; Carozzi, 2007; Ceconi, 2009). Dicho esto, y situándose en el marco de este nuevo escenario artístico y cultural, el presente trabajo se propone abordar dos expresiones actuales: el tango queer³ y el tango electrónico. Esta elección se fundamenta en el hecho de que ambas manifestaciones se presentan como un objeto de estudio interesante a la hora de explorar las transformaciones ocurridas y, en particular, las tensiones (rupturas y continuidades) suscitadas entre las “tradicionales” y las “nuevas” formas artísticas que caracterizaron y caracterizan a este campo. Puesto en otros términos, se constituyen como manifestaciones capaces de desafiar y disputar el sentido del “mandato inflexible de la tradición cultural del tango” (Liska, 2009, p. 1) en lo que al género musical y al estilo bailable respecta.

Ahora bien: el trabajo que intentamos desarrollar aquí busca anclar su perspectiva analítica en cómo esta revitalización ha propiciado la emergencia de nuevas corporalidades (Liska, 2008a) femeninas, así como nuevos roles asociados a la feminidad. En este sentido, la focalización analítica persigue continuar indagando en la hipótesis delineada por Liska —a lo largo de diversos estudios abocados a la temática (2008a, 2008b, 2009)— en donde se sostiene que las mujeres han desempeñado un rol privilegiado en el nacimiento de estos nuevos estilos musicales y bailables, logrando así trastocar la invisibilidad que han tenido dentro de este espacio, así como quebrantar aquellos esquemas culturales tradicionales que tendían a colocarlas en un rol pasivo y de subordinación respecto de los hombres.

Por otra parte, los nuevos estilos de tango, al constituirse como nuevos espacios sociales, se han ido conectando con el proceso de globalización del sistema de producción e intercambio cultural propiciado por las nuevas tecnologías de la comunicación.⁴ (Liska, 2008b) En el marco de este acercamiento la construcción de dis-

positivos visuales se ha presentado como una tarea necesaria para las nuevas manifestaciones.

Siguiendo los aportes de Arfuch (2007), en la actualidad parecemos vivir, pensar y actuar a través de las imágenes y de sus refracciones en todos los espacios significantes.

En efecto, el poder del ‘ver’, como sentido que ha triunfado incontestablemente sobre todos los demás, se ha extendido a tal punto que las cosas del mundo —ésas que preexisten a nuestra existencia— se nos revelan casi sin sorpresa, bajo una forma de mirar modelada desde la más tierna infancia por el video y la televisión, ordenadas en espacios estéticos —y a menudo estéticos—, cada vez más distantes de una plena experiencia sensorial (Arfuch, 2007, p. 2).

No obstante, si bien vivimos en un mundo atiborrado de imágenes, en muy pocas ocasiones nos detenemos a analizar cuáles son las “visiones del mundo” que esas representaciones visuales nos proponen. Por el contrario, cierta propensión “naturalizadora” parece dominar las relaciones que los sujetos sostenemos con ellas.

Ante esto, resulta necesario comprender que las imágenes no sólo portan cierta información acerca de hechos pasados, presentes y futuros, sino que son —en sí mismas— formas de vincularnos con lo que nos rodea, formas de aprehender, así como de situarnos en el mundo social en el cual participamos. Como sostiene Arfuch (2007), la imagen más inocente conlleva, siempre, una visión del mundo y se inscribe en un contexto reconocible de inteligibilidad y por ende no escapa de una valoración posible en términos de sus efectos de sentido.

A los fines del trabajo propuesto y considerando que el análisis de lo visual constituye un territorio de investigación sumamente interesante y poco explorado desde la antropología (Ardèvol, 1996), analizaremos desde la instancia de lo visual el modo en que el tango electrónico y el tango queer —nuevas propuestas desarrolladas en la música y el baile— interactúan, confrontan y negocian con los sentidos de las prácticas y representaciones que los anteceden. Como ya lo hemos dicho, buscaremos leer sobre estas superficies visuales la inscripción de nuevas representaciones del cuerpo femenino y las transformaciones ocurridas en torno a la capacidad de agencia que han ido adquiriendo las mujeres bajo estas nuevas modalidades.

Para llevar adelante esta tarea recurrimos a una serie de representaciones constituidas por las nuevas tendencias estudiadas y volcadas sobre diferentes soportes visuales. Para el caso del tango electrónico, al tratarse de bandas musicales, hemos optado por el análisis de algunas de las tapas de discos más representativas de esta nueva tendencia. En cuanto al tango queer, al tratarse de una transformación en los roles desempeñados dentro de la pareja de baile, así como en los estilos estéticos asumidos por los bailarines, nos centramos en un con-

junto de imágenes que circulan por las redes virtuales y que han sido utilizadas en pos de postular las innovaciones introducidas en el baile en el marco de eventos, festivales, presentaciones, divulgaciones, etc. Por esta razón, el campo de selección presenta soportes disímiles y poco homogéneos como ser: el póster de un festival, una imagen que se utiliza como portada de una página web o un video casero.

Por último, es necesario plantear que para el análisis de las imágenes partimos del enfoque semiótico esgrimido por Roland Barthes (1990). Afirmamos que lo visual involucra diversas capas de significado: la denotación: ¿qué o quién es representado aquí?, y la connotación: ¿qué ideas y valores están expresados a través de lo representado y de qué manera son representados? Entendido así, la perspectiva semiótica establece que la fotografía, al igual que otras expresiones gráficas, se vuelve “texto” repleto de códigos, mensajes, significantes y significados.

En este aspecto, también son muy enriquecedores los aportes de John Berger (2012), quien resalta que toda imagen encarna un modo de ver, a la vez que nuestra percepción o apreciación de la misma depende también de nuestro propio modo de ver. Para Berger, siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos. “Nuestra visión está siempre en continua actividad, en continuo movimiento, aprendiendo continuamente las cosas que se encuentran en un círculo cuyo centro es ella misma, constituyendo lo que está presente para nosotros tal cual somos” (Berger, 2012, p. 14).

En la misma línea, Susan Sontag (2006) sostiene que la fotografía tampoco escapa a las relaciones sospechosas entre arte y verdad. Aun cuando a los fotógrafos les interesa sobre todo reflejar la realidad, siguen acechados por los tácitos imperativos del gusto y la conciencia. “Cuando deciden la apariencia de una imagen, cuando prefieren una exposición a otra, los fotógrafos siempre imponen pautas a sus modelos. Aunque en un sentido la cámara en efecto captura la realidad, y no sólo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos” (Sontag, 2006, p. 20).

Genealogía de una transformación: la composición de un nuevo escenario artístico

Antes de introducirnos en la particularidad del estudio que nos compete, creemos necesario esbozar el conjunto de transformaciones que han posibilitado la emergencia de estos nuevos “estilos tangueros”. En primer lugar, es necesario destacar que esta renovación se ha desarrollado a la par de una serie de rápidas y profundas transformaciones en la ciudad y un proceso de fragmentación de sus territorios —simbólicos, materiales e imaginarios—. Como estipula Marie France Prévô-Schapira (2001), a partir de la década de los 90 la terciarización y desregulación de la economía, la privatización de los servicios

urbanos, el desarrollo del sector inmobiliario, aunados a los nuevos modos de consumo y esparcimiento, transformaron profundamente la organización social, económica y urbanística de la ciudad.

En este contexto de transformaciones, la activación patrimonial del tango⁵ en el marco de las políticas oficiales de la ciudad de Buenos Aires posibilitó el desarrollo estratégico de una economía condicionada por el turismo internacional. Para Hernán Morel (2009), las construcciones de autenticidad del tango procuraron exacerbar la visibilidad de este género urbano, así como asociarlo a una identidad primordial de la ciudad, espectacularizando determinados rasgos “genuinos” de la cultura.

Es interesante mencionar que tanto el poder público como el privado contribuyeron a la legitimación de esta imagen ciudadana en detrimento de otras. Como desarrolla Lacarrieu (2003), los procesos ocurridos durante esta etapa no pueden ser entendidos sin reflexionar sobre cierta política de los lugares y de la memoria, “producida tanto por grupos públicos como privados, que detentan el poder material y simbólico y que contribuyen con la misma a la instauración de una red desde la cual se visibilizan e invisibilizan recorridos y grupos sociales” (Lacarrieu, 2003, p.12).

En este sentido, pensamos que la revalorización de esta expresión cultural considerada “tradicional” permitió reforzar una estrategia particularista, mostrar al tango como una expresión cultural fuertemente identificada con la ciudad de Buenos Aires —así como una identidad nacional frente a otras naciones—, bajo el signo de una “autenticidad” porteña (Morel, 2009).

Por su parte, Ana Wortman (2003) describe cómo durante la década de los 90 se desarrolla una nueva configuración cultural que impactó en el proceso que adoptarían los consumos culturales. Esta nueva situación habría generado —al compás de la desaparición paulatina de ciertos valores políticos— un acceso ilusorio al primer mundo y un culto al mercado de bienes signo-estéticos, del mismo modo que profundas transformaciones en las representaciones, prácticas y “estilos de vida” de diversos sectores sociales “particularizados” de la población.

En línea con estos planteos, opinamos que a partir de este período Buenos Aires se constituye en un espacio donde los sectores medios fragmentados redefinen su pertenencia social. En este contexto, concordamos con María Mercedes Liska (2008a) en afirmar que la renovación de la práctica del tango se asienta en el horizonte de expectativas y deseos de un sector social ávido de un consumo cultural que lo defina. Para la autora, se trata de una fracción de clase ligada al campo del goce estético como horizonte intelectual, que promueve un nuevo tipo de vida social.

Para Liska (2008b), este nuevo estilo de vida se encuentra en sintonía con las tendencias internacionales del arte como parte de la vida cotidiana. A su vez, esto confluye con otros procesos coyunturales y estructurales,

como la devaluación económica del año 2002, período durante el cual el tango adquiere una dinámica económica de gran envergadura en virtud del auge del turismo internacional, se transformó en una poderosa y expansiva industria cultural en la ciudad de Buenos Aires (OIC, 2007). Como nos recuerda Morel, la atracción que provoca el tango como expresión cultural orientada al turismo, oportunamente, permitió al Estado local establecer una política activa, involucrándose fuertemente en una gestión de la cultura orientada, ya sea de manera directa o indirecta, por el peso de las imágenes y las expectativas del imaginario turístico. (Morel, 2009, p. 162). Por todo lo expuesto, afirmamos que la práctica del “tango nuevo” se conecta multidimensionalmente (económica, cultural y socialmente) con el espacio global.

Todos estos cambios han impulsado una oferta renovada y diversificada asociada al baile, que se ha nutrido de nuevas experiencias como el estilo denominado tango nuevo,⁶ el tango gay o el intercambio de roles del llamado tango queer. La música también se encuentra atravesando un proceso de transformación: han surgido nuevos intérpretes que al mismo tiempo que le dan continuidad al género, le aportan nuevas estéticas que sellan su impronta. Asimismo, han comenzado a aparecer en la escena pública porteña distintos conjuntos musicales de tango electrónico. Esta última propuesta se vinculó desde sus inicios con el desarrollo tecnológico, naciendo de la mezcla entre texturas electrónicas⁷ y recursos sonoros representativos del tango. De esta manera, las nuevas tecnologías aplicadas a la música popular han reconfigurado su práctica y transformado radicalmente la experiencia cultural (Liska, 2008b).

Por otro lado, Liska (2008a, 2008b, 2009) sostiene que las transformaciones de algunos de los nuevos estilos musicales volcados en el tango —como ser la propuesta del tango electrónico— se vinculan con las demandas que surgen de la construcción de una nueva corporalidad en el tango bailado. Según la autora, existe cierta apoyatura entre las nuevas expresiones corporales y musicales. Si bien acordamos con los planteos de Liska, también entendemos que, a diferencia de lo que sucedía con los clubes y las orquestas en vivo de los años 50, en la actualidad los caminos que recorren la música y el baile se han bifurcado; y dicha bifurcación se constituye como un nuevo recurso de este renovado escenario. A modo de ejemplo, la utilización del sonido grabado en la mayoría de las milongas revela una multiplicidad de transformaciones en la percepción musical. Sin ir más lejos, para los autodenominados bailarines de la “guardia vieja”,⁸ esa diversidad de estilos orquestales que se reproducen en una noche tiende a perder la identidad musical de cada orquesta.

Por último, observamos que la incorporación de las nuevas generaciones al tango, con sus nuevas prácticas y estilos —bailables y musicales—, ha generado una reelaboración de ciertos marcadores identitarios hacia el interior de estos grupos.

De curvas, redes y tacones: las mujeres en el tango electrónico

A pesar de que el tango electrónico ha innovado, principalmente, en lo que hace al aspecto musical del tango, es importante destacar que lo visual se ha vuelto de fundamental importancia dentro de esta manifestación actual. Los diversos grupos y conjuntos musicales realizan, sin excepción alguna, presentaciones multimedia: juegan constantemente con la mirada a partir de las luces, la proyección de imágenes, la puesta en escena, los bailarines, entre otras. Los modos en que eligen difundir su música también se encuentran estrechamente vinculados a las nuevas tecnologías, marcadas por una preeminencia indiscutida de la imagen (sitio web, videoclip, *webclip*, etc.).

Sin embargo, para la adecuada composición de una foto, la producción de un juego de luces, la puesta en escena de un videoclip, la difusión de una imagen, la producción de un efecto visual deseado en el observador no es necesaria sólo la tecnología sino también el concepto de aquello que se quiere destacar y el significado que se quiere transmitir. Toda forma de lenguaje que persiga transmitir un concepto “tiene que ser necesariamente un sistema regulado por reglas, [...] un conjunto infinito de cadenas finitas de símbolos que forman parte de un repertorio cerrado de elementos” (Hirsch, 2012, p. 13). En este sentido, el lenguaje se compone de una pluralidad de signos, cada uno con un significado común para un determinado número de intérpretes. Éstos deben construir un sistema de elementos interrelacionado, con el fin de formar una gran variedad de mensajes.

Dicho lo anterior, hemos decidido trabajar con tapas de discos de algunos de los principales grupos de tango electrónico, tras el objetivo de volcar sobre tales superficies visuales los interrogantes que hemos delineado. Creemos que estas composiciones operan como canales fructíferos por donde se pueden transmitir aquellos conceptos fundamentales que los grupos definen, ya que al poseer un fin comercial y publicitario buscan expresar con claridad una suerte de identificación estética. La interacción entre la imagen, la música y el espectador oyente adquiere bajo estos formatos la intención de promocionar e incitar a la compra de las producciones discográficas.

Volviendo a la idea del lenguaje, en el caso de las tapas de discos, como en todo el lenguaje publicitario, se utiliza una gramática de tipo semiótico. El signo es el elemento fundamental junto con los códigos, textos y contextos. Siguiendo los planteos de Hirsch (2012), podemos afirmar que se trata de un lenguaje de tipo performático, que expresa y describe una determinada acción y pretende producir un efecto.

En función de las argumentaciones delineadas, hemos seleccionado distintas imágenes y fotografías presentes en las tapas de los discos de tres grupos sumamente representativos de esta manifestación artística: Narcotan-



Imagen 1. Tapa del primer disco del conjunto Narcotango, año 2003.

go,⁹ Bajofondo¹⁰ y Gotan Project.¹¹ Recurriendo a nuestra propuesta central, intentaremos analizar estas composiciones haciendo especial hincapié en las representaciones construidas en torno al cuerpo femenino y al rol de la mujer dentro de esta expresión musical. En primer lugar, analizaremos por separado las tapas de cada uno de los conjuntos mencionados; en segundo lugar, presentaremos una comparación entre ellos.

La imagen 1 corresponde a un disco de Narcotango. Lo difuso de la misma y del contexto produce la sensación de movimiento de los cuerpos y destaca las figuras borrosas, indefinidas, de dos personas desnudas. Son cuerpos que expresan ciertos cánones de belleza: jóvenes, delgados, atléticos y tonificados. No se ven sus rostros. Por su contextura física, podemos intuir que se trata de una mujer y un varón. Ambos tienen cabello corto y oscuro. Se encuentran de perfil y enfrentados a partir de un abrazo. Podrían estar bailando tango o, incluso, recreando un instante de un encuentro sexual. Al estar de espaldas, se destaca la cintura y los glúteos de una mujer, aquellas partes del cuerpo asociadas a cierto tipo de erotismo y a las denominadas “curvas femeninas”.

La pareja abrazada está entrelazada por una cinta negra. Hay algo entre ellos, algo íntimo y misterioso, algo que no podemos ver además de su genitalidad, en tanto “centro sexual” que permanece oculto al espectador. Solo podemos “espiar” la intimidad difusa de un beso a través de la película de una cámara fotográfica. El negativo repetido de este instante puede observarse en el fondo de la composición.

La imagen en su totalidad produce una sensación envolvente, relacionada con el efecto del “humo” en la fotografía. Posiblemente aquí radique el juego visual que nos remonta a lo irresistible, adictivo, sensual y “narcótico” del tango que “te atrapa” o “te ata”. También es una clara alusión al nombre del grupo, escrito con letras blancas (simulando el efecto del “humo”) en el borde inferior de la imagen.

Las imágenes 2, 3 y 4 constituyen las tapas de la discografía del grupo Bajofondo. Todas enfatizan ciertos aspectos de la sexualidad femenina. Representan fragmentos de un cuerpo de mujer y aluden a sus zonas “sexuadas”: pechos, pelvis y entrepiernas. A su vez, las medias de red, elemento por excelencia de la vestimenta femenina en el tango, constituyen la expresión de cierto erotismo relacionado a un tipo de deseo heterosexual. En una entrevista realizada en uno de los periódicos de mayor tirada del país, Santaolalla —uno de los creadores del grupo— sostiene:

Primero, es muy difícil llegar a tener elementos gráficos o icónicos con los cuales te puedas relacionar. Puede pasar a partir de un logo, pero en este caso es más que eso. Empezó todo a partir de las medias de red, que están muy relacionadas con el tango, con la sensualidad a partir de la imagen de la mujer, y nosotros somos un grupo que tiene también una parte sexy en su música y sus presentaciones. El asunto era cómo podíamos expresarlo de una manera diferente [...] (Santaolalla en Vismara, 2013).

Buscando dar lugar a la diferencia, al ver estas imágenes resulta casi inevitable remontarse a la figura estereotipada de la prostituta y al mito de origen del tango que lo vincula a un baile de “prostitutas y compadritos”;

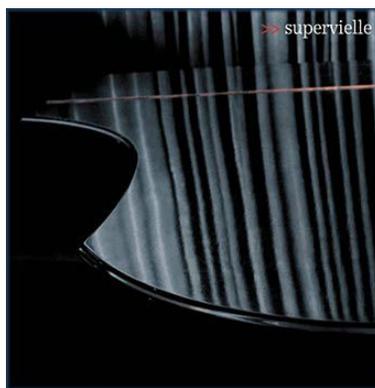
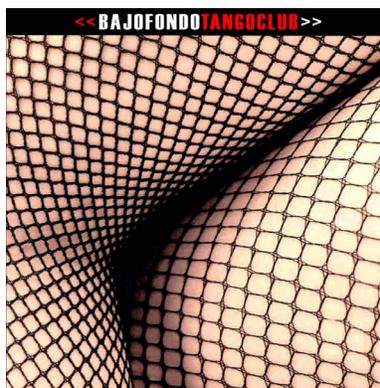


Imagen 2, 3 y 4. *Tango Club*, 2002; *Supervielle*, 2004; *Mar Dulce*, 2007.



Imagen 5, 6 y 7. La Revancha del Tango, 2001; DVD show en vivo, 2005; Tango 3.0, 2010.

vale decir, a un tango “desprejuiciado” y “sexuado” que fue corroído por los “cánones civilizatorios” de principios de siglo XX (Varela, 2005).

Podemos argumentar, recurriendo a los planteos de Berger (2012) —a partir de la composición visual y el modo en que los fragmentos del cuerpo sexuado se exponen en ella—, que el protagonista principal de estas imágenes parece ser un espectador que se supone masculino. Si bien el tango electrónico ha estado en estrecho vínculo con la expresiones del tango gay y el tango queer (Liska, 2008a), es interesante destacar que los elementos simbólicos que utiliza el conjunto Bajofondo para constituir su “marca distintiva” apelan a los elementos eróticos tradicionales de la femineidad. Como bien señala uno de los integrantes del grupo, el cuerpo que porta esas medias de red es un cuerpo femenino. A este respecto, la ruptura principal o lo “diferente” —para recurrir a las palabras expuestas por los propios protagonistas del conjunto musical— no se da en torno a la imposición de la matriz heterosexual, performativa del deseo, dentro de este campo artístico, sino en tanto al advenimiento de un tango “adecentado” (Gil, 2006) que intentó borrar los rastros de una exposición sexual y erotizada del cuerpo femenino. Advenimiento que ha dejado huellas en las letras del tango, los modos de bailarlo y en la canonización de un estilo musical.

Explorando algunas de las obras de arte que John Berger (2012) se dispuso a analizar, encontramos que los fragmentos de los cuerpos de las mujeres están colocados de tal modo para que se exhiban lo mejor posible ante un hombre que las observa. Ellas parecen ofrecer su femineidad para que el espectador masculino las examine. En este sentido, siguiendo los argumentos del autor —a partir de su análisis sobre la pintura europea posrenacentista—, podemos decir que cuando la imaginación sexual se expresa de modo frontal, literal o metafóricamente, encontramos que el protagonista sexual se vuelve un espectador masculino a la vez que propietario de aquello que observa (Berger, 2012, pp. 63- 66).

Por otro lado, en todas las imágenes analizadas del grupo Bajofondo su nombre y/o el del disco se encuen-

tran en el borde superior. Es interesante la asociación que se realiza entre el nombre Bajofondo (palabra muy cercana a las usadas en las letras y la poesía del tango que describen el momento en que todo está mal al “tocar fondo” o al encontrarse en el “hondo bajo fondo”) y el deseo sexual “desprejuiciado”. Esta relación puede tener múltiples interpretaciones, entre ellas: que el deseo sexual de los varones se ve sublimado en la sensualidad, la tristeza y la melancolía que caracteriza al baile, la música y la poesía del tango.

Las imágenes 5, 6 y 7 son parte de la discografía del grupo Gotan Project. En la 5 y la 6 se utiliza nuevamente la fragmentación de un cuerpo aparentemente femenino. Si bien hay una insinuación a su sexualidad y erotismo, también se expresa cierta libertad y fortaleza femeninas.

En la imagen 5 el torso lleva el nombre del conjunto “tatuado” en la piel, cerca del corazón. El ángulo que se forma entre el cuello, las clavículas y los hombros levantados de la mujer componen una especie de “ave” con sus “alas desplegadas”.

Los pies de la imagen 6, si bien lucen zapatos de taco que aluden a cierto estereotipo femenino y “fetichismo” característico del tango, dejan entrever una posición desafiante. Están parados con firmeza “sobre” el nombre del grupo musical y el nombre del DVD y primer disco del conjunto “*La revancha del tango*”. Asimismo, la pierna derecha de ese cuerpo femenino está lastimada, sangrando cerca de su tobillo. También se puede observar que la media que lleva está rasgada producto del golpe. A partir de estos signos, se nos presentan múltiples imágenes. La más evidente podría remitirnos a una herida provocada al bailar tango, a partir de un golpe-patada efectuado (seguramente por error) en la pista de baile. Herida a la que la mujer se sobrepone. Pero también nos permite un juego de asociación entre sexualidad, placer y dolor, entre seducción y violencia. “El amor duele”, es una idea repetida en un sinnúmero de letras de tango de la primera mitad del siglo XX, en las que también se hace referencia al dolor de la “mujer de la calle”, cuya sexualidad es objeto de juicio y de condena moral. Durante este período, el

tango es considerado “música de tristeza, la misma que arrastra el cabaret bajo sus luces, la misma que tapa el maquillaje de las mujeres que lo bailan, la misma que recorre la calle” (Varela, 2005, p. 35).

Retomando el análisis de las tapas de discos, podemos observar que las imágenes 5 y 6 poseen el mismo título: *La revancha del tango*. Visualmente, esa revancha se asocia a la figura femenina. En este sentido, es sencillo establecer una relación entre la insinuación a la libertad y fortaleza femeninas en la nueva manifestación musical, en contraposición al lugar histórico de subordinación y dolor de las mujeres, tanto en el tango como en el resto de la sociedad.

En la imagen 7 observamos el recurso a la desnudez y a la sexualidad vivida de los cuerpos femeninos. Al igual que en la imagen 6, se aísla a las figuras del contexto a partir de la composición de un fondo completamente liso y negro. Se trata nuevamente de cuerpos asociados a los cánones tradicionales de belleza femenina: jóvenes, blancas, delgadas y estilizadas. No se ven sus rostros ya que se encuentran de perfil. Son cuerpos en movimiento y en contacto, sin el “estorbo” que puede significar la ropa en ese proceso. Las mujeres se toman sensualmente de las piernas para mantenerse juntas. Forman con sus cuerpos un semicírculo que representa la letra G, en referencia a la inicial del nombre del grupo Gotan (que es la palabra tango con el orden invertido de sus sílabas) Proyect. El nombre del disco está “apoyado” sobre los empeines y la parte inferior de las piernas de una de las mujeres.

Los cabellos de estas mujeres, de distintos colores y largos, acompañan la sensación de movimiento y también se constituyen en un modo de significar la belleza femenina. Al observar la imagen, surge una sensación de “visión” o “fantasía”: parece tratarse de tres “bellas sirenas” que “nadan o flotan” en un contexto indefinido. El fondo negro de la fotografía, además de realizar un fuerte contraste con las figuras de los cuerpos, permite imaginar libremente el lugar en el que estas mujeres se encuentran.

Respecto a la desnudez de los cuerpos femeninos, a partir de los planteos de Berger, afirmamos que un desnudo está siempre convencionalizado y que “la autoridad de sus convenciones procede de cierta tradición artística”. Al preguntarse por la función sexual de la desnudez en la realidad, el autor afirma que “en la experiencia sexual vivida, la desnudez es un proceso más que un estado” (Berger, 2012, p. 69). Aquí radicaría la dificultad de crear una imagen estática de la desnudez sexual, ya que si se aísla un instante de ese proceso, la imagen parecería banal y su banalidad resultaría fría y no serviría como puente entre dos estados intensamente imaginativos. Para Berger, en las imágenes de la desnudez, “la pérdida del misterio se produce simultáneamente al ofrecimiento de los medios para crear un misterio. La secuencia es: subjetivo-objetivo-subjetivo” (Berger, 2012, p. 69).

De manera que en la composición de la tapa de este disco el deseo se torna en fantasía. La mujer es tratada

como una “abstracción”. La desnudez de los tres cuerpos femeninos produce una pérdida de misterio visual colocándolas en el lugar de “objeto”, a la vez que despierta otros misterios: no podemos ver la genitalidad de estas mujeres (su “centro sexual” permanece oculto) ni sus rostros (su “identidad” permanece oculta). No sabemos dónde están ni qué es exactamente lo que están haciendo.

A lo largo del recorrido por las distintas tapas de discos hemos observado que la representación visual de los cuerpos femeninos constituye un recurso estético central de los diversos grupos. En este sentido, existe una clara alusión a la mujer como exponente activo de lo que denominamos tango electrónico. Sin embargo, la mujer que se representa no es cualquier mujer: es joven, delgada, blanca, seductora, sexualmente activa y deseada por un hombre. Por encima de cualquier otra cosa, las imágenes de estas mujeres son imágenes de la provocación sexual.

Al respecto, resulta interesante un análisis de Liska (2008a) en el que problematiza cómo históricamente el canon de erotismo del tango tradicional ha recaído en la erotización del cuerpo femenino. Tanto para ella como para Marta Savigliano (1995) esta erotización se remonta al proceso de exotización que sufrió el baile de tango en París durante las primeras dos décadas del siglo XX. A través de este proceso “se escenificaba y se vendía un modo sensual de feminidad (*femme fatale*) para ser consumido por hombres” (Liska, 2008a, p. 8).

Savigliano analiza cómo la entrada del tango a los circuitos de consumo cultural posmodernistas (que para la autora se caracterizan por una obsesiva búsqueda del placer) se produce a costa de una sensualización de sus sentidos, al ser utilizado como producto destinado a mostrar los límites de lo que se entiende por pasión prohibida y legítima.

Sin embargo, en paralelo a este proceso de exotización y erotización femenina, en los tratados de baile del tango de principios del siglo XX sucede todo lo contrario. La sexualidad de la mujer es objeto de juicio y ordenación. Según Liska, “la construcción de pasividad femenina involucraba un estilo de baile moderado y lento, sin adornos, explicitando que la intensión gestual debía basarse en la discreción femenina para no ser estigmatizada socialmente” (Liska, 2008a, p. 9).

Para Gustavo Varela,

[...] el tango establece nuevas alianzas: smoking, viajes a Europa, poetas, bailes sin cortes ni quebradas, orquestas, grandes salones. Recibe una doble bendición: la religiosa a través del Papa Pío X y la civilizada en los salones de Estados Unidos y principalmente de la alta sociedad de París. El tango hace propio el discurso que hasta entonces enfrentaba [...] para mantenerse vivo, se higieniza (Varela, 2005, p. 60).

Según Varela, en este período la mujer es clasificada en tres formas morales: la milonguera, la novia y la madre. “Las dos primeras constituyen opuestos complemen-

tarios: el mal y el bien, la carne y el espíritu, la tentación y el control, el cabaret y la familia. La milonguera porta una sexualidad que la novia no tiene” (Varela, 2005, p. 83).

Ahora bien: es importante destacar que durante la primera mitad del siglo XX la concreción del ideal femenino en la sociedad argentina dependía del control del deseo sexual o, por lo menos, de las actitudes que lo delataban. Las representaciones sobre la desviación de ese estándar fueron generalmente asociadas a las mujeres pertenecientes a las clases populares, encarnadas en figuras como la “milonguita” o la “costurerita que dio el mal paso”, perdidas moralmente por los sueños de ascenso social rápido (Cosse, 2010). Es durante este período que las letras de tango, escritas mayoritariamente por hombres, hablan de esas milongueras (o milonguitas) en clave de condena social, y la tuberculosis aparece como la “materialización de un castigo” para esas mujeres jóvenes que han osado desafiar su lugar en el mundo doméstico y barrial.

Como puede observarse a la luz de estos y otros aportes, desde sus inicios ha existido una relación compleja entre la norma sexual, lo legítimo, la pauta heterosexual y las desigualdades de género en el baile del tango. En este sentido, las imágenes y creaciones visuales que sitúan a la mujer en un espacio privilegiado del tango electrónico son múltiples y se insertan en un entramado complejo en donde conviven una serie de sentidos sedimentados. La erotización y exotización del cuerpo femenino en tanto objeto de deseo masculino y ciertos imaginarios asociados a la condena moral de la sexualidad femenina comenzarían a ser interpelados por representaciones que recrean el carácter activo de la sexualidad de las mujeres, nuevos estereotipos e ideales de belleza y una suerte de empoderamiento del género.

De acuerdo con Arthur Danto (2008), el *collage* es el paradigma del arte contemporáneo.¹² Para él, a diferencia de lo propio de la modernidad, cimentada en la idea de progreso lineal, en la correspondiente superación y negación de lo previo, y en la elaboración de manifiestos delimitadores que permitan distinguir lo que debe ser llamado arte de aquello que no, en la contemporaneidad, en consonancia con la caída de estos grandes relatos, el pasado se vuelve un elemento más, pasible de ser utilizado en la creación de nuevos productos culturales en combinación con elementos diversos, y la delimitación del arte no es ya una tarea que pueda realizarse *a priori*, sino siempre *a posteriori* de la producción de las obras.

Sin embargo, al decir de Danto, aun cuando los productos culturales del pasado se encuentran disponibles para ser utilizados, el contexto o el espíritu de ese pasado ya no. Quizás sea por eso mismo que elementos tan diversos como los utilizados en la composición de estas tapas de discos pueden coexistir; se reducen las distancias entre los mismos, se modifican los referentes originales, y pasan a formar parte de un nuevo contexto simultáneo, en un nuevo horizonte temporal y multicultural.

Por otro lado, consideramos que la constante alusión a la sexualidad femenina, presente en todas las imágenes analizadas, hubiese resultado impensable en otro período histórico. Sin intenciones de adentrarnos en tal discusión, sólo diremos que las transformaciones ocurridas en el plano de la sexualidad a partir de la segunda mitad del siglo XX arrasaron paulatinamente con parte del discurso ideológico hegemónico sobre la moralidad sexual, pero también posibilitaron el desarrollo de nuevos mecanismos de control sobre los cuerpos, convirtiendo paulatinamente al sexo y a la sexualidad en importantes centros de actividad política y económica.

En coincidencia con los planteos de Isabella Cosse (2010), nos inclinamos a pensar en los años 60 como el escenario de una “revolución sexual discreta” en Argentina pues, aunque la doble moral sexual fue conmovida y se legitimaron nuevos patrones de conducta respecto de la sexualidad, “se mantuvieron los vectores del paradigma sexual doméstico establecidos por las desigualdades de género y la estabilidad de las uniones heterosexuales” (Cosse, 2010, p. 88).

Todas las discusiones y las transformaciones iniciadas en esta etapa fueron limitadas en su emergencia pública en los períodos dictatoriales. La dictadura de 1966, instaurada con fines “moralizantes y ordenadores”, amplió como nunca su radio de acción a la vida privada de los argentinos. La política y el sexo fueron las temáticas más irritantes para el poder (Pujol, 2003). Sin embargo, a pesar de los grandes esfuerzos “moralizantes”, las transformaciones que habían permanecido replegadas al ámbito de lo privado y silenciadas en la esfera “íntima” de los argentinos eclosionaron con la apertura democrática de 1983. Entonces, aparecieron en la escena pública los primeros movimientos organizados de homosexuales¹³ y cobraron mayor visibilidad las organizaciones feministas.¹⁴ Todas estas agrupaciones tuvieron algo en común: comprendieron que lo personal es también político, por lo que buscaron trasladar aquello que sucedía en el ámbito privado a la agenda política, transportando hacia los espacios públicos la discusión de malestares e injusticias derivadas de la condición sexual o del género de miles de personas.

Roles alterados: llevadas y conductoras. Ellas bailan juntas

En este apartado nos proponemos profundizar el análisis en torno a las representaciones visuales sobre las mujeres y las corporalidades femeninas presentes en el tango queer. Para ello, analizaremos fotografías subidas a blogs, páginas de Internet y un video de autoproducción compartido en YouTube,¹⁵ focalizándonos en la figura de una de las mujeres creadoras de esta propuesta: Mariana Docampo.

En línea con los planteos de Elisenda Ardèvol y Gemma San Cornelio (2007), consideramos que la popu-

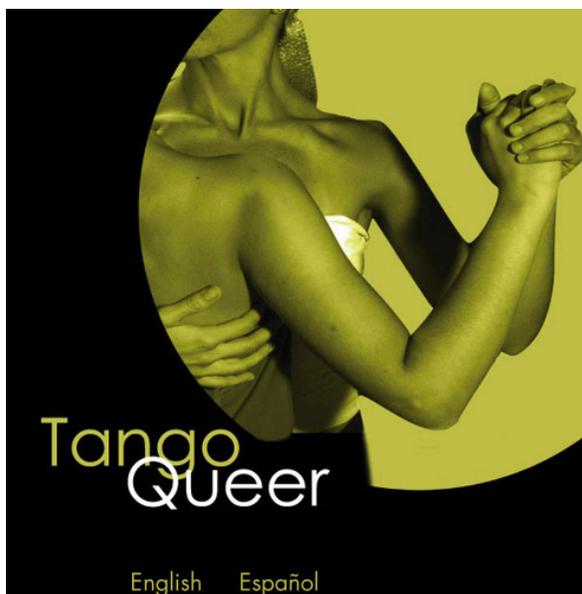


Imagen 8. Sitio web de la Milonga Tango Queer.

Puede verse el torso semidesnudo de dos mujeres abrazadas a la manera del tango. Una de ellas es Mariana Docampo.

larización de las tecnologías digitales de la imagen, junto con el desarrollo de programas informáticos y sitios web para compartir imágenes y videos en Internet, está transformando el escenario de los medios de comunicación e introduciendo nuevas prácticas de producción, distribución y consumo de productos culturales. En este sentido, los cambios sociales expresados en las nuevas manifestaciones del tango se ven potenciados y facilitados gracias al nuevo escenario de los medios de comunicación; estos últimos permiten establecer mayores instancias de diálogo e interrelación entre dichas expresiones de la música y del baile, incrementando a la vez su distribución y consumo.

La propuesta de tango queer en la ciudad de Buenos Aires surge en el transcurso de los años 2005 y 2006, en medio de otras propuestas que intentan diversificar la escena del baile del tango a partir de iniciativas corporales diferenciadas, como el ya mencionado estilo de tango nuevo o el tango gay.¹⁶ Sin embargo, el tango queer empezó a asentarse cuando ciertos marcos normativos y el conjunto de la sociedad civil comenzaron a quebrantar la histórica subordinación de las personas con elecciones sexuales diversas, en pos de construir un acceso pleno a los derechos sociales y ciudadanos. Particularmente nos referimos a la visibilidad adquirida por los movimientos de minorías sexuales; al hito histórico desarrollado en la madrugada del 15 de julio de 2010, cuando el Senado de la nación argentina aprobó con 33 votos a favor y 31 en contra la ley que habilita a las personas del mismo sexo a contraer matrimonio; así como a lo ocurrido en el año 2012, cuando se sancionó la ley de Identidad de Género que establece que toda persona tiene derecho a ser iden-

tificada en los instrumentos que acreditan su identidad según la vivencia interna e individual de género, tal como cada persona la siente, la cual puede corresponder o no con el sexo asignado al momento del nacimiento.

Volviendo al caso que nos compete, resulta interesante mencionar que Mariana Docampo, una de las creadoras del movimiento queer en el tango, es argentina, especialista en estudios de género, escritora, bailarina, militante homosexual y profesora de tango salón. Junto con otros bailarines y bailarinas de diferentes partes del mundo planteó la relación del tango con la teoría queer. También es una de las fundadoras y organizadoras del Festival Internacional de Tango Queer de Buenos Aires¹⁷ y del Festival de Tango Queer de Hamburgo.¹⁸

En la página de Internet de la Milonga Tango Queer¹⁹ que ella organiza, luego de seleccionar el idioma, puede observarse una pestaña ubicada en el sector superior de la pantalla que se denomina *Quienes Somos* [sic]. Allí se afirma:

Tango Queer es un espacio de encuentro, de sociabilización, de aprendizaje y de práctica de tango abierto a todas las personas, en el que se busca explorar nuevas formas de comunicación entre quienes bailan.

En este espacio nadie presupone tu orientación sexual ni tu gusto por ocupar un rol u otro al bailar tango. Lo “normal” aquí es lo diferente, y cuando bailás lo hacés con quien querés y en el rol que querés.

En esta misma página, en otra de sus pestañas, llamada *Ideas y Propuesta*, puede leerse la pregunta “¿Por qué Tango Queer?”. La respuesta desde el sitio de Internet es la siguiente:

Porque:

- 1.- Usar la palabra “queer” para autodenominarse supone una apropiación del término y la resignificación de su connotación peyorativa, y esto implica la subversión de un orden.
- 2.- Al ubicar todo aquello que denota fuera de la norma, el término incluye a todas las personas indistintamente, sin fijarlas dentro de un orden estático, sino fundando su convivencia en la diversidad.
- 3.- Los gays, lesbianas, bisexuales, transgénero, tienen cuestionado el rol social desde su dinámica erótico sensual y social, y de esta manera se facilita la posibilidad de explorar, a través de la danza, nuevas formas de comunicación.
- 4.- Que la gente “queer” baile tango de la manera que siente es un gesto de apropiación de un emblema que excluye la diversidad desde la estructura misma de su baile. Desde esta apropiación, se propone una dinámica distinta para todo el mundo, que tenga que ver con una más igualitaria comunicación entre las personas”.

Como puede observarse, esta propuesta explora el bailar más libremente y posee un discurso desde donde se sostiene que la enseñanza del tango no debe presuponer la orientación sexual de quienes bailan, promoviendo la

no discriminación y la aceptación del otro. En este sentido, se distingue que “conducir” en el baile no es equivalente a “hacer de varón” y que ser “conducido/a” no tiene por qué implicar “hacer de mujer”. Tanto varones como mujeres pueden ocupar cualquier rol en el baile, experimentándolo según su deseo personal, y no en función de una norma preestablecida. Como desarrolla Sofía Ceconi “en las milongas queer el cuerpo constituye una superficie que sirve de soporte para cuestionar —también en la dinámica de la danza— la heteronormatividad asociada a la convención del tango salón” (Ceconi, 2009, p. 15).

Es interesante destacar que la búsqueda en *Google*²⁰ imágenes, mediante la etiqueta “tango queer”, ofrece como resultado una mayoría de fotografías cuyos protagonistas son hombres o mujeres con personas de su mismo sexo. De las 50 primeras imágenes, 22 son de mujeres posando o bailando juntas y sólo 9 de varones bailando entre ellos. El resto está constituido por fotografías de grupos de varones y mujeres, de lugares en los que las personas bailan en la pista y de representaciones gráficas —logos— de diversos eventos de tango queer como, por ejemplo, festivales. A los fines del presente análisis, y focalizando nuestra mirada en la representación del cuerpo femenino, hemos seleccionado diversas fotografías considerando que son lo suficientemente representativas del conjunto de imágenes de y con mujeres.

Como se puede observar, la composición de las imágenes 8 y 9 utiliza (al igual que muchas ya analizadas de tango electrónico) el recurso de la fragmentación de cuerpos aparentemente femeninos.

La imagen 8 acentúa los torsos de las mujeres y el abrazo del tango, símbolo por excelencia de la comunicación entre las dos personas que bailan. Las figuras se aíslan del contexto a partir de la composición de un fondo liso y verde. Respecto del abrazo, podemos afirmar que el baile del tango requiere de una importante disociación entre lo que ocurre en la parte superior e inferior del cuerpo. Estas dos “zonas” en las que se divide el cuerpo a partir de la cadera funcionan con lógicas y técnicas diferentes y producen movimientos y ritmos distintos. Por ello, los movimientos tan variados que ocurren dentro del abrazo de tango dependen del modo en que este baile utiliza el cuerpo fragmentándolo. Dentro del abrazo, los torsos y brazos generan un espacio compartido entre los cuerpos que, con algunas variaciones, intercambios, e incluso rupturas momentáneas, va a mantenerse durante todos los desplazamientos. Este espacio común constituirá el canal de comunicación entre la pareja; aspecto sumamente valorado en la enseñanza del tango queer, que se caracteriza por explorar nuevas formas de comunicación entre los cuerpos a través del abrazo y el intercambio de roles.

Al observar la imagen 9 es sencillo realizar cierto paralelismo con la imagen 6 de la portada del grupo *Gotan Proyect*. Los pies, aparentemente femeninos, están en una posición desafiante, apoyados en una supuesta pista de baile (podemos imaginar esto a partir del piso

de madera, si bien el resto del fondo es liso y negro). Sin embargo, a diferencia de la imagen del conjunto electrónico, estas piernas no están lastimadas ni solas. No se trata de mujeres “heridas” sino de mujeres “fuertes” y “autosuficientes”, que no por eso renuncian a ciertos rasgos típicamente “femeninos” (por ejemplo, los zapatos de taco) ni necesitan “masculinizarse” para poder ocupar un nuevo lugar en las relaciones que se desarrollan a partir del baile del tango.

La imagen 10 muestra a dos mujeres bailando mientras un grupo de personas ubicadas alrededor de ellas observa sus movimientos. Probablemente se trate de una clase de tango, ya que esta disposición espacial es característica de dichos ámbitos de enseñanza en el momento en el que las y/o los docentes “muestran” los pasos y las figuras para que luego las “realicen” o las “practiquen” las y los alumnos/as.

No vemos los rostros de quienes integran la foto. Las técnicas fotográficas utilizadas permiten modificar los colores, volver “difuso” el fondo de la imagen y resaltar con ello las figuras en movimiento que se encuentran en el centro de la misma. A su vez, el único color que se mantiene en la fotografía es el de la pollera roja de una de las bailarinas; el resto, está en blanco y negro. Es interesante destacar que estos colores son característicos y representativos del tango y, al igual que en muchas otras culturas y sociedades, poseen una simbología muy rica para el análisis.

En cuanto a la vestimenta, es interesante resaltar que aparentemente estas mujeres priorizan la comodidad, si bien mantienen rasgos típicamente “femeninos” y asociados al estilo de baile denominado tango nuevo. Tanto el vestido de una de ellas como la pollera de la otra constituyen prendas elaboradas con telas y texturas que acompañan los movimientos. Ambas mujeres lucen cabellos largos. Sin embargo, su calzado no nos

Imagen 9. Autor desconocido. Fotografía utilizada para publicitar el VI Festival Internacional de Tango Queer en Buenos Aires. Edición 2012.





Imagen 10. Fotografía tomada por Emily Anne Epstein en una clase de tango queer, utilizada para publicitar el VI Festival Internacional de Tango Queer en Buenos Aires. Edición 2012.

remite a los modos prototípicos del tango: llevan sandalias y zapatos sin taco.

Por último, hemos seleccionado un video de autoproducción, compartido en YouTube, en el que puede observarse una presentación realizada por Mariana Docampo y Soledad Nani con motivo del festejo de cumpleaños de la Milonga Tango Queer. Consideramos, en línea con los aportes de Ardévol y San Cornelio (2007), que aproximarnos a estas nuevas prácticas a partir de la mediación tecnológica en la producción y socialización de imaginaria, nos permitirá profundizar nuestra comprensión sobre las representaciones y las experiencias de los propios actores sociales.



Imagen 11. Video de autoproducción compartido en YouTube, 2010. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=Tv1Z7NEv5DU>

Se trata de un video de 2' 24" de duración realizado con una cámara digital a baja resolución, sin editar, a partir de un solo plano secuencia con sonido original. Mariana Docampo y Soledad Nani bailan un tango llamado *No te perdono más* (1947), con letra y música de Rodolfo Sciammarella.²¹ Nos interesa destacar particularmente algunos elementos de la *performance*.

Soledad Nani lleva un traje negro, vestimenta asociada a la corporalidad masculina tradicional. Sin embargo, al comenzar a bailar ocupa el rol de "ser conducida" por Mariana Docampo, quien viste una musculosa de seda negra, un pantalón negro (característico de la vestimenta femenina en los estilos modernos en el tango) y unos zapatos de taco alto dorados.

Durante el baile puede apreciarse un abrazo cerrado y cierta economía gestual: no se observan "adornos"²² ni figuras estilizadas o movimientos de piernas ligeros que atraviesen la zona aérea (por ejemplo, los llamados "boleos"). En cambio, pueden apreciarse movimientos suaves, con poca marcación de la persona que guía. Se realizan ante todo giros, pasos básicos y el juego de cambio de peso de los pies. Es un tipo de baile desprovisto de la gestualidad sensual prototípica del tango. En medio de la *performance* las bailarinas modifican el abrazo y los roles en el baile, Soledad Nani pasa a ocupar el rol de "conductora".

Si bien las bailarinas no interactúan visiblemente con la cámara ni con las personas sentadas alrededor de la pista en las distintas mesas, evidentemente la *performance* está dirigida hacia ese público, que observa atentamente lo que sucede entre las bailarinas y aplaude efusivamente al finalizar la presentación. El video está realizado por una persona implicada en la acción registrada, al menos en tanto que asistente a la milonga y es espectadora de la *performance*. En este sentido, la cámara es una cómplice de la acción colectiva llevada a cabo.

Para finalizar, podemos decir que las imágenes de este apartado cuestionan ciertos patrones estereotipados, signos y valores que de manera directa o indirecta transmiten y reproducen la desigualdad y la discriminación hacia las mujeres. Particularmente confrontan a aquellos mensajes e imágenes que reproducen el canon de erotismo del tango tradicional, el cual ha recaído en la erotización del cuerpo femenino a partir de un modo específico de sensualidad, destinado a ser vendido para y consumido por hombres.

En este punto, resulta enriquecedor retomar los aportes de Don Slater, quien reconoce en su obra, *La fotografía doméstica y la cultura digital*, el potencial de la fotografía doméstica —y agregaríamos también, del video doméstico— como fuerza de producción cultural (Slater, 1995, p.191). Podemos afirmar que las imágenes y filmaciones sobre mujeres que practican tango queer, al traspasar la esfera de lo privado y hacerse públicas en un contexto de programación (Internet), permiten ser contrastadas con otras imágenes y construcciones de la feminidad hasta ahora hegemónicas, planteando la posibilidad de actualizar el potencial de una política cultural de la cual pudiera surgir una cultura política nueva (Slater, 1995, p. 193).

Sin embargo, nos preguntamos hasta qué punto tales imágenes no reproducen cierta estética femenina o estereotipos de belleza dominantes. Liska expone dos posibles argumentos en torno a la economía corporal observada en las mujeres lesbianas que practican tango queer: "Por un lado, la práctica del tango ligada a un estilo de lesbianismo dominante y legítimo (ni masculino ni femenino) basado en la discreción; por otro, aunque ligado al anterior, una marca de la discriminación" (Liska, 2008a, p.10). En este sentido, la autora destaca que la "economía corporal" observada en muchas mujeres que bailan tango queer y que cuestionan la objetivación del cuerpo feme-

nino, paradójicamente, es muy similar a la que exigían los tratados de baile del tango de principios del siglo XX, en los cuales se planteaba un estilo de baile “moderado” y “sin adornos” para las mujeres, condenando moralmente otro tipo de movimientos.

Bajo esta misma línea, en otros estudios (Verdenelli y Orozco, 2009) basados en la recuperación de voces y experiencias femeninas, se establece que para muchas mujeres jóvenes heterosexuales que practican estilos de baile considerados “tradicionales” (como los denominados “milonguero” o “villa urquiza”) uno de los mayores encantos radica en poder “jugar” con ciertos modelos o estereotipos que consideran “del pasado”. Muchas de estas mujeres destacan que el tango es el “único lugar” en el que se “relajan”, se “entregan completamente” y se “dejan llevar” por un varón.

En este sentido, y coincidiendo con Sabrina Mora (2008), podemos afirmar que si bien es cierto que los dispositivos disciplinarios crean sujetos y los atraviesan, también es cierto que ese cruzamiento no ocurre de una manera completa y total. Muchos bailarines y bailarinas de tango salón hablan de placer, de sentir, de disfrutar, de fluir, de expresar sentimientos y emociones, de dejarse llevar. Por lo general, radica ahí la mayor efectividad de las tecnologías del cuerpo: entre sus productos también están la seguridad y el placer. Para Mora, en estos casos “es sutil el límite entre la construcción de subjetividad y de agencia, por un lado; y, por otro lado, la producción de sensaciones de placer y libertad que se producen como resultado de la efectividad de ciertas relaciones de poder, y de tecnologías que en gran parte se mantienen gracias a esas sensaciones” (Mora, 2008a, p.10).

Algunos estudios recientes sobre género nos aportan valiosas herramientas para pensar en torno a estas problemáticas. Éste es el caso del trabajo de Saba Mahmood (2006). Dentro de su interés por los modos posibles que puede tomar la capacidad de agencia, Mahmood se apoya en la perspectiva foucaultiana del postestructuralismo para desplegarla y revisar algunas de sus concepciones. Además de proponer la discusión de las nociones liberales de libertad y autonomía que guían muchas concepciones sobre el agenciamiento, postula que no toda agencia es resistencia, es decir, que la resistencia es sólo una forma de agencia entre otras. El estructuralismo contempla que la capacidad de agencia es aquella que toma la forma de resistencia, de subversión o de resignificación, entendidas en oposición a la represión, la dominación y la subordinación. Cuestionando lo anterior, Mahmood sugiere que la agencia es una “modalidad de acción” que incluye el sentido de sí, las aspiraciones, los proyectos, la capacidad de cada persona para realizar sus intereses, el deseo, las emociones, las experiencias del cuerpo, etcétera. De este modo, la agencia también es un producto de las relaciones de poder que no es limitado a una oposición a las normas, sino producido al interior de las mismas (Mora, 2008). Esto se debe al hecho de que las normas pueden

ser “performadas, habitadas y experimentadas de varias maneras” (Mahmood, 2006, p. 136) y no sólo consolidadas o subvertidas. Así, la agencia puede estar en el modo en que una determinada norma es acatada, en cómo es vivida y experimentada su incorporación.

A partir de todo lo expuesto, creemos que es importante dejar abierta la pregunta en torno a la cuestión de la agencia en el baile del tango y los discursos que derivan de masculinidades y femineidades definidas hegemónicamente. Particularmente, nos preguntamos si la carga simbólica de poder en los roles genéricamente establecidos en el baile de los distintos estilos de tango continúa siendo la misma que antaño y cuáles son las diferencias/similitudes observadas en este aspecto entre los diferentes estilos.

Consideraciones finales

En la actualidad es posible delimitar un campo cultural, asociado a la expresión artística del tango, completamente revitalizado. Las milongas se han multiplicado, se ha dado reapertura a tradicionales salones y clubes de barrio, se han acrecentado las clases de baile en academias, salones y plazas públicas, se ha impulsado fuertemente la oferta de espectáculos asociados a la demanda turística y se han desarrollado diversas innovaciones en el plano de la música y el baile. La emergencia de este campo “renovado” se ha dado bajo una cantidad de transformaciones asociadas a la ciudad de Buenos Aires, como los procesos identitarios de las clases medias que habitan la ciudad, sus consumos y estilos culturales, el impulso de un turismo ávido de un “consumo autóctono”, y una serie de cambios más estructurales vinculados a una coyuntura económica particular de la Argentina.

En el marco de la irrupción de este “nuevo tango” —entendiendo al conjunto de manifestaciones actuales que aquí se condensan— centramos nuestro interés en dos expresiones particulares: el tango queer y el tango electrónico. Esta elección se vio motivada por las claras “rupturas” que ambas expresiones proponían respecto al canon tradicional asociado a este campo artístico. Hemos argumentado que mientras el tango electrónico propone una transformación en la base de sus componentes musicales (fusiones con instrumentos electrónicos, innovaciones melódicas, nuevas voces, entre otras), el tango queer ha podido discutir con una cantidad de “normatividades” asociadas a los roles y estilos asumidos dentro del baile. Sin embargo, más allá del delineado de sus propuestas generales, optamos por focalizar nuestro recorrido analítico en el modo en que las corporalidades y los roles femeninos eran capaces de inscribirse como nuevas —y conflictivas— formas dentro de este renacer artístico.

Para llevar a cabo tal ejercicio indagatorio, decidimos desplegar un análisis semiótico de un *corpus* de representaciones visuales —ancladas en diversos soportes (tapas de discos, afiches publicitarios, video de autoproducción,

etc.)— constituidas y difundidas por estas nuevas expresiones artísticas. Para el caso musical, centramos nuestra atención en las tapas de discos de los conjuntos más representativos del tango electrónico; para el caso bailado, nos enfocamos en algunas de las imágenes más “convocantes” dentro de la propuesta del tango queer.

En términos amplios, pudimos observar que las corporalidades y los roles de las mujeres se sitúan de manera tensionada dentro de estos nuevos esquemas. Esta tensión básicamente puede explicarse a partir de la confrontación de “nuevos y tradicionales” sentidos otorgados a este campo artístico y al posicionamiento que la mujer “debe” y “puede” ocupar dentro de tal configuración. En este sentido, a partir del estudio de las representaciones visuales, argumentamos que en las nuevas expresiones de la música y del baile convergen imaginarios cargados de imperativos morales anacrónicos que se actualizan con imágenes y corporalidades actuales, desde donde se construyen nuevos y diversos imperativos.

Como lo hemos demostrado, las imágenes y creaciones que sitúan a la mujer en un espacio privilegiado dentro del tango electrónico son múltiples y se insertan en un entramado complejo en donde conviven una serie de sentidos sedimentados. En esta perspectiva, y a partir de su análisis, sostuvimos que la erotización y exotización del cuerpo femenino en tanto objeto de deseo masculino y ciertos imaginarios asociados a la condena moral de la sexualidad femenina han comenzado a ser interpelados por representaciones que recrean el carácter activo de la sexualidad de las mujeres, que dibujan nuevos estereotipos e ideales de belleza y que incitan una suerte de empoderamiento del género.

Pudimos observar que en algunas de las tapas de discos la exposición de fragmentos sexuados del cuerpo femenino actualiza una suerte de “subordinación de género” (respecto del deseo marcado por la matriz heterosexual), a la vez que rompe con otros imperativos morales asociados al lugar “deserotizado” que había instaurado el tango decentado (Gil, 2006) de principios de siglo XX. En esta misma línea, en otras de las producciones discográficas vimos la centralidad que adquieren los cuerpos femeninos desnudos y en movimiento al referir su libertad. No obstante, más allá de quebrantar la postura de una “sensualidad moderada”, dichos cuerpos reproducen, en cierto sentido, algunos de los cánones de belleza asociados a las “convenciones” de género (Berger, 2012). Vale decir, actualizan estereotipos tradicionales pero explicitan el carácter sexuado y vívido del cuerpo femenino.

Finalmente, a pesar de que la presentación de fragmentos corporales que sitúan expresiones de la fortaleza del género (los zapatos de mujer que pisan fuerte un escenario tanguero) sea capaz de representar cierto fetichismo asociado a los objetos estereotipados del tango, recrea, con toda claridad, un nuevo rol femenino en el que, lejos de reposar en la pasividad y en la moderación, las mujeres salen a dar “revancha”.

Sin duda, no podemos dejar de mencionar que la inclusión de este tipo de imágenes debe encontrar una explicación más amplia que aquella que se reduce a los cambios operados dentro de la exclusividad del campo artístico. Por esta razón, hemos reconstruido algunos emergentes históricos relevantes asociados a la revolución sexual de mediados de siglo XX y a las propias tensiones y contradicciones que dicha revolución acarrearé.

Respecto al tango queer y la exploración de sus propuestas visuales, también consideramos necesario recurrir a aquellos cambios más estructurales que han posibilitado el nacimiento de esta tendencia dentro del tango. Particularmente, planteamos que esta expresión artística no puede comprenderse sin aludir a las transformaciones ocurridas en torno a ciertos marcos normativos y en el seno de la sociedad civil en lo relativo al resquebrajamiento de la histórica subordinación de las personas con elecciones sexuales diversas y la reivindicación de un acceso pleno a los derechos sociales y ciudadanos. Por este motivo, hablamos de la visibilidad que han ido adquiriendo los movimientos de minorías sexuales; del hito histórico que habilitó a las personas del mismo sexo a contraer matrimonio; y de la posterior sanción de la ley de Identidad de Género. Elementos que consideramos representativos a la hora de encuadrar las condiciones de posibilidad para la emergencia del tango queer. A raíz de esta cuestión pudimos reflexionar sobre cómo las imágenes seleccionadas, entendidas como recortes e interpretaciones, se incluyen dentro la historia cultural de nuestra sociedad, poniendo en evidencia los conflictos que atraviesan la constitución de las “visibilidades posibles”.

Asimismo, planteamos que las imágenes elegidas también aluden a un campo tensionado que incluye continuidades y rupturas; asimilaciones y resistencias; normatividades y agencia. Las descripciones detalladas del *corpus* de representaciones elegidas para este campo —presentadas bajo soportes disímiles— proponen, en primera instancia, un descentramiento del poderío del hombre. Repasando las imágenes encontramos un abrazo típico del baile compuesto por dos mujeres; dos pares de pies vestidos con zapatos de taco alto que pisan la pista y desafían al espectador; un auditorio que admira el baile de dos cuerpos femeninos entrelazados al centro del escenario, etc. Es decir, encontramos que el tango puede bailarse sin la necesidad de la presencia masculina.

La visualización de un baile que sólo admite mujeres y que desdibuja los canonizados roles configurados en torno al género proponiendo un baile “desestructurado” que se compone de roles intercambiables, nos permitió argumentar que dentro de estas tendencias se imprimen nuevos sentidos a las prácticas del tango; sentidos que buscan cuestionar ciertos patrones estereotipados, signos y valores que, directa o indirectamente, transmiten y reproducen la desigualdad y la discriminación hacia las mujeres.

Particularmente, observamos que mediante la divulgación de estas representaciones —desde el espacio del tango queer— se confronta a aquellos mensajes e imágenes que reproducen el canon de erotismo del tango tradicional, el cual ha recaído en la erotización del cuerpo femenino a partir de un modo específico de sensualidad, destinado a ser vendido para y consumido por hombres.

Como dijimos, se trata de un campo tensionado y por ello hacia al final del análisis incluimos una reflexión sumamente relevante de Liska (2008a), para comprender que aquellas rupturas han sido acompañadas por la actualización de algunas de las estéticas y la asunción de roles que proponían los tratados del baile de principios del siglo XX: un estilo moderado, sin adornos y deserotizado.

El recorrido asumido hasta aquí permite sostener que el significado del tango devela conflictos, tensiones, contradicciones, encuentros y pugnas. Como todo espacio social, el ámbito del tango está atravesado por relaciones de poder, y los significados de la acción social constituyen un campo en disputa y en permanente conflicto. Campo que da lugar a la agencia humana, la resistencia y la reinterpretación. El tango queer y el tango electrónico son claros exponentes: van y vienen entre la innovación y la actualización de antiguos imperativos. Aun cuando no es objeto del presente trabajo, es necesario destacar que estos contrapuntos pueden observarse dentro de otras configuraciones del tango actual, en donde, a pesar de no “quebrantar” explícitamente los cánones más tradicionales del tango, es posible delimitar la inclusión de la dimensión del placer, la libertad y el juego dentro de la práctica del baile por parte de las mujeres que lo danzan. En última instancia, si bien la iniciativa queer insiste en que la carga simbólica de poder en los roles continúa siendo la misma que antaño —en lo que respecta a las milongas convencionales—, en el presente trabajo razonamos que esta afirmación debe, al menos, problematizarse. Asimismo, sostenemos que en aquel ir y venir se ha podido vislumbrar una compleja e interesante vinculación entre el baile, el placer, la sexualidad y el género dentro del universo cultural de la música del tango y del tango bailado. No obstante, estas últimas líneas de reflexión aún aguardan para ser desarrolladas y profundizadas en trabajos posteriores.

Para finalizar, creemos oportuno recuperar un planteo de John Berger (2012) que ha operado como guía en el desenvolvimiento de nuestros razonamientos y conclusiones. Cada imagen reproducida y analizada en este trabajo forma parte de un argumento que probablemente “poco o nada tenga que ver con la significación inicial e independiente” que ha movilizó la concreción de cada una de ellas. Si bien “es difícil definir exactamente en qué medida estas palabras han cambiado la imagen”, indudablemente lo han hecho. En este sentido, es fundamental resaltar que la significación de una imagen cambia en función de lo que uno ve a su lado, o inmediatamente después, constituyéndose en parte de una reflexión.

Notas

¹ Se agradecen los comentarios realizados por Mariana Sáez, Juan Pablo Ripamonti, Sabrina Mora y Silvia Hirsch. Los mismos han sido de suma utilidad para la elaboración de este artículo. Asimismo, es preciso indicar que el trabajo realizado se enmarca dentro de los proyectos de investigación que llevan adelante las autoras de este texto. Juliana Verdenelli trabaja los vínculos desplegados entre las corporalidades, las moralidades y las sexualidades, mientras que Lucía de Abrantes explora la puesta en marcha de repertorios estéticos-morales en la constitución de estilos culturales.

² Se define a la *milonga* como un “lugar”, en sentido antropológico. Para Wright (2005), todo espacio que implica acción humana es un espacio social. De Certeau (1984) sostiene que un “lugar” es un espacio practicado. En este sentido, considera que la acción humana es la que transforma espacios en lugares. No existen lugares *a priori* ni lugares “vacíos” de significado. Según Margulis (2003), un “lugar” es un espacio cargado de sentido que se constituye a partir de ser habitado, vivido, colmado de afectos y ceremonias. A su vez, el lugar contiene en su localización y disposición espacial posibilidades, prohibiciones y proscipciones de orden interactivo que son inteligibles para los concurrentes habituales.

³ Queer es un término proveniente del inglés que significa raro, extraño, excéntrico, estrambótico o ridículo. Fue utilizado en Estados Unidos para nombrar de modo despectivo o peyorativo a personas gays, lesbianas y trans. Es decir, a todos aquéllos que no se ataban a la norma de la heterosexualidad obligatoria. El movimiento queer nació en este contexto a principios de la década de 1990, emergente de las crecientes disidencias, conflictos y divergencias que atravesaba el movimiento homosexual.

⁴ A partir de los contenidos citados en este trabajo y otros observados en diversas páginas web, podemos afirmar que los lugares analizados y característicos del “tango nuevo”, ya sea queer, gay o heterosexual, desarrollan un *marketing* para la comercialización de su “producto” cultural. Los tópicos que aparecen intrínsecamente asociados a este estilo de vida y de baile se vinculan con lo “libre”, “divertido”, “relajado”, “alegre”, “flexible”, “cosmopolita” y “joven”. Estos lugares prometen vivir “el verdadero sentir del tango” y respetar la “esencia del baile de la ciudad”, sin caer en los “códigos herméticos” de los salones “tradicionales” (Liska, 2008b).

⁵ En términos estrictamente patrimoniales, en 1998 se promulga la Ley N° 130 por lo que la Ciudad Autónoma de Buenos Aires reconoce al tango como parte integrante de su patrimonio cultural. Precisamente, es a partir de este marco legislativo que las actividades relacionadas con el tango pasan a ser competencia de esferas oficiales en la ciudad, institucionalizándose distintas iniciativas y políticas públicas tendientes a proteger, preservar y promover dichos patrimonios culturales. Por ejemplo, Morel (2009, p. 160) señala que a partir de esta ley se crea la Fiesta Popular del Tango, que debía llevarse a cabo en la ciudad anualmente y culminar el día 11 de diciembre, Día Nacional del Tango. Este día, derivado del Decreto N° 3.781/77, fue fijado en conmemoración al nacimiento de dos figuras fundadoras de la música del tango: Carlos Gardel y Julio De Caro. El proceso de implementación de dicho evento fue cambiando su denominación, fecha y lugar de realización. En la actualidad, se realiza en paralelo al Mundial de Tango y se denomina Tango BA, Festival y Mundial.

⁶ El estilo de baile denominado “tango nuevo” nace a principios de la década de 1990. Se trata fundamentalmente de una nueva forma de bailar el tango, surgida a partir de un proceso de investigación de jóvenes bailarines profesionales. Estudiaron las estructuras del movimiento del tango y buscaron fusionarlas con diversas técnicas corporales: danza moderna, danza contemporánea, contact improvisación e incluso artes marciales. Para Liska (2009), el objetivo de estos bailarines era “crear movimientos nuevos, eliminar la rigidez y generar mayor sensibilidad corporal”. Centrado en la

experimentación corporal que enriquece la actividad de manera innovadora, la búsqueda del equilibrio como sostén del enlace en la pareja de baile, y la realización de movimientos más espontáneos, el aprendizaje del tango se convierte en lo que Liska propone llamar un “juego corporal reflexivo”.

⁷El concepto de música electrónica es ciertamente amplio, incluye toda aquella expresión musical que es creada mediante medios electrónicos. Abarca un extenso espectro compuesto por la música elaborada en computadoras (que sólo existe en soportes digitales y se interpreta por medio de parlantes), la música electrónica en vivo (creada en tiempo real con sintetizadores y otros equipos electrónicos), la música concreta (creada a partir de sonidos grabados y luego modificados) y la música que combina el sonido de intérpretes en vivo con la música electrónica grabada. Asimismo, podemos distinguir dos espacios de producción y circulación diferentes dentro de ese amplio espectro: el campo experimental y/o académico, cuyos orígenes se remiten a finales de los años 40, cuando se establecieron los estudios de música electrónica de mayor importancia en Europa (el Estudio de Música Electrónica de la WDR de Colonia en Alemania y el de Radio Francia); el campo asociado a los *mass media* y a la difusión comercial. En ese contexto se produjo la fusión de elementos de música electrónica y del pop, inaugurándose un uso masivo de los recursos electrónicos que persiste hasta la actualidad. Desde los inicios en Düsseldorf, de la mano de Kraftwerk, esta forma musical se ha diversificado en infinitud de subgéneros que abarcan el techno pop, el acid house, el funk, el acid jazz, el electro trash, el ambient, etc. La diversidad de fusiones entre géneros populares y medios electrónicos dio lugar, en el nuevo siglo, al surgimiento de la bossa electrónica, el flamenco chill out, y el tango electrónico, término que denomina a las producciones hechas a partir de la yuxtaposición de bases rítmicas típicas de la electrónica de difusión masiva, con rasgos compositivos inherentes al tango.

⁸Como recuerda un entrevistado en otro estudio realizado sobre la temática (Verdenelli y Orozco, 2009), durante la década de 1950 la presentación de las orquestas en vivo en los salones de baile funcionaba como un elemento preorganizador de las milongas. Cada orquesta, con un estilo musical que le otorgaba cierta identidad, restringía a los concurrentes:

“Era la época donde se bailaba con las orquestas en vivo. Así que íbamos por ejemplo a Huracán y estaban Pugliese, Oscar Alemán. Nunca había una orquesta de tango sola. Siempre había una orquesta de jazz. Por eso la típica orquesta de jazz. Y bueno, bailábamos hasta la 1, 2 de la mañana y decíamos bueno, vamos a San Lorenzo que está Troilo. Entonces íbamos dos noches a distintas orquestas. Entonces no sólo era bailar con las orquestas en vivo, era esa energía, ese amor de la gente por los instrumentos y por lo que estaban ejecutando. Y nosotros veíamos a los bailarines de esas orquestas. Porque al que le gustaba D’Arienzo no iba a bailar con la orquesta de Pugliese. Nosotros recorríamos los distintos lugares, las distintas orquestas y podíamos ver como se bailaba diferente. Ahora es como cuando vamos al cine y cerramos los ojos” (Facundo, bailarín profesional de 68 años).

⁹Narcotango fue creado en el año 2003. Es un grupo de músicos argentinos integrado por Carlos Libedinsky, Fernando del Castillo, Marcelo Toth y Mariano Castro. Para más información, visitar: <www.carloslibedinsky.com>.

¹⁰La idea original del grupo nació de Gustavo Santaolalla (productor) y Juan Campodónico, a partir de su interés por fusionar “la música electrónica con las raíces latinas”. En 2002 lanzan su primer disco *Tango Club*. El conjunto está integrado por músicos argentinos y uruguayos. Para mayor información, consultar: <www.electrotango.net/Bajofondo-cast.html>.

¹¹Gotan Project nació en Francia y fue pionero en la propuesta de combinar música de tango con jazz y electrónica. Está integrado por el DJ y músico francés Philippe Cohen Solal (fundador del sello discográfico ¡Ya Basta!), el músico y DJ suizo Christoph H. Müller

y el guitarrista argentino Eduardo Makaroff (cuyos trabajos anteriores en Argentina y en Europa estuvieron asociados al rock y al tango). Su primer disco, *La Revancha del Tango*, es del año 2001 y ha vendido más de un millón de copias. Desde su creación, el trabajo de este grupo ha contado con una gran difusión. Para mayor información, consultar: <http://www.gotanproject.com/>.

¹²Para Danto (2008), “contemporáneo” no es una denominación temporal, en el sentido del arte presente, sino una categoría que refiere una forma particular de producir y entender el arte, que él nombra “posthistórica”. Prefiere la utilización de este término en lugar del calificativo “posmoderno” y reserva este último para un estilo particular de arte.

¹³Aun cuando hubo otras, la Comunidad Homosexual Argentina (CHA) es la primera organización homosexual importante en el país. Desde su fundación en 1984, en un boliche llamado “Contramano”, se consideró un organismo de derechos humanos, y entre tales derechos incluyó el del libre ejercicio de la sexualidad (Bazán, 2006).

¹⁴Existe consenso en considerar a la década de los 60 como el momento de nacimiento de un “nuevo feminismo”. En Argentina, las primeras reuniones feministas se hicieron en el marco de un grupo llamado Movimiento de Liberación de Mujeres (MLM). Disuelto el MLM, se fundarían la Unión Feminista Argentina (UFA) y el Movimiento de Liberación Feminista (MLF) en la primera mitad de la década de los 70 (Cosse, 2010).

¹⁵YouTube fue fundado en el año 2005 por tres exempleados de PayPal y pasó a ser propiedad de Google en octubre de 2006, por la cantidad de 1.650 millones de dólares. YouTube permite a sus usuarios colgar, ver y compartir videos de un máximo de 8 minutos de duración, y a pesar de las restricciones de las reglas de *copyright* que limitan los contenidos a las autoproducciones, también podemos encontrar clips de películas, programas de televisión, anuncios o documentales y parodias o reelaboraciones amateur de estas producciones profesionales, la mayoría muy populares. Un elemento a destacar es que los enlaces a los videos de YouTube pueden ser incrustados en blogs y páginas personales, amplificando su difusión y resignificando estas producciones (Ardèvol y San Cornelio (2007, p. 6).

¹⁶En la actualidad destacan, principalmente, las denominaciones “milonguero”, “villa urquiza”, “tango nuevo”, “tango gay” y “tango queer”. Estos estilos se vitalizan en los ámbitos más formales de enseñanza de la danza, en los diversos espacios en los que se dictan clases y prácticas y a partir de la consolidación de las diversas escuelas o profesores que enseñan distintos estilos.

¹⁷La primera edición del Festival Internacional de Tango Queer de Buenos Aires fue en 2006, desde entonces se realiza todos los años en la ciudad. Ver <www.festivaltangoqueer.com.ar>.

¹⁸Se realiza hace 7 años y se han sumado otros países que además organizan sus propios festivales, como los de Berlín, Estocolmo y Buenos Aires.

¹⁹Ver <www.tangoqueer.com/espanol/quienes_somos.html>.

²⁰Google Inc. es la empresa propietaria de la marca Google, cuyo principal producto es el motor de búsqueda de contenido en Internet del mismo nombre. Ofrece también otros servicios: un servicio de correo electrónico llamado Gmail, su mapamundi en 3D Google Earth, un servicio de mensajería instantánea basado en XMPP, llamado Google Talk, el sitio web de videos YouTube, otras utilidades web como Google Reader o Google Noticias, el navegador web Google Chrome, y su más reciente creación: el servicio de red social Google+. También lidera el desarrollo del sistema operativo basado en Linux, Android, usado actualmente en teléfonos celulares y tabletas.

²¹Rodolfo Anibal Sciammarella (Buenos Aires, Argentina, 8 de octubre de 1902-24 de junio de 1973) fue un pianista, compositor y autor argentino. Entre sus obras se encuentran *No te engañes corazón* —tango que supuso su estreno como compositor en 1926—, *Besos brujos*, *Vieja recova*, *Che Bartolo*, *Dos en uno*, *Qué*

fácil es decir, *Hacelo por la vieja, Llévatelo todo, Pura sangre, De igual a igual, Himno de las Américas*. También colaboró en varias películas argentinas con sus creaciones. Se exilió en México tras el golpe de Estado que derrocó a Juan Domingo Perón en 1955 y luego en España, en 1962, donde continuó su carrera como compositor e intérprete de piano. En la actualidad y tras su fallecimiento su obra sigue difundándose y sus principales éxitos forman parte del repertorio de muchas orquestas.

²² Los denominados “adornos” constituyen movimientos individuales, realizados generalmente por quien es llevado en el baile, sin la marcación de quien conduce y sin interrumpir los movimientos del otro. Es decir, sin que éste “se entere”.

Referencias

- Ardèvol, E. (1996), “El video como técnica de exploración etnográfica”, en A. Pérez y otros (eds.), *Antropología de los sentidos. La vista*, Madrid, Celeste Ediciones, pp. 79-104.
- Ardèvol, E. y G. San Cornelio (2007), “‘Si quieres vernos en acción: YouTube.com’. Prácticas mediáticas y autoproducción en Internet”, *Revista Chilena de Antropología Visual*, núm. 10, pp. 1-29.
- Arfuch, L. (2007), “Ver o no ver. Poderes y paradojas de la imagen en la sociedad global”, en *Semio 2007, VIII Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica Visual*, Estambul, del 29 de mayo al 2 de junio, pp. 421-429.
- Barthes, R. (1990), *La cámara lúcida*, Buenos Aires, Paidós.
- Bazán, O. (2006), *Historia de la homosexualidad en la Argentina. De la conquista de América al siglo XXI*, Buenos Aires, Marea.
- Berger, J. (2012), *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Carozzi, M. J. (2007), “Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires”, *Revista Religião & Sociedade*, vol. 29, núm. 1.
- Carvalho da Rocha, A. y C. Eckert (2009), “Imágenes del tiempo, formas de la ciudad: etnografía hipertextual y banco de imágenes”, *Revista Chilena de Antropología Visual*, núm. 14, en <http://www.antropologiavisual.cl/carvalho_&_eckert.htm#2>.
- Cecconi, S. (2009), “Tango Queer: territorio y performance de una apropiación divergente”, *Trans Revista Transcultural de Música*, núm. 13, en <<http://www.sibetrans.com/trans/publicaciones>>.
- Cosse, I. (2010), *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Danto, A. (2008), *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires, Paidós.
- De Certeau, M. (2007), *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana.
- Gil, F. (2006), “Las mujeres, el tango y el cine”, *Revista Nuestra América*, núm. 2, pp. 198-210.
- Hirsch, S. (2012), clase virtual del Seminario de Antropología de lo Visual, Maestría en Antropología Social, Buenos Aires, Flasco.
- Lacarrière, M. (2003), “Nuevas políticas de lugares: recorridos y fronteras entre la utopía y la crisis”, en M. Welch, (comp.), *Buenos Aires, la ciudad en cuestión*, Buenos Aires, Biblos-Fadu.
- Liska, M. M. (2008a), “El cuerpo en la música. La propuesta del tango queer y su vinculación con el tango electrónico”, *Onteaiken. Boletín sobre Prácticas y Estudios de Acción Colectiva*, boletín núm. 8, Centro de Estudios Avanzados-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas/Universidad Nacional de Córdoba, pp.45-52.
- Liska, M. M. (2008b), “Cultura popular y nuevas tecnologías: El baile del Neo-tango”, *Revista del CCC*, núm. 2, en <<http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/32/>>.
- Liska, M. M. (2009), “El tango como disciplinador de cuerpos legítimos-legitimados”, *Trans Revista Transcultural de Música*, núm. 13, en <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/53/el-tango-como-disciplinador-de-cuerpos-ilegitimos-legitimados>>.
- Mahmood, S. (2006), “Teoría feminista, agência e sujeito liberatório: algumas reflexões sobre o revivalismo islâmico no Egipto”, *Etnográfica*, vol.10, núm. 1, pp. 121-158.
- Margulis, M. y otros (2003), *Juventud, cultura, sexualidad. La dimensión cultural en la afectividad y la sexualidad de los jóvenes de Buenos Aires*, Buenos Aires, Biblos.
- Mora, S. (2008), “Cuerpo, género, agencia y subjetividad”, ponencia presentada en las *V Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata*, La Plata, 10, 11 y 12 de diciembre.
- Morel, H. (2009), “El giro patrimonial del tango: políticas oficiales, turismo y campeonatos de baile en la ciudad de Buenos Aires”, *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 30, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires, pp. 155-172.
- Observatorio de Industrias Culturales (2007), *El tango en la economía de la ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Subsecretaría de Industrias Culturales/Ministerio de Producción.
- Prévô-Schapira, M. F. (2001), “Fragmentación espacial y social: conceptos y realidades”, *Perfiles Latinoamericanos*, núm. 19, pp. 33-56.
- Pujol, S. (2003), “Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes”, en James, D. (ed.) *Nueva Historia Argentina. Tomo IX. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 281-328.
- Rocchi, R. y A. Sotelo (2004), *Los jóvenes y el tango. ¿En busca de la identidad perdida?* Cuadernos de trabajo núm. 47, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación.
- Savigliano, M. (1995), *Tango and the Political Economy of Passion*, Boulder-San Francisco-Oxford, Westview Press.
- Slater, D. (1995), “La fotografía doméstica y la cultura digital”, en M. Lister (ed.), *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Barcelona, Paidós, pp. 173-197.

- Sontag, S. (2006), *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Alfaguara.
- Varela, G. (2005), *Mal de tango*, Buenos Aires, Paidós.
- Verdenelli, J. y D. Orozco (2009), *El Tango en el siglo XXI. Rituales de interacción en las milongas contemporáneas de la ciudad de Buenos Aires*, tesis de Licenciatura en Sociología, Universidad del Salvador.
- Vismara, J. (2013), “Queríamos que este disco representara más lo que somos”, entrevista a G. Santaolalla, *Página 12*, 3 de marzo, en <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-27969-2013-03-03.html>> [fecha de consulta: 1 de febrero de 2014].
- Wortman, A. (2003), *Pensar las clases medias. Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa*, Buenos Aires, La Crujía.
- Wright, P. (2005), “Cuerpos y espacios plurales. Sobre la razón espacial de la práctica antropológica”, *Indiana*, núm. 22, pp. 55-72.

Recibido: 31 de mayo de 2013

Aceptado: 16 de febrero de 2014

Autoras: Juliana Verdenelli-Lucía de Abrantes

Juliana Verdenelli es licenciada en Sociología por la Universidad del Salvador, doctoranda en Antropología Social en el Instituto de Altos Estudios Sociales/Universidad de San Martín y miembro del Grupo de Estudio sobre Cuerpo en la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. <juliana_verdenelli@hotmail.com>.

Lucía de Abrantes es licenciada en Sociología por la Universidad de Buenos Aires, doctoranda en Antropología Social en el Instituto de Altos Estudios Sociales/Universidad de San Martín y miembro del Núcleo de Estudios Sociales de las Moralidades en la misma institución. <deabrantelucia@gmail.com>.

Cómo citar este artículo:

Verdenelli, Juliana y Lucía de Abrantes (2014), “Sentidos encontrados: representaciones visuales femeninas disputando las nuevas manifestaciones del tango”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 33, marzo-abril, pp. 31-47, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.

Placer políticamente incorrecto

“Pasividad” y feminismo en el tango queer de Buenos Aires

María Mercedes Liska*/Universidad de Buenos Aires, Argentina



RESUMEN: Durante las dos primeras décadas del siglo XX el tango atravesó un proceso de normativización del baile. Mediante la pautación coreográfica se establecieron de manera precisa los comportamientos corporales según los géneros, se delimitaron dos roles muy diferentes entre sí: uno para los varones y otro para las mujeres; el rol asignado a las segundas respondía a nociones tales como debilidad y pasividad del cuerpo femenino. Durante la última década, 2000-2010, estas asignaciones fijas se han ido modificando. Entre otras, la práctica lesbo-feminista de tango queer propuso desexualizar los roles de la danza. No obstante, varias de sus practicantes prefieren bailar en el rol tradicional. ¿Cómo se puede interpretar esta elección? ¿Es posible comprenderla solamente como marca de disciplinamiento corporal? ¿En qué reside el placer del baile en un contexto asociado al activismo de género? ¿Qué dirían los postulados feministas acerca de este placer? El presente trabajo analiza estas experiencias en relación con las representaciones contemporáneas sobre la emancipación femenina.

PALABRAS CLAVE: tango queer, baile, pasividad, placer, feminismos.

ABSTRACT: During the two first decades of the 21st Century, tango has been under a process of dance regularization. By means of the choreographic rules, body behavior has been set forth in accordance with each sex. Therefore, two very different roles were established, one for men and one for women. The role assigned to women was related to the weakness and passiveness of the feminine body. During the last decade, from 2000 to 2010, these fixed roles have changed. The lesbian feminist practice of queer tango was meant to desexualize dance roles. However, some dancers prefer to dance in their traditional role. How can this choice be interpreted? Is it possible to understand it just as a sign of body discipline? Where is the pleasure of dancing within a context related to gender activism? What would be the considerations of this pleasure under feminist premises? This work renders an analysis on these experiences with regard to contemporary manifestations on women emancipation.

KEY WORDS: queer tango, dance, passiveness, pleasure, feminism.

Improper politically pleasure.
Feminism “Passivity” and queer tango in Buenos Aires
Pp. 49-58, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*
Número 33/marzo-abril 2014, ISSN 2007-5758
<<http://version.xoc.uam.mx>>

Introducción

EN EL AÑO 2000 INICIÓ UNA EXPERIENCIA de baile del tango entre lesbianas organizada por la bailarina Mariana Docampo. La práctica fue creciendo de a poco y alrededor del año 2005 se le denominó tango queer. En un principio, la intención fue crear un espacio que posibilitara este tipo de baile entre mujeres, mujeres que querían bailar con otras mujeres, algo que hasta el momento era impensable realizar en las milongas.¹ De manera gradual, esta práctica fue reflexionando sobre el denominado “machismo” existente en el tango, la heterosexualidad obligatoria a la que se circunscribía la danza y la asimetría de géneros inscripta en su dinámica corporal. En definitiva, el tango queer produjo poco a poco un discurso feminista del tango.

Entre las iniciativas de cambio, el tango queer instó a las mujeres a aprender el rol que en la danza ha sido tradicionalmente ejercido por los varones. Enseñó formalmente el tango en clases donde las asistentes aprendían ambos roles de manera simultánea. En efecto, la novedad más visible fue el ejercicio del rol masculino por parte de mujeres.

En diez años el tango queer vivió un proceso de consolidación estético y político en el que se instaló como práctica habitual dentro de una amplia ofertaailable de la ciudad en materia de tango y adquirió visibilidad en el ambiente tanguero en general. Durante este período la propuesta cambió, se adaptó y amplió sus horizontes. Ejemplo de esto es su desplazamiento de espacios de práctica en ámbitos lesbo-feministas a lugares independientes de ellos, como el circuito de milongas heterosexuales del barrio de San Telmo.² En este desplazamiento, la práctica se encontró intencionalmente con un público mucho más heterogéneo: una concurrencia gay y bisexual masculina, un público lesbiano con menor identificación con el feminismo académico o activista y mujeres y varones heterosexuales que generalmente asisten circunstancialmente pero que conforman un tránsito constante.

En el año 2010 decidí conocer en profundidad esta experiencia a través de un trabajo de campo con observación participante que finalizó en 2012. En este período noté que gran parte de las participantes asiduas a la práctica explicitaban una notable preferencia por ocupar el rol tradicionalmente femenino. En este sentido, mi análisis se encontró con cierta tensión entre una apreciación reproductivista y una potencialidad transformadora de la vida social subyacente en la propuesta. ¿Cómo se puede interpretar esta elección? ¿Es posible comprenderla solamente como marca de disciplinamiento corporal? ¿En qué reside el placer del baile en un contexto concebido como una nueva modalidad de activismo de género? ¿Qué dirían los postulados feministas acerca de este placer?

Este trabajo recorre mis interpretaciones sobre dichas experiencias de placer en el tránsito entre una lec-

tura inicial reproductiva de las relaciones de género dominantes y un planteamiento sobre los posibles modos del agenciar femenino que existen en la periferia de lo “correcto” en términos de políticas de género. En otras palabras, propone pensar en los conflictos que surgen cuando determinadas consideraciones políticas se encuentran con el placer del baile. Establece una reflexión que repone los procedimientos intersubjetivos del conocimiento académico (Citro, 2009; Cabrera, 2010) y que permite problematizar las diferentes líneas de interpretación señaladas. Toma en cuenta los estudios que destacan la importancia que tienen las interpelaciones a la subjetividad del/la investigador/ra como instancias de definición y conocimiento (entre otros, Leavitt, 1996; Cardoso de Oliveira, 2003; Wright, 1998; Wacquant, 2006), así como las indagaciones sobre música y baile precedentes en donde los investigadores/ras sitúan sus experiencias dentro del desarrollo argumentativo (Savigliano, 2002; Carozzi, 2009; Citro, 2009; Lenarduzzi, 2010). De manera que realiza el recorrido teniendo en cuenta las implicaciones del analista, las experiencias emocionales y la formación intelectual, los condicionamientos y preconceptos relacionados con definir a priori qué es lo político en la música y, específicamente, qué es lo que ocurre cuando los discursos sobre el empoderamiento femenino son asociados a una práctica de baile.

A continuación, una breve referencia a ciertos aspectos históricos sobre el baile del tango en relación con la cuestión de género y las condiciones sociales en las que se produce su revitalización en la década de 1990, hecho que nos acercará a la densidad problemática del tango queer aquí planteada.

De mujeres, baile y tango

Durante las dos primeras décadas del siglo XX el tango atravesó un proceso de normativización del baile. Mediante la pautación coreográfica se establecieron de manera precisa los comportamientos corporales según los géneros, se delimitaron dos roles muy diferentes entre sí: uno para los varones y otro para las mujeres. El rol asignado a las segundas respondía a nociones tales como “debilidad” y “pasividad” del cuerpo femenino, que según diferentes trabajos han sido de utilidad a la intención de sostener las relaciones asimétricas de poder entre los géneros (Savigliano, 1995; Saikin, 2004; Varela, 2005; Gil, 2008; Liska, 2010). De esta manera, la distinción de roles en el tango consiste en dos dinámicas complementarias: conductor-conducida o guiar-ser guiada, roles que han tenido la asignación fija varón-mujer aproximadamente desde 1910 (Liska, 2010).

A lo largo del siglo, el baile del tango se mantuvo bajo estos preceptos fundamentales de relación intercorporal. El varón conduce la danza, decide los movimientos y la velocidad de la misma; la mujer debe seguirlo, aceptar

la dinámica corporal propuesta, comprender y responder físicamente a lo que él pretende realizar. Tradicionalmente el varón, es decir, el que conduce, es quien se luce, el que elige con quién bailar y, fundamentalmente, el que “sabe”.

En la década de 1990 hubo un resurgimiento social progresivo del baile del tango en la ciudad de Buenos Aires. De manera sorpresiva, los jóvenes comenzaron a interesarse en él renovando el público de esta tradición cultural “porteña” que había dejado de convocar a las nuevas generaciones de bailarines desde la década de 1960. Esta revitalización ocurrió en un período histórico particular de la Argentina, conocido como la década neoliberal, de fuertes consecuencias en la cultura, particularmente en las prácticas musicales (Wortman, 2003; Blázquez, 2008; Alabarces, 2011; Adamovsky, 2012). Fue recreado a través de saberes informales y convenciones recordadas de lo que se conoce como la época de oro del tango, que comprende la década de 1940 y parte de la década de 1950. En su recuperación, las milongas funcionaban como un ritual, con maneras diferenciales de vestirse, de comportarse, de mover el cuerpo y de relacionarse con los otros. Con el tango-danza la sociedad civil parecía querer revivir otros tiempos políticos, económicos y sociales de la Argentina (Liska, 2012).

En los inicios del siglo XXI se comienza a visibilizar ciertas problemáticas relacionadas con la idea cosificada de tradición y van adquiriendo importancia las tensiones, exclusiones y confrontaciones entre los participantes. Destacaron discrepancias entre distintas concepciones estéticas del tango. Se configuraron variantes del baile de pista con la contraparte de las disputas por su antigüedad, autenticidad, popularidad y calidad estética (Morel, 2011) y se desarrollaron algunos cuestionamientos sobre las normativas de interacción social y un sinnúmero de dificultades derivadas de las asimetrías entre los géneros mediadas por las distintas edades de los bailarines y bailarinas (Savigliano, 2002).

En la primera década del nuevo siglo, el baile del tango en la ciudad continuó en crecimiento pero inauguró una etapa donde la práctica se adaptó a nuevos regímenes de legitimidad cultural y de las experiencias corporales. De esta manera van a ir coexistiendo prácticas heredadas de la época clásica y un conjunto diverso y segmentado de propuestas novedosas. Si anteriormente la situación de baile se mostraba como un tiempo diferente a la vida cotidiana, ahora se convertía en receptora del entorno cultural contemporáneo, el tango derivó en una situación de ensayo y aprendizaje de nuevas pautas de socialización nocturna que descomprimió parte de las problemáticas señaladas y generó otras.

Uno de los cambios producidos por las nuevas prácticas es la des-heteronormatividad del tango ejercida fundamentalmente por la creación de prácticas dentro de la comunidad gay porteña. La existencia del tango queer en Buenos Aires se ha vuelto un espacio intere-

sante para comprender ciertas transformaciones sociales de la Argentina relacionadas con los cambios en las políticas de género estatales en los últimos diez años y sus consecuencias en la reconfiguración de las relaciones gays y héteros en los espacios de socialización nocturnos (Pecheny, Figari y Jones, 2008; Meccia, 2011).³

Volviendo a las experiencias femeninas, durante el proceso de revitalización de la década de 1990 el rol femenino en la danza se constituyó como una práctica de docilidad y “entrega” frente al varón (Carozzi, 2009, que fue retomada de la dinámica dancística de principios de siglo. Sin embargo, durante la primera década del siglo XXI las mujeres asumieron de forma gradual nuevos modos de participación, legitimidad y jerarquización en las prácticas. Las cultoras más jóvenes afirmaban haber adquirido una mayor “libertad” frente a sus predecesoras, pero el hecho más evidente fue el lugar que ganaron en la enseñanza del tango ofreciendo clases que prescindían del varón⁴ y donde ellas realizaban oportunamente los roles de conducción y de conducidas.⁵ En ciertas clases, y luego en algunas milongas, las asistentes comenzaron a bailar entre mujeres por la ausencia de varones. Esto también permitió que algunas mujeres experimentadas organizaran sus propios espacios y nuevas propuestas de baile. En dicho contexto, y luego de una extensa participación en clases y milongas convencionales durante la década de 1990, Mariana Docampo creó un espacio con sus propias reglas.

Como se puede observar, la novedad más visible del tango queer fue el ejercicio de la conducción en mujeres, pero la práctica en este contexto implicó un reajuste de diversas dimensiones de la experiencia corporal. A continuación, veremos cuáles han sido las estimaciones del tango queer respecto de las problemáticas en las experiencias femeninas precedentes que fundamentan la propuesta de baile.

Punto de partida y devenir del tango queer

Al margen de las investigaciones mencionadas anteriormente que explican cómo el tango ha sido históricamente una práctica que intentó circunscribir el empoderamiento de las mujeres, el manifiesto de tango queer diagnosticó en un documento fundacional las dificultades prácticas y cotidianas del “ser mujer” en una milonga. Describe la asignación fija de roles varón-mujer como una naturalización vigente de inferioridad de lo femenino. Sin embargo, profundiza en el significado de esta obligación al decir que lo que se impone es una única forma de placer en un sentido “pasivo”, basado en la entrega y la recepción: “... la mujer-conducida es enseñada desde el principio a dejarse llevar, y el placer de la danza aumenta en la medida en que ella presenta menos resistencia” (Tango Queer). De este modo, placer y pasividad son subrayados como rasgos normativos y homogeneizantes de la experiencia

corporal femenina en el tango. En definitiva, el documento focaliza la problemática de género en la asimetría (desigualdad de saberes), la esencialización y la pasividad, lo que en gran medida sirve de fundamento para la creación de un espacio con otras reglas de juego, en donde la danza sea capaz de generar una nueva cultura *desde* los cuerpos, es decir, desde la satisfacción de otras necesidades, placeres y conocimientos.

En estos años, dicho espacio se ha ido afianzando y si bien sostiene las premisas de su creación, éstas dialogan con los deseos y las expectativas de las personas que asisten. El público de la milonga se ha ido modificando. Comprende un universo social mucho más heterogéneo respecto de sus intereses sobre la práctica, que en los comienzos y, más aún, en sus motivaciones políticas y sus vínculos con la militancia de género.

Los primeros trazos de mi etnografía sistemática en el lugar coincidieron con un transitar paralelo por algunos espacios de formación académica doctoral que me sugerían estar alerta frente a la mirada optimista sobre las nuevas propuestas de baile y su supuesta deconstrucción de las determinaciones sociales cosificadas en el tango. Me hablaban del peligro de la “fascinación con el objeto”. Dicho llamado de alerta ejerció su influencia en la formulación de preguntas tales como de qué manera se recompone el universo de tensiones y de conflictos, cómo se establecen nuevas formas de subordinación de género, o de qué modo se instituyen relaciones sociales dominantes. Con estos interrogantes fui reparando en que varias de las practicantes manifestaban su preferencia por el rol de “conducidas”.

Paso a detallar. Teniendo en cuenta que en las clases de tango queer cada ejercicio o secuencia de movimiento debe aprenderse en ambos roles, a las clases a menudo asisten algunas bailarinas no “*habitué*” del espacio que sólo realizan el rol de conducidas. También hay extranjeras o personas que se acercan desde otros espacios de tango de Buenos Aires en los que no se intercambian los roles. Las segundas muestran cierta resistencia de inicio, pero generalmente terminan realizando el otro rol una vez que pierden el “vértigo” y que encuentran una compañía que las incentiva y las ayuda a hacerlo. Las primeras, aun conociendo la propuesta queer, sólo realizan el rol de conducidas.

En el momento de la milonga (es decir, fuera del momento de práctica y aprendizaje) el tema cambia: las bailarinas que durante la clase realizan ambos roles eligen uno ya no como una predeterminación sino como una preferencia. Al ingresar a la pista de baile verbalizan sus deseos con frases por el estilo: “Conducí vos, a mí me gusta que me lleven. Después si querés cambiamos”. En este contexto, la preferencia se manifiesta con palabras tales como “me gusta más” o “lo disfruto más”.

Anteriormente mis interpretaciones sobre estas preferencias puestas en escena en el tango queer me remitían a marcas reproductivas de lo social, como si allí

radicara el estigma de la subordinación histórica o bien el indeclinable reacomodamiento asimétrico del poder, ahora desplegado entre mujeres. Más aún, consideraba que este disfrute representaba una falla respecto de la concepción feminista del tango.

Cuando tomé contacto con las metodologías que enfatizan la problematización de la experiencia etnográfica y la implicación subjetiva de quien produce conocimiento a través de ella, encontré que el supuesto que había imaginado acerca de la replicación y vuelta a la relación mujer-pasividad presentaba varias dificultades. Sintéticamente, estaba diciendo que la reaparición normativa se debía al alejamiento de la práctica queer del feminismo y la consiguiente incorporación de mujeres que no se inscribían en sus postulados. Desde el vamos, no podía aplicar esta conjetura a mi propia experiencia dado que, considerándome feminista, tuve que aceptar —y no fue fácil— que debía ser incluida en el segmento de mujeres que prefieren ser guiadas.

Yo soy débil...

Uno de los desafíos personales que implicó la observación participante en la milonga Tango Queer fue que por primera vez —y después de años de práctica convencional— iba a aprender el rol de conducir. Comencé el trabajo de campo con el convencimiento de que como mi entrenamiento corporal respondía a una práctica normalizadora de la feminidad (el rol “pasivo” en la práctica convencional) me iba a resultar difícil revertirla más allá de ser consciente de tal operación. Lo cual encierra un problema central de la relación entre teoría y práctica: “qué significa saber” (Bourdieu, 1999).

Haciendo un paréntesis, recuerdo una anécdota muy elocuente al respecto. En el año 2009 cursé un seminario doctoral de tres encuentros con Judith Butler en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. La dinámica de las clases consistió en una exposición prolongada de la docente y, hacia el final, la lectura de preguntas del alumnado que habían sido transmitidas por escrito de forma anónima. La generalidad de las preguntas era un nudo teórico infernal que no hacía más que dar cuenta de que las asistentes —y sí, éramos todas mujeres— habíamos leído en detalle los libros de Butler. De pronto, una de ellas rompió por completo el clima ceremonial generado por la presencia de tamaña figura académica haciendo una pregunta que iba más o menos así: “¿Todo lo que has pensado y escrito sobre el cuerpo y su relación con el género permitió que te sintieras mejor con tu propio cuerpo?”. Butler se tomó un tiempo, que pareció eterno, para responder. El silencio se hizo profundo hasta que finalmente respondió: “No”. Luego encontré una entrevista publicada por esos días donde Butler decía: “No pienso que la teoría deba ser aplicada. No se trata de un conjunto de prescripciones abstractas

aplicables a la vida práctica. La teoría no te dice cómo hacer las cosas, pero abre posibilidades” (Sabsay, 2009).

Mi convicción de que la imposibilidad sobre encontrar un disfrute en aprender a conducir en el tango no hacía más que reafirmar lo difícil que es despojarse de una norma fijada en el cuerpo (Butler, 1998), era algo que en realidad ya sabía y que avalaba la importancia que tienen las prácticas de disciplinamiento corporal en tanto regulaciones perdurables de los comportamientos sociales (Foucault, 1991). Esto no sólo representaba un razonamiento tautológico sino que establecía una distinción demasiado esquemática entre un “yo” no-sujeto alojado en la conciencia y un “yo” sujeto determinado socialmente en el cuerpo. Lo más interesante era que el desafío por aprenderlo me causaba fastidio e incomodidad, pero justificaba estas emociones como el resultado de intentar forzar el *habitus bourdieuno*, confirmando que el baile del tango constituye una “práctica de incorporación” (Wacquant, 2006), una fábrica de cuerpos femeninos dóciles.

Yo sabía que mi falta de deseo de aprender a guiar tenía que ver al mismo tiempo con cierto disfrute que encuentro en la denostada experiencia de “pasividad”, la cual radica en “no pensar” y abrir el cuerpo. Cabe decir que cuando una aprende a “dejarse llevar”, el tango se baila sin preocuparse demasiado por las secuencias de pasos que se realizan, sin la necesidad de anticipar el movimiento, de tomar decisiones, etcétera. Yo pretendía negarlo y hasta me avergonzaba: ¿cómo reconocer mi sensación de placer en un rol de impuesta “inferioridad”?

Frente a una mirada crítica sobre el histórico disciplinamiento femenino en nombre del tango, se superponía la matriz positivista y racional de la sistematización coreográfica de las primeras décadas del siglo XX. En esos momentos, el pensamiento higienista fundamentaba científicamente la desigualdad entre hombres y mujeres, al tiempo que afirmaba la indisociable relación entre pensamiento racional y masculinidad (Salessi, 1995). La modernización del tango, coherente con esta idea, pautó el rol “racional” para ellos.

Volviendo a lo personal, resulta que en los momentos de ocio suelo buscar actividades que no impliquen demasiado esfuerzo “mental”, seguramente porque en ello se basa mi trabajo y si bien el baile del tango forma parte de él, en la práctica se ponen en juego deseos que no responden al *rictus* laboral. La ambicionada posición masculina, cerebral, calculadora ¡resultó ser horrible! Se conformaba el dilema: ¿estoy presa de mi cuerpo, o de mi representación feminista sobre el cuerpo? ¿En qué radica la falla?

Retomando la manera en que algunas bailarinas extranjeras abordan la práctica, en una oportunidad —luego hubo otras— me tocó bailar en la clase con una mujer inglesa de unos cuarenta y cinco años que sólo realizaba el rol de guiada. Antes de comenzar, me comentó que para ella era mayor desafío bailar siendo conducida. Ahí

recordé cierta conversación con la profesora del espacio en la cual señaló que entre las bailarinas europeas el rol de guiada despierta gran atractivo, una novedad para aquellas experiencias de vida afianzadas en la igualdad de género, y que en el rol “pasivo” de la danza no se juega una posición social. Yo pensaba que en definitiva las europeas no disputan poder o legitimidad a través del tango, al menos en la representación de género vinculado a la identidad nacional, y que por lo mismo es común entre ellas la fijación de roles (una conduce, otra es conducida). Pero en algún punto yo también me siento identificada con esta suerte de inversión de lo cotidiano. No obstante, esta idea de actitudes o disposiciones opuestas en distintas instancias del hacer diurno-nocturno también presenta problemas, ya que habilita a decir algo tan grosero como que las mujeres cuyas trayectorias de vida social distan de situaciones discriminatorias, por ser mujeres (europeas) o por su orientación sexual (sí, yo soy hétero), en el tango performan lúdicamente el sometimiento porque saben que sólo se trata de un juego.

Lo expuesto hasta el momento obliga a revisar la producción teórica respecto de la “pasividad” y su vínculo con el placer, incluso en otras prácticas sociales.

Una mala palabra

El concepto de sujeto “pasivo” ha sido ampliamente problematizado en los estudios de comunicación sobre recepción. Sin ánimo de reponer los matices que ha adquirido dicha polémica a lo largo del tiempo, debemos referirnos a las críticas fundacionales de Michel de Certeau (1996) que cuestionaron la posición pasiva asignada críticamente a los consumidores de objetos culturales masivos, señalando que en realidad ellos siempre han transformado la información que reciben de un modo activo y creativo en sus prácticas cotidianas. En los estudios sobre sexualidad también encontramos alusiones a lo pasivo como un atributo corporal construido, producto de las relaciones de poder. Aquí, es imprescindible referirse a Foucault (1995), quien analiza cómo ha sido configurada históricamente la dicotomía hombre-mujer/activo-pasivo/sujeto-objeto como una de las matrices culturales modernas y occidentales (que en realidad se remontaría, según él, al pensamiento occidental clásico), edificante de una ideología sexual basada en el acto de penetración coital y determinante de la construcción hegemónica de distinción entre los géneros. Siguiendo esta noción, Ernesto Meccia señala que en Buenos Aires y en la jerga gay masculina es corriente el uso del término “pasivo” para referirse a los varones que emplean el rol receptivo en el coito (2006, p. 147). Asimismo, Horacio Sívori agrega que las categorías “activo” y “pasivo” no refieren a lo que la persona es más allá de la performance sexual, dado que las identidades de género son construidas de modos mucho más abarcadores y que el sentido que adquieren en esa situación no se

transfiere fácilmente a los contextos públicos de interacción social (2005, p. 89). No obstante, Sívori afirma que dichos roles “se someten a complejos juegos de significación” (ibídem).

A la distancia, estas nociones comparten el supuesto de que la pasividad es un calificativo teórico y cultural negativo. Por su parte, Carlos Figari (2008) introduce otra connotación de lo pasivo al decir que en la posición sexual receptiva se juega gran parte del sexo placentero y que las características latinoamericanas de los mandatos de masculinidad hegemónica, basados fuertemente en la relación actividad-virilidad, han operado históricamente en inhibir dicho placer, significando en ello una pérdida de la condición de hombres (p.119). Figari invita a una nueva mirada sobre la relación entre pasividad y placer que no expresaría una posición de sometimiento sino todo lo contrario.

Yendo a los estudios sobre baile, en la línea de Michel de Certeau, Silvia Citro (2009) señala que la antropología del cuerpo que se desarrolló en los años setenta reforzaba la concepción de prácticas corporales “pasivas” e “inertes” en el sentido de reproducir lo social, mientras que en la década de 1980 dicha noción fue refutada, instituyendo el carácter activo y potencialmente transformador de toda experiencia corporal (p. 31). Se entiende que un rol “pasivo” en una práctica de baile es siempre, aun en última instancia, activa productora de sentidos. En esta dirección se orientan dos estudios etnográficos en milongas convencionales que analizan las experiencias de las mujeres. Marta Savigliano (2002) señala el radical proceso activo de posiciones femeninas aparentemente inactivas al margen del rol asignado en la danza, como hacer el acto de “planchar”, es decir, de aquellas mujeres que no son invitadas a bailar y que por lo tanto se quedan en una mesa del salón mirando la pista. Asimismo, sostiene que en el tango la pasividad es una posición feminizada, pero no sumisa (p.70). Por su parte, Carozzi (2009) cuestiona la noción de “pasividad” de las conducidas y subraya que, más que una carencia de agencia, dicha denominación refiere a la ilegitimidad de poder de las mujeres en el mundo del tango. Aunque en ambos trabajos la pasividad aparece analizada en términos de poder y no de placer, Carozzi establece una relación similar a la de Figari al señalar un vínculo estrecho entre ilegitimidad y pasividad.

Dicho todo esto, ahora interesa focalizar en la conjunción de ambas nociones (ilegitimidad-pasividad) para saber cómo se articulan en el tango queer.

Feminismos en movimiento

Retomando el análisis personal, decía que mi posicionamiento feminista parece contradecirse con la falta de deseo por ejercer el rol de conducir, pero es evidente que la relación entre feminismo y tango queer no es sólo personal, está en la apuesta política del espacio o en los

relatos o las actividades que realizan algunas de las participantes por fuera de las prácticas de baile; es decir, en este contexto la postura feminista constituye una interpelación, un discurso antinormativo que regula de algún modo los comportamientos. Esto se puede percibir en un especial cuidado por las palabras, incluso en quienes visitan circunstancialmente la milonga y que demuestran estar pendientes de no decir algo fuera de lugar.

Sobre las prácticas de baile en la década de 1980 en los Estados Unidos, Leslie Gotfrit (1988) sostiene que para las feministas la no realización de comportamientos femeninos estereotipados y degradantes se instituyó como lo políticamente correcto y que en muchos casos ha devenido en sentimientos de culpa en quienes los realizan (p.135); es decir, que los comportamientos aceptados por el feminismo, no en un sentido estrictamente teórico sino desde un pensamiento común, naturalizado, se convierten en las expectativas dominantes (ibídem).

Carolina Spataro (2012) afirma que existe una tendencia por parte de la academia feminista a subestimar los recursos y las capacidades de las mujeres “ordinarias” en relación con el desarrollo de algún grado de autonomía. Señala la crítica que realiza Angela McRobbie (1999) sobre algunos postulados feministas, entre ellos, el rechazo por el vínculo entre el placer y el consumo que produce una cultura del puritanismo, dando lugar a la existencia de placeres culpables provistos de una “falsa conciencia”. Asimismo, Spataro dice:

... entendemos que desde las Ciencias Sociales es más habitual pensar los condicionamientos estructurales que explicar la agencia ya que es más fácil leer las regulaciones del placer que los lugares por los que el placer se cuele (p. 288) [...] De esta manera, las críticas que identificamos como feministas, surgidas o no de personas que así se definen, nos permite reflexionar sobre dos problemas: el primero es confundir la objeción a las desigualdades de género con la descripción y el análisis de los modos en los que se configuran las identidades de género en un contexto determinado. Las realidades generizadas existen y comportan asimetrías, pero ello no implica suponer a las mujeres en una perpetua lucha colectiva ni, en contraposición, en una situación de continuo avasallamiento de sus derechos ya que la relación de fuerza es mucho más compleja y se da en términos específicos en cada contexto (p. 303).

Esto permite extender la problemática de regulación de las prácticas de baile hacia otras dimensiones de la experiencia y no solamente a la incorporación de un *habitus* corporal.

Volviendo a la trama intersubjetiva, en una entrevista realizada a Helen La Vikinga, una bailarina de tango profesional que posee un ámbito de clases propio pero que participa habitualmente de la Milonga Tango Queer, le pregunté:

—Vos ahora, más desde tu experiencia de goce o de placer, ¿tenés un rol que te guste más que el otro? O por ahí depende el día, el momento...

—Sí, exactamente, depende del día y del momento y del ánimo y del tango, o lo que sea. Pero sinceramente reconozco que a mí me gusta más hoy en día ser la conducida, que la gente no lo puede creer, pero sinceramente lo prefiero, en el tango.⁶

Helen se reconoce como feminista y desde su identidad heterosexual ha realizado diversos actos de transgresión de género en espacios de tango tradicionales. La sorpresa que genera en sus pares esta preferencia se vincula con la imagen de sí que ella misma ha construido al pasear habitualmente por la pista conduciendo a varones, incluso en exhibiciones de danza. Ella habla de un reencontro con el rol de conducida desde otro lugar, como si ahora, que ya no es una obligación, emergiera con nitidez un modo de placer en la pasividad. La eliminación del “secreto” de conducir (Carozzi, 2009, p. 6) y la paulatina legitimidad de las mujeres en ese rol ponen en valor la histórica experiencia femenina del tango.

Otro testimonio afirma lo siguiente:

Siendo guiada me siento con un poco más de libertad aún siendo que en realidad conduce el baile el otrx. Siento que yo puedo hacer firuletes, otras cosas, que guiando. Guiando no sé como marcarle al otrx como para que improvise, esa es la carga de decir quiero que el otrx pueda experimentar la improvisación como yo la hago siendo guiada y no me animo a metérsela, no sé como.⁷

En este caso, la posición de guiada sufre una interesante inversión de sentido: la improvisación, la libertad se convierte en un atributo de la guiada, algo impensable hasta ahora que refuta buena parte de lo dicho sobre el disciplinamiento femenino en el tango, o al menos produce un cambio de registro en términos de experiencia del cuerpo. La improvisación se asocia a una experiencia no habilitada por la técnica sino vivida desde el cuerpo como “no estructuración”.

Gotfrit señala que en las prácticas de baile las mujeres experimentan el abandono de ciertas reglas como forma de placer y de poder permitido (1988, p.127). Por su parte, Silvia Citro, recuperando los últimos trabajos de Victor Turner y de Mijaíl Bajtín sobre el carnaval, refiere a la dimensión antiestructural de las *performances* que le permiten al actor colocarse temporariamente en otro estado de la vida social (2009, pp. 34-35). Si consideramos el rol de conducidas en el tango como una experiencia cercana a la antiestructura, estamos ante un modo de agenciamiento divergente que no ha sido considerado como tal y que pone en valor la posición femenina y su capacidad de resignificar los juicios de valor hegemónicos expresados a través de las técnicas corporales. Asimismo, Citro aborda de manera meleau-pontyana la noción de libertad “en situación” para establecer que la determinación del cuerpo no limita el acceso al mundo sino que fija un nexo de comunicación (ídem, pp. 76-77). Por último, nutriéndose de la concepción *freudiana* de placer, sostiene que el tipo de

placer corporal provocado por la reducción de las tensiones (de adormecerse) es capaz de modificar el devenir del ser-en-el-mundo (ídem, pp. 71, 73).

Dichas nociones permiten pensar que la denominada “pasividad” femenina del tango da cuenta de una posición particular de comunicación, caracterizada por la disipación de tensiones y emergencia de placeres, que fue establecida históricamente como el lugar “propio” de las mujeres por el escaso valor social de la función. De este modo, resulta pertinente distinguir que la calificación “pasiva” define la ilegitimidad de estas experiencias como zona de conocimiento y no el evento corporal en sí mismo. Savigliano sostiene: “Las políticas de placer de la milonga son enigmáticas y a menudo incomprensibles cuando son consideradas teniendo en cuenta los estándares modernos, burgueses e incluso diurnos cotidianos” (2002, p. 92).

En definitiva, la práctica del rol pasivo vivida como un momento y una posición antiestructural abre nuevas posibilidades para reflexionar sobre las técnicas de disciplinamiento corporal modernas. El tango queer realiza un proceso deconstructivo de los sentidos en dos direcciones: hacia la eficacia de las técnicas corporales y hacia los juicios de valor que establecen las políticas de género. No obstante, estos significados están en tensión —y en este punto nos acercamos, para terminar con la estampa de las conducidas, a las experiencias más confusas de comprender de la relación entre deseo y acción corporal.

Hay bailarinas que cuando asumen el rol de conducidas no ejercen del todo la “entrega” al cuerpo de quien conduce. En realidad esto no es nuevo en el tango, pero el modo que asume tal resistencia en la práctica queer tiene que ver con un traslado de medir y controlar el movimiento propio del otro rol. Hay guiadas que se ponen a marcar severamente a las que conducen y que cuestionan la manera de guiar en cada ejercicio de la clase. En otras prácticas las mujeres conducidas no cuestionan ni corrigen, salvo excepciones; es más, está mal vista esta actitud. Se escuchan comentarios risueños como “ahora todas conducen estén en el rol que estén”. Pero lo interesante a remarcar en relación con la pasividad es que varias mujeres, aun teniendo el deseo manifiesto de ser guiadas, no se dejan llevar. Algo impide su entrega, el adormecerse, el relajar el cuerpo.

Un relato al pasar afirma: “A mí me dicen que como guiada soy buena llevando [risas]. Por ahí tiene que ver con una actitud personal que yo tengo”. Un fragmento de la descripción etnográfica cuenta:

A Lucrecia no le gusta guiar, entonces en la milonga siempre se pone como guiada, después me propone cambiar sin decirme, me da un giro con la mano y se coloca en posición de guiar. Ella propone mucho como guiada, yo intento hacer determinadas cosas pero ella me lleva a otras y la dejo, se da cuenta que yo quedo medio desconcertada pero sigo y por eso me dice: “Como guiada soy bastante rebelde”. Me saca a bailar por segunda vez esa noche, ella había tomado bastante vino

y se larga mucho más a jugar, intenta hacer algunos firuletes sin nombre, improvisa todo el tiempo, casi como si estuviera sola, ella me dice: “Cuando tomo me largo más”. Como guía, guía todo el tiempo.

Incluso, yo misma siento que ahora que practico la conducción perdí cierta agilidad y competencia como conducida, me volví más “pesada”, aunque puede depender del día, la situación, la hora, el tango, como decía Helen. ¿Desde dónde se producen las trabas para abrirse a la experiencia intersubjetiva? ¿Los mandatos feministas operan en el cierre de ese placer?

Consideraciones finales

Observar lo que sucede en el rol tradicionalmente femenino en el tango queer se ha revelado en el proceso de investigación como una posición aguda y significativa a la que en los inicios resté importancia e incluso miré, desde la óptica académica, inquisitoriamente. El conocimiento *desde* el cuerpo ha provocado que muchos de mis supuestos analíticos se enfrenten con grandes contradicciones (entre el pensamiento y la acción) hasta llegar a una articulación coherente en una zona de confluencia opaca y confusa entre las emociones, los discursos, los gestos y el pensamiento racional.

Lo expuesto sobre la pasividad permite pensar diferentes cuestiones. Desde una perspectiva histórica, la intención de regular los cuerpos femeninos limitando su conocimiento racional de la práctica muestra fisuras. Si restringió la legitimidad de su poder en la dimensión de lo público, ésta no redujo su capacidad de agencia. En la actualidad, la relación pasividad-feminidad trasciende la matriz de imposición social. La negativa por abandonar dicha posición, asociada a un imaginario de debilidad y subordinación, puede pensarse como un gesto de resistencia a adoptar un modelo de feminidad racional a imagen y semejanza de la masculinidad dominante, una agencia “afectiva” (Crossley, 1995).

Las experiencias de baile no responden al efecto reflejo de ideas “feministas”; en la práctica corporal se ponen en escena subjetividades construidas en contexto y donde los desafíos para cada practicante desarman la edificación unidireccional de la dominación de género que establece la confrontación política. La experiencia corporal destila pluralidad, y los diferentes “deber ser” que pretenden ordenar el universo de lo sensible terminan por obturar la significación *desde* los cuerpos.

En momentos donde es cercado por un pensamiento milimétrico, lo corporal sigue dando batalla y se resiste a ser cooptado por el discurso. La pasividad en el tango, como una experiencia social del cuerpo, es una de esas zonas irreductibles a posiciones políticas con intenciones democráticas pero igualmente homogeneizantes y normativas. En definitiva, mirar en profundidad lo que

ocurre en las prácticas de baile puede enriquecer notablemente a las políticas de género.

Por último, la relación entre regulación y transformación no es dilemática: ambas acciones atraviesan las trayectorias desde y hacia los cuerpos. Sin embargo, podemos encontrar condiciones específicas en las que prevalecen determinados rasgos sobre otros. En el tango queer de estos últimos años, la experiencia de pasividad, deseada y reivindicada, significa desde el cuerpo.

Notas

¹ Milonga es la denominación que reciben los ámbitos donde se baila el tango. El término “milonga” también se utiliza para referirse a una variante estilístico-musical (y danzario) dentro del complejo genérico “tango”.

² A partir del año 2000, Docampo comienza sus clases en ámbitos semiprivados. En 2002 establece un taller en *La Casa del Encuentro*, un conocido espacio lesbo-feminista que desarrolla diversas actividades orientadas a la autonomía de pensamiento y acción de las mujeres. En 2005 organiza clases y milongas en el bar Simón en su Laberinto y simultáneamente en el Centro Cultural Casa Brandon Gay Day. Desde el año 2007 hasta la actualidad, la milonga tango queer funciona semanalmente los días martes en Buenos Aires Club, lugar donde se realizan distintas milongas en otros días de la semana.

³ Estas transformaciones se enmarcan en la aprobación de leyes como la Ley de Unión Civil (2002), la pensión por fallecimiento a viudos de parejas gay (2008), la ley de matrimonio entre personas del mismo sexo (2010) y la Ley de Identidad de Género (2011).

⁴ Anteriormente su participación en las clases era en carácter de acompañante del profesor varón, se limitaba a mostrar junto a éste las secuencias de pasos.

⁵ No obstante, a mediados de los 90 comenzaron a ofrecerse las primeras clases sólo para mujeres (Gasió, 2011, p. 3787). En realidad, desde una dimensión histórica, en esta década se produjeron cambios en las prácticas referentes a los géneros: las mujeres ingresaron al ámbito de las clases. Anteriormente los encuentros de aprendizaje se realizaban entre varones debido a que tenían una responsabilidad mucho mayor en la performance (Azzi, 1991, p. 26; Gasió, 2011, p. 3775); las mujeres quedaban al margen de gran parte de estos conocimientos. El ingreso femenino a la instancia de la clase posiblemente tiene que ver con dos causas: por un lado, que las mujeres ya no están habituadas corporalmente a “dejarse llevar” y por ello aprenden a hacerlo; y, por otro, que las prácticas de baile entre varones, aquellas que ocurrían al menos hasta fines de la década de 1940, ya no son una opción debido a los cambios en los modos de relación masculina y por el temor de ser considerados homosexuales (Azzi, 1991, p. 26).

⁶ Entrevista concedida por Helen Halldórsdóttir el 15 de diciembre de 2011.

⁷ Entrevista realizada el 30 de abril de 2011. Se preserva en el anonimato la identidad de la entrevistada.

Referencias

- Adamovsky, E. (2012), *Historia de la clase media Argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*, Buenos Aires, Planeta.
- Alabarces, P. (2011), *Peronistas, populistas y plebeyos. Crónicas de cultura y política*, Buenos Aires, Prometeo.
- Azzi, M. S. (1991), *Antropología del tango. Los protagonistas*, Buenos Aires, Ediciones de Olavarría.
- Blázquez, G. (2008), *Músicos, mujeres y algo para tomar. Los mundos de los cuartetos en Córdoba*, Córdoba, Ediciones Recovecos.
- Bourdieu, P. (1999), *Meditaciones pascalianas*, Barcelona, Anagrama.
- Butler, J. (1998), "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista", *Debate Feminista*, vol. 18, pp. 296-314.
- Cabrera, P. (2010), "Volver a los caminos andados", *Revista Nuevas Tendencias en Antropología*, núm. 1, pp. 54-88.
- Cardoso de Oliveira, R. (2003), "El trabajo del antropólogo: mirar, escuchar, escribir", *O trabalho do antropólogo*, Brasilia, Editora da Unesp/Paralelo 15 Editores.
- Carozzi, M. J. (2009), "Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires", *Religião e Sociedade*, vol. 29, núm. 1, pp. 126-141.
- Citro, S. (2009), *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*, Buenos Aires, Biblos.
- Crossley, N. (1995), "Merleau-Ponty the Elusive Body and Carnal Sociology", *Body and Society*, vol. 1, núm. 1, pp. 43-63, traducido por de R. Felder y M. V. Pita, Seminario de Antropología Social, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2007.
- De Certeau, M. (1996), *La invención de lo cotidiano*, México, Universidad Iberoamericana.
- Figari, C. E. (2008), "Heterosexualidades masculinas flexibles", en M. Pecheny, C. E. Figari y D. Jones (comps.), *Todo sexo es político. Estudios sobre sexualidades en Argentina*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, pp. 98-122.
- Foucault, M. (1991), *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Foucault, M. (1995), *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Gasió, G., ed. (2011), *La historia del tango 20. Siglo XXI, década I, 1ª parte*, Buenos Aires, Corregidor.
- Gil, F. (2008), "Género y representaciones femeninas en el cine sonoro argentino", en M. C. Bravo, F. Gil y V. Pita (coords.), *Historias de luchas, resistencias y representaciones. Mujeres en la Argentina, siglos XIX y XX*, San Miguel de Tucumán, Edunt, pp. 391-406.
- Gotfrit, L. (1988), "Women Dancing Back: Disruption and the Politics of Pleasure", *Journal of Education*, vol. 170, núm. 3, pp. 122-141.
- Leavitt, J. (1996), "Meaning and Feeling in the Anthropology of Emotions", *American Ethnologist*, vol. 23, núm. 3, pp. 514-539, traducido por Debora Daich, Seminario de Antropología Social, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2007.
- Lenarduzzi, V. (2010), *Placeres en movimiento. Una explicación en torno al cuerpo, la música y el baile en la "escena dance"*, tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Liska, M. (2010), *El proceso de adecentamiento y sistematización coreográfica del tango en las dos primeras décadas del siglo XX*, tesis de Maestría en Comunicación y Cultura, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, inédita.
- Liska, M. (2012), *Vanguardia plebeya. El baile del tango en el paradigma transcultural (1990-2010)*, tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, inédita.
- Meccia, E. (2006), *La cuestión gay. Un enfoque sociológico*, Buenos Aires, Gran Aldea Editores.
- Meccia, E. (2011), *Los últimos homosexuales. Sociología de la homosexualidad y la gaycidad*, Buenos Aires, Gran Aldea Editores.
- Morel, H. (2011), "Estilos de baile en el tango salón: una aproximación a través de sus evaluaciones verbales", en M. J. Carozzi (coord.), *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad*, Buenos Aires, Ediciones EPC/Editorial Gorla, pp. 189-122.
- Pecheny, M., C. Figari y D. Jones, (comps.) (2008), *Todo sexo es político. Estudios sobre sexualidades en Argentina*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.
- Sabsay, L. (2009), "Judith Butler para principiantes", entrevista, *Página/12, Suplemento Soy*, 8 de mayo.
- Saikin, M. (2004), *Tango y género. Identidades y roles sexuales en el tango Argentino*, Stuttgart, Abrazos.
- Salessi, J. (1995), *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina (Buenos Aires 1871-1914)*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.
- Savigliano, M. E. (1995), *Tango and the Political Economy of Passion*, San Francisco, Westview Press.
- Savigliano, M. E. (2002), "Jugándose la feminidad en los clubes de tango de Buenos Aires", *Guaragua. Revista de Cultura Latinoamericana*, año 6, núm. 15, pp. 64-93.
- Sívori, H. (2005), *Locas, chongos y gays. Sociabilidad homosexual masculina durante la década de 1990*, Buenos Aires, Antropofagia.
- Spataro, C. (2012), *¿Dónde había estado yo?: un estudio sobre la configuración de feminidades en un club de fans de Ricardo Arjona*, tesis de doctorado, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Tango Queer, en <http://www.tangoqueer.com/espanol/quienes_somos.html> [fecha de consulta: 13 de junio de 2011].
- Varela, G. (2005), *Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*, Buenos Aires, Paidós.
- Wacquant, L. (2006), *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

- Wortman, A., coord. (2003), *Pensar las clases medias. Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa*, Buenos Aires, La Crujía Ediciones.
- Wright, P. (1998), "Cuerpos y espacios plurales. Sobre la razón espacial de la práctica etnográfica", Serie Antropología, núm. 242, Departamento de Antropología, Universidad de Brasilia.

Recibido: 30 de mayo de 2013

Aceptado: 10 de noviembre de 2013

**Autora: María Mercedes Liska*

Etnomusicóloga por el Conservatorio Superior de Música "Manuel de Falla" (CSMMF), magíster en Comunicación y Cultura y doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Obtuvo dos becas del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas para la realización de su formación de posgrado y actualmente posee una beca posdoctoral otorgada por la misma institución. Se desempeña como docente investigadora en la Carrera de Ciencias de la Comunicación en la UBA y en el profesorado en Etnomusicología del CSMMF. <mmmliska@gmail.com>.

Cómo citar este artículo:

Liska, María Mercedes (2014), "Placer políticamente incorrecto. 'Pasividad' y feminismo en el tango queer de Buenos Aires", *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 33, marzo-abril, pp. 49-58, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.

‘Rollinga no, stone’

La música como ‘tecnología del yo’

en jóvenes mujeres de sectores populares en la Argentina

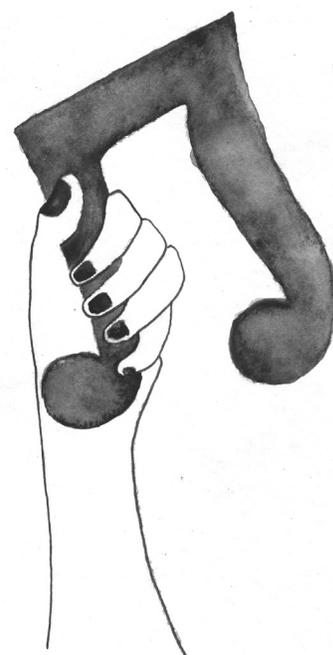
Nicolás Welschinger Lascano* / Universidad Nacional de La Plata, Argentina

RESUMEN: Este artículo describe los usos cotidianos que dan a ciertas músicas jóvenes mujeres argentinas de los sectores populares contemporáneos, con el fin de comprender cómo en el uso de ciertos materiales musicales convergen prácticas, narrativas e identificaciones que habilitan un modo particular de “ser mujer joven” en los sectores populares argentinos: ser “rollinga” o “stone”. Así, el artículo apunta a recomponer los procesos de conformación de identificaciones y estructuración de sensibilidades, a partir de los cuales estas jóvenes utilizan a la música como una “tecnología del yo” que habilita “narrativas de valor” y “estrategias de neutralización del estigma”, que les permiten positivizar su condición de género de modos que reclaman comprensión más allá del mundo del “aguante” masculino.

PALABRAS CLAVE: música, mujeres, jóvenes, tecnologías del yo, habilitaciones.

ABSTRACT: This article describes the everyday uses facing music young Argentine women in the contemporary popular sectors, in order to understand how the use of certain musical materials converge practices, narratives and identifications that enable a particular way of “being a young woman” in the Argentine popular sectors: be “rollinga” or “stone”. Thus, the article aims to reconstruct the processes of formation of identifications and structuring of sensibilities, from which these young people use the music as a “technology of the self” that enables “narratives of value” and “strategies for neutralization of stigma”, which allow them to make their gender in ways condition they claim understanding beyond the world of the masculine “aguante”.

KEY WORDS: music, women, youth, technologies of the self, affordances.



“Rollinga no, stone”, The music as “as the technology of the ego” in young women in the popular strata of Argentina
Pp. 59-69, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*
Número 33/marzo-abril 2014, ISSN 2007-5758
<<http://version.xoc.uam.mx>>

Introducción

ESTE ARTÍCULO DESCRIBE LOS USOS cotidianos que dan a cierta música jóvenes mujeres argentinas de los sectores populares contemporáneos, con el fin de comprender cómo en el consumo de ciertos materiales musicales convergen prácticas, narrativas e identificaciones que habilitan un modo particular de “ser mujer joven” en los sectores populares: ser “rollinga” o “stone”. Así, el artículo apunta a recomponer los procesos de conformación de identificaciones y estructuración de sensibilidades, a partir de los cuales estas jóvenes utilizan a la música como una “tecnología del yo” que habilita “narrativas de valor” y “estrategias de neutralización del estigma”, que les permiten positivizar su condición de género de modos que reclaman comprensión más allá del mundo del “aguante” masculino.¹

De este modo, argumentamos que ser “rollinga”, o mejor “stone”, es una disputa por la significación de la “autenticidad” de la participación en la “comunidad rockera”² y por afirmar no sólo una estética sino también una ética: la de un modo particular de ser mujer y no por ello renunciar al reconocimiento y a la posibilidad de participar legítimamente de los rituales festivos del rock (el pogo, las banderas, las bengalas, los viajes, las drogas, etcétera). Lo cual, como veremos, da cuenta de un tipo singular de femineidad que debe ser explorada más allá de una descripción centrada en los modos masculinos de disputa por la autenticidad mediante las categorías de fuerza y resistencia física, valor, coraje y hombría (Alabarces, 2008; Garriga Zucal y Salerno, 2008). Por ello, sostenemos que la *performance* “rollinga-stones” no es sólo un modo que en términos masculinos las chicas de los sectores populares tienen de disputar la participación dentro del rock, es también algo más y ese “algo más” debe ser comprendido en su positividad.

Para ello, a partir de la interpretación de una serie de escenas etnográficas nos centraremos en la descripción y análisis de la trayectoria musical de una de nuestras entrevistadas, “Dani”, como un caso prototípico que pone de manifiesto la complejidad de las múltiples dimensiones que intervienen en los modos de construcción de las femineidades contemporáneas en los sectores populares. En este sentido, nuestra tesis, podemos anticiparla, será la siguiente: la música, o mejor, el gusto musical no es la mera expresión de la condición de género o de clase social o la causa de una identificación previamente constituida (ser pobre, mujer y joven), sino que en este caso la música es un recurso privilegiado por los actores para conformar un modo particular de ser mujer en los sectores populares e inscribirse legítimamente en ese mundo: ser stone.

Ellos y nosotros: devenir de un trabajo de campo

Daniela tiene 26 años, vive en la localidad de Berisso donde vivieron sus padres y antes ya sus abuelos. Al igual que

muchas otras chicas de los sectores populares, Dani viste con un estilo popularmente conocido como “rollinga” o “stone”: flequillo recto hasta la mitad de la frente, campera y pantalones de *jean* gastados, parches cosidos por ella misma a su ropa con la imagen icónica de la lengua roja que los Rolling Stones utilizan en la estética de sus discos y *merchandising*, en el brazo un tatuaje con la misma imagen de la lengua rabiosa; usa collares y pulseras de hilo hechas artesanalmente por ella y se tiñe el pelo de color negro oscuro. Ella misma se define como “stone” y en varias oportunidades nos señaló lo ofensivo que es para ella que otros la llamen “rollinga”.

Desde que terminó el colegio secundario hace seis años trabaja como vendedora los fines de semana en un puesto de reventa de ropa en una “feria paraguaya” en la periferia de la ciudad de La Plata. Comenzó a trabajar allí junto con su novio Claudio (dos años menor) como parte de un proyecto común; en un primer momento buscaban ahorrar dinero para poder costear los recitales y viajes que disfrutaban juntos, pero luego con el transcurso de los años comenzaron a utilizar lo recaudado para financiar el sueño de una vivienda propia.

Dani y Claudio se conocieron hace cinco años en un foro de Internet, allí se dieron cuenta que eran del mismo barrio, casi vecinos y que, pese a ello, no se veían mucho. Nosotros³ los contactamos durante el viaje de regreso del recital que el artista de rock argentino el Indio Solari⁴ dio en la ciudad de Salta, a fines de 2009. Nosotros y ellos regresábamos del evento en el mismo colectivo junto con un grupo de seguidores. A partir de allí entablamos una relación sostenida en el tiempo dado que nuestra estrategia de investigación en el campo fue seguir el recorrido que nos fuera propuesto por nuestros informantes (que de este modo auspiciaron de anfitriones), más allá de la escena (hasta ahora privilegiada por los analistas) del recital y adentrarnos en el terreno de sus vidas cotidianas. Así, asistimos como “invitados” a varios recitales, participando de las “previas”, en interminables conversaciones sobre gustos musicales, política, cine y televisión, recorrimos juntos bares, pizzerías y “locales” bailables en un ida y vuelta entre Berisso y La Plata.

El look, la performance y el estigma

Sale pintada/ bien perfumada/ sus amigas dicen que...
nunca se baña
Usa siempre el mismo pantalón/ y una remera de los Rolling Stone/ la colorada...
Está buena por delante y por detrás, pero de agua y de jabón ni hablar/ la colorada...

PIBES CHORROS, “La Colorada”.

Dani y Claudio “tiran el paño” de lunes a viernes en una esquina del centro de la ciudad de La Plata, donde venden sus artesanías (collares de hilo, pulseras, tobilleras de hilo) y reventas de otros artesanos como anillos y

collares de piedra. En una de nuestras frecuentes conversaciones, mientras hablábamos con Claudio, Dani quedó encargada de atender a las personas que se detuvieran a preguntar por el precio de alguna de las artesanías que se ofrecían. En ese ínterin, una chica de entre veinticinco y treinta años de edad, vestida de camisa, pantalón de vestir y tacos, se acercó a levantar las artesanías del paño, probándose pulseras y mostrándose predispuesta a comprar alguna de ellas. Claudio y yo observábamos la situación mientras conversábamos. En un momento de la charla nos detuvimos ya que nos sorprendió que Dani no le preguntase a la interesada qué buscaba comprar. La situación me llamó doblemente la atención: el hecho de que Dani no sólo no atendiera a la potencial compradora sino que, por el contrario, evitara siquiera dirigirle la mirada dejaba en evidencia que Dani había decidido ignorarla totalmente. Sorprendido interrumpí a Claudio en su relato para percatarlo de la situación y de la posibilidad de una venta que se perdía ante la negación de Dani de atender a aquella chica. Claudio me pidió en voz baja que fingiéramos como que nada sucedía. Así, ante la prolongada indiferencia de Dani, al cansarse de esperar ser atendida la chica perdió el entusiasmo, dejó el collar que tenía entre manos y siguió su camino. En cuanto se fue, Dani empezó a decirnos: “¿La viste? ¡Esa mina [esa mujer] me copiaba! ¡Mirala ahora!”.

Nicolás: Pero ¿por qué no la atendieron? Seguro quería comprar algo.

C: Viste que Dani contó en la entrevista el otro día que algunas minas [mujeres] la copiaban, bueno, ésa era una de las que venía siempre. Es que gusta de Dani [risas de Claudio].

Dani: ¡Callate! Él siempre me jode pero nada que ver. Vos la viste cómo se viste ahora, seguro que se iba comprar un collar como éste [me muestra el collar que tiene puesto en ese momento]. Antes pasaba todas las semanas. Un día se hizo el flequillito [se refiere al tipo de corte de pelo], después se apareció con la campera, se empezó a comprar las mismas pulseras que yo tengo, tenía un parche en el mismo lugar que yo la forra. Ahora nada que ver, ¿ves que es cualquiera?

N: ¿Y por qué no la atendiste y le vendías el collar?

D: ¡No, ni borracha le hablo!

N: Ah ¿nunca hablaron?

D: No, qué le voy a hablar yo a esa forra [insulto], si me copiaba.

A partir de esa escena podría pensarse que, lejos del prejuicio que ve a la confección del “look-stone” como una composición un tanto “despreocupada” o “poco elaborada”, producto de “la pobreza”,⁵ la descripción del estilo de Dani muestra un alto grado de meticulosidad; tanto en la percepción de cómo confeccionan su look las otras chicas (que “la copian”), como en cuanto a su elección particular de cada uno de los parches, de las pulseras, el tipo de peinado (“flequillo”), corte y color de pelo, la elección de la ropa que viste, etcétera. Pareciera que el “look-stone” se juega y se compone con ciertos elementos que a su vez se vuelven infaltables, como la imagen de

lengua de los discos de los Rolling Stones: en las variantes, las disposiciones de cada parche, cada “lengua”, cada alfiler, es donde reside la posibilidad de diferenciarse, de singularizarse. Tal vez por esto mismo es que, como ella nos explicó, la cinta roja que usa como pulsera en la muñeca le sirve “contra la envidia, sí, porque hay muchas envidiosas dando vueltas”.

A los pocos días de aquel episodio, en otro encuentro, Dani nos relató cuestiones similares que recuperamos en el siguiente fragmento de nuestras notas de campo, que permite entrever que las disputas en la lucha por marcar elementos de singularización se tejen no sólo hacia “afuera” sino operando hacia “adentro”, incluso en su círculo familiar y al interior del grupo de pares:

Dani nos comenta que todas las mujeres que son cercanas a ella alguna vez comenzaron a copiarse de su forma de vestirse, usando las mismas prendas que ella usaba. En un momento nos dijo que la mamá y la hermana quisieron ser como ella, copiando el “flequillito” [el particular estilo de corte de pelo]. Y que en una época todas sus amigas se vestían igual ya que creían que a Dani se le acercaban chicos lindos en el boliche a causa de su estilo stone. En la charla nombró esta situación varias veces. Para Dani se generaba “como una admiración o una cosa extraña” de parte de sus familiares y amigas. Mientras nos contaba esto, le pregunto cómo se daba cuenta que la copiaban, y me respondió que es como si ella misma (Dani) después de la entrevista aparecía vestida como yo estaba ese día y usando una mochila roja igual a la que yo llevaba (nota de campo, marzo-abril de 2010).

Además de la percepción social más amplia, Dani percibe en las relaciones cotidianas (familia, amigas) lo que es llevar el look por copia y lo que es “ser stone posta” (auténtica). Ello le otorga elementos de singularización en su círculo cercano. De lo que se desprende una fuerte carga moral sobre la “autenticidad” en las palabras de Dani, que pone de manifiesto que no se trata sólo de una elección “estética” al compás de las modas, sino de una elección ética que dice algo de su singularidad, frente a la que un parecido se vuelve “copia”. En este sentido, la estandarización autopercebida del look-rollinga, la expresión manifiesta de la percepción prejuiciosa de los otros, que rápidamente homogenizan a las chicas como Dani bajo el mote de “rollingas”, que como nos explicó Claudio, puede tener un sentido ofensivo que lo liga a insultos como “trolas”, “sucias” y “machonas”,⁶ hace que Dani esté “paranoica” y ansiosa por desmarcarse, por no quedar identificada bajo esta *etiqueta*; por no permitir ser asimilada a una percepción que circula sobre las “rollingas” del tipo de las que nos advirtió Claudio.

Así, desde nuestros primeros contactos Dani comenzó dejando de manifiesto que no le gusta que los otros le llamen “rollinga”. Ella sabe y siente que “rollinga” es rápidamente asociado con muchas otras cosas que no es necesario que se expresen verbalmente para estar presentes. “Rollinga” es para ella casi “un insulto”. Por ello mismo, manifiesta cierto rechazo a la forma en que

se habla de la mujer en las letras de rock. Por ejemplo, cuando le preguntamos cómo interpretaba ella que se representa a la figura de la mujer en el rock de las “bandas bajas”, nos dijo:

Dani: Y... la mina en el rock no está tan metida. Está disfrazada. Sí, está disfrazada.

—¿Cómo disfrazada?

D: Sí, disfrazada. Por ejemplo, muchos le cantan canciones a la droga y, no sé, muchos les dedican esas canciones a las novias.

—Yo siempre me pregunto cómo toman las chicas eso.

D: Mal [con un tono serio de estar dando una respuesta rotunda].

—¿Mal?

D: Sí. Por qué me vas a decir droga, me vas a decir mala. Si no somos malas, ¿por qué me vas a decir así? Las únicas bandas que no desbarrancaron son los Stone, los Redondos, Viejas Locas.

Al presentarse la ecuación droga=mujer, cerveza=mujer, etcétera, Dani reacciona porque percibe que hay ahí una relación estereotipada y estigmatizante con el género que colabora en la construcción de lo “rollinga”, desde categorías negativas y desde el “vicio”, dice, como presunta promiscuidad sexual de las mujeres. Cuando le repreguntamos cuál sería la diferencia de lo “rollinga” con lo “stone” nos explicó: “stone es la gente que le gusta escuchar a los Rollings y *rollinga* es ofensivo, es como un insulto”.

Escapar del estigma es una pequeña lucha que Dani debe librar cotidianamente. Este sutil y, sólo en apariencia, efímero deslizamiento, “rollinga no, stone”, se vuelve significativo si reflexionamos sobre

... la lógica del estigma [que] recuerda que la identidad social es la apuesta de una lucha en la cual el individuo o el grupo estigmatizado y, más generalmente, todo sujeto social, en tanto que es un objeto potencial de categorización, no puede responder a la percepción parcial que lo encierra en una de sus propiedades *más que poniendo delante, para definirse, la mejor de ellas* y, más generalmente, *luchando* por imponer el sistema de enclasmientos más favorable a sus propiedades o incluso *para dar al sistema de enclasmiento dominante el contenido más adecuado para poner en valor lo que es y lo que tiene* (Bourdieu, 1988, p. 486).

Alteridades en la comunidad rockera: “las chicas de barrio” y “las rubias”

En la Argentina contemporánea, producto de transformaciones más amplias, los consumos culturales atraviesan masiva y transversalmente con homogénea intensidad distintos sectores sociales, por lo que rápidamente tienden a volverse obsoletas las estrategias de distinción, integración o adaptación puestas en juego por los sujetos ante estos cambios (Svampa, 2000). En el caso

de los seguidores de rock (varones y mujeres), se juegan constantemente estrategias de diferenciación de un otro (de clase) que, según sus percepciones, disputaría mayor participación en este segmento de consumos al apropiarse del gusto musical con que éstos se identifican: ya sea en los recitales, en las interpretaciones “correctas” de la poética, en la posesión de ciertos objetos como remeras, CD originales y entradas, que pueden ser exhibidos por otros como muestras de la pertenencia a la comunidad rockera. Ello hace que recurrentemente entre en crisis el mito de homogeneidad que funda a toda comunidad imaginaria y a su vez dispara en los seguidores la necesidad de reelaborar nuevas retóricas para reforzarla. Así, entre los “rockeros” se exige constantemente el re-crear de la comunidad imaginaria que expulsa parte del “público” que también comparte estos consumos.⁷

Por lo cual, si como sostienen teórica y empíricamente las investigaciones de Garriga (2007, 2008) y la de Salerno (2009): “la alteridad resuelve cuestiones éticas de modos estéticos y estilísticos” (2009, p.136), indagar en las dinámicas de conformación del campo de las oposiciones rockeras y en los sistemas de atribuciones y valorizaciones nos permitirá ver de qué modo se elaboran estrategias que responden contra las estigmatizaciones que recaen sobre el gusto de los seguidores. Explorar de qué modos se construyen relacionamente distintos regímenes de alteridades nos permitirá dar cuenta de ciertas recursividades en la dinámica de re-creación de la comunidad interpretativa, y comprender algo de las estrategias de distinción/individualización que se juegan en su interior. Esto, a su vez, nos permitirá discutir aspectos de la tesis sostenida por otros autores que pintan en sus descripciones de este mundo de agencia cierta homogeneidad (en términos estilísticos y morales) entre los seguidores.

En el artículo “Ni ‘chetos’ ni ‘negros’: rockeros”, Garriga Zucal (2008) ha investigado las dinámicas del campo de las oposiciones analizando los modos en que contemporáneamente se construyen las alteridades rockeras. En cuanto a la significación de esta categoría, sostiene que entre los rockeros “la distinción con los ‘chetos’ tiene su sustento en las experiencias de vida; los ‘chetos’ son quienes tienen un buen pasar económico, no tienen problemas laborales y cuentan con el dinero para llegar a fin de mes, y la falta de estos problemas los aleja de las experiencias que son constitutivas de los ‘rockeros’” (Garriga, 2008). Las diferencias manifiestas residen en la acentuación de algunas de las dimensiones que se rechazan, sobre todo aquellas ligadas a la “frivolidad”. Frivolidad asociada con el poder adquisitivo que les permite a los “caretas”⁸ acceder a los bienes culturales con menor esfuerzo que el que realizan por ellos estos jóvenes. Y de allí la supuesta imposibilidad, que según estos jóvenes es consecuencia de lo anterior, de poder apreciar verdaderamente la música y, fundamentalmente, su mensaje.⁹ Es decir, se acentúan las características ligadas a las

diferencias de clase. “El ‘*chetó*’ es una otredad ubicada en las antípodas del mapa social, concebido también como referente de la diversión y lo fútil, pero sobre todo concebido como distante en tanto otro de clase” (Garriga, 2008).

En este sentido, es significativo que la principal alteridad femenina que Dani construye tenga una fuerte referencia crítica a la estética de una figura que en sí misma constituye todo un estereotipo dentro de la lírica del rock: “las rubias”. Las rubias son para Dani lo contrario a “las chicas de barrio”, son las que “se van antes” de los recitales, las que “no se la bancan”, las que no comparten ni respetan los códigos del “aguante”, ni los valores puestos en juego, ganados en esa red de intercambiamos simbólicos que se produce en todo recital entre el artista, la banda, y su gente.

—Y ustedes ¿qué ven que cambió en el rock?

Dani: *La gente, las letras, las entradas...*

—¿Por qué la gente, por qué las letras...?

Dani: Porque cuando yo iba [a recitales] al principio, cuando era joven [risas], era más: chicos de barrio, chicos... y cuando voy ahora veo muchas rubias, muchos chetos que por ahí... ¿no? O sea, *les da lo mismo cualquier cosa pero como tienen más acceso pueden ir a cualquier recital*. Como pasó con los *Stone* porque la gente que realmente los seguía quedaba afuera y el que tenía camioneta 4 x 4 estaba adentro, se iba antes que se vayan ellos, que nunca puede ser eso. Ni que aunque 15 minutos después te quedas ahí, yo creo que duró, pero esta gente se va.

Por las entradas sobre todo se *caretizó*.¹⁰ Porque la gente que le gusta la banda no tiene 80 pesos y se va a quedar afuera.

Las alteridades que Dani y Claudio construyen, “los caretas”, “la gilada” o “las rubias” [todos insultos que resaltan la falsedad o la superficialidad de los sujetos a los que quieren denostar], tal como aparecen caracterizadas por nuestros informantes, comparten la frivolidad, la indiferencia, incapacidad o desinterés de apreciar “correctamente” la música; ya que –desde la perspectiva de nuestros entrevistados– “los caretas”, “la gilada” o “las rubias” no logran apreciar la música ni su mensaje, debido a que desconocen lo que significan el esfuerzo, el sacrificio, el trabajo que “los laburantes” [los trabajadores] o particularmente “las chicas de barrio” deben realizar para acceder a estos mismos consumos. En el relato de Dani “*las rubias*” marcan un clivaje de clase a partir de consideraciones valorativas sobre el modo de experimentar el recital y de practicar la escucha.

Dani: ... estábamos afuera pero cerca, se veía cómo **las rubias**, los flacos altos, **todos rubios**, se paraban y se iban... se iban antes, no se quedaban. Nosotros los queríamos matar, los re puteamos. No te podés ir antes. Si la banda es buena no te podés ir antes, con cualquier banda si es buena no te podés ir antes que termine de tocar. Si tenés el auto a dos cuadras **báncatela**. [...] imagináte la bronca que teníamos nosotros: los re puteamos...

Ante nuestra pregunta por los modos en que los seguidores perciben de entre aquellas personas que expresan gustar de “los Redondos”, las diferencias, marcas, gestos con que establecen su juicio sobre quién es verdaderamente/auténticamente o no “rockero”, Dani nos responde que sólo basta con “*ver llorar a alguien en un recital*”, *ver “que se le erice la piel por la banda*”, para saber que “el loco está ahí porque le tira de verdad, si lo ves que el tipo se emociona, se le eriza la piel, no puede ser un caretá el loco”. Éstas, a su vez, son las muestras por las cuales entre los seguidores se definen las emociones que se vuelven legítimas de expresar públicamente en el momento del recital y ser atribuidas como marcas de “autenticidad” de posesión del “sentimiento”. La respuesta de Dani nos muestra las *reglas del sentir y de expresión de ese sentir* (Hochschild citando en Kessler, 2009) que subyacen en la percepción de las marcas de autenticidad que operan en las divisiones (pertenece/no pertenece) de la comunidad rockera.¹¹ Muestra los elementos de conformación entre los seguidores del criterio que legitima la “autenticidad” no sólo del gusto musical sino de las prácticas y de la presentación social de la persona.

Por otra parte, la actividad en los recitales muestra cómo los procesos de des-estigmatización no sólo se inscriben a nivel de las narrativas sino que también, como es previsible, se expresan y practican corporalmente. Los momentos de baile en pareja o en grupo, la alegría desatada en cada recital, el arrebato de energía liberada cuando la banda arremete con alguna de las canciones preferidas, los cánticos, la euforia del pogo [baile] en el grupo de amigos o sobre los hombros de otros que las sostienen son momentos que buscan ser experimentados con cierta regularidad y son los modos en que se reactualiza, se reafirma la autocelebración de la comunidad. En este sentido, el pogo, los cánticos, el baile son prácticas que conforman un dispositivo promotor de autoestima, lo cual implica un fuerte “trabajo emocional” (Hochschild, 1983) que no podría disociarse de lo que, tanto en el caso de Dani y de otras, es un proceso de reflexividad sobre el estigma (“rollinga”).

Relato de una “mujer valiente”

—Che, ¿cómo fue ese quilombo que tuvieron en Salta en la pizzería que me contaron el día que nos conocimos?

Dani: ¿El de discriminación que no nos atendieron?

—Sí, ése.

Claudio: Anótalo: dis-crí-mi-na-ción [lentamente marca la separación y acentúa, teatralizando, el énfasis final entre cada sílaba. Risas]. Fue después del recital. Entramos, tipo un bar era, no había nadie. Estaba vacío. Había una sola pareja, o dos minas, uno solo en el fondo: estaban comiendo. Entramos y le digo: “¿Maestro ya está cerrado?”. “No, no, está abierto”. Bueno. “Me llevás una musa”, le digo. Nos sentamos. “¿Y para tomar? Tráeme una gaseosa”, le digo. Bueno me trae la gaseosa y empieza a entrar gente, empieza a entrar gente a sentarse, gente de ahí, no de otros

lugares, salteños. Y en eso empieza la danza de las pizzas pero ninguna venía para nosotros. Todas iban para otros lados. Bueno por ahí, qué sé yo, en una de esas no era de mala onda, por ahí estaban encargadas o los conocen, no sé. Bueno, tardaban. En una de esas decimos “ésta debe ser nuestra”, y no, no fue para nosotros. Entró uno que estaba en una mesa de afuera y dice: “Falta nuestra pizza”, “Bueno te llevo una”. Y nosotros estábamos antes y cayó más gente y le daban antes. Entonces ella [por Dani] le dice “Maestro falta nuestra pizza”, “Bueno la que sale ahora es tuya”. Y en eso vemos que sale de la cocina y viene la moza con una pizza y venía como para nuestra mesa. Dijimos debe ser la nuestra. La moza viene caminando, cogotea, mira hacia la izquierda de ella que hay otra mesa y hacia la derecha estamos nosotros. Se va para la izquierda y se lleva la pizza para otro lugar.

—Te comiste el amague [risas].

C: Y bue, vámonos... y ella me dice: “No puede ser, vamos a hablarle”.

—Y vos, Dani, ¿qué le dijiste?

D: Yo fui porque no lo quería mandar a él [por Claudio] porque eran todos tipos y digo lo van a cagar a palos a él.

C: Ella sabe que yo rompo todo enseguida [risas de todos].

D: Callate. Aparte fui enojada porque él estaba así: “tengo hambre, tengo hambre... ¿y la pizza?”. Y yo digo “oh la puta madre”, bueno, fui yo y le dije: “Mirá flaco te pedimos una pizza temprano —le digo— están comiendo todos menos nosotros ¿qué paso?”. “No pero esto es por orden de llegada”, me dice. “Si yo llegué primera —le digo— no me estás dando la pizza”. “No pero ya sale”. “No —le digo— ahora no la quiero. Ya está —le digo— mira toda la gente que hay y estamos nosotros —le digo— y no comimos”. Y dijo: “Bueno cobrales la pizza y que se vayan”.

C: Y nos fuimos y al rato dijimos “volvamos a buscar la gaseosa que la pagamos”.

D: Antes le dijimos que la pizza era una porquería porque era re finita. Encima estábamos esperando hace un montón con el hambre que teníamos por una pizza así finita. Le digo: “En La Plata son mejores, nos atienden mejor. Ustedes buscan bardo” [problemas], le digo.

—¿Eso le dijiste?

D: ¡Sí! “Ustedes buscan bardo —le digo— porque nosotros venimos bien, somos una pareja —le digo— te tenemos que romper todo, porque no nos podés tratar así. Veníamos del recital, si sabés que venimos con hambre: atendenos. Aparte llegamos primero”. Y agarra el tipo y dice “Bueno cobrales la gaseosa y que se vayan”. Vamos, salimos afuera, “Hey la puta que los parió la gaseosa dejamos —digo— vamos a volver” [risas de todos].

C: [Cuenta cómo lograron llevarse la gaseosa que quedaba en un envase de plástico vacío peleando contra el dueño].

D: Sí, unas ganas de decirle: “Rosa”, porque tenía una camisa rosa el tipo, un paquete tremendo el tipo ese [risas]. Era para romperle todo... pero te buscan. Porque por qué te van a hacer eso de forros [insulto que en este caso refiere a un comportamiento mal intencionado a priori], si llegamos primero nosotros.

Retomando la cita anterior de Bourdieu (pero que también podría remitir a Goffman) sobre las luchas simbólicas por el sentido de los sistemas de clasificación y de los procesos por los cuales los sujetos combaten los enclasmientos que autoperceben como estigmatizantes,

en el caso que estamos analizando, ¿qué es “*lo que es*” y “*lo que tiene*” Dani en esta escena, en la presentación narrativa de su persona, de su personaje, y su historia en cuanto escucha y seguidora?

“*Lo que es*”, es ser una mujer con el valor necesario para defenderse ante una situación de injusticia, sin depender de la defensa de un hombre como protección, independientemente de ésta, valiéndose por sí misma para expresar su indignación ante un accionar que percibe como “discriminación” a su condición. Un tipo de mujer que no tiene resquemores en demostrar que percibe conscientemente cómo otros intentan estigmatizarla; incluso así se rebela contra ello y reclama respeto.

“*Lo que tiene*”, es el valor socialmente legítimo de constituir junto con su novio el estereotipo moral de “pareja” heterosexual (que de algún modo forma parte del modelo legítimo de familia tipo). En el relato de la escena de la pizzería la *justificación* por la cual, según Dani, la situación se vuelve notoriamente injusta y discriminante es que ellos no sólo “llegaron primero”, sino que “nosotros venimos bien, somos una pareja”. Dice: “Ustedes buscan bardo [refiriéndose a los que los atendieron en el bar], porque nosotros venimos bien, somos una pareja, te tenemos que romper todo, porque no nos podés tratar así. Veníamos del recital, si sabés que venimos con hambre: atendenos. Aparte llegamos primero”.

A la vez, se juega una elaboración de la idea de “compañía” y “compañero”. Esta “compañía” tiene varios sentidos, que debemos pensar. La figura del novio-hombre significa una “compañía” dentro de la dinámica de los juegos contextuales de la previa, viajes, recitales, bares, espacio público en general, etc. —“Me la quisieron robar”, fue la frase con la que Claudio interrumpió el relato de Dani sobre las cosas que habían vivido durante los días que estuvieron en la ciudad de Salta por el recital que durante 2009 realizó el Indio Solari—. Entonces, teniendo en cuenta tal construcción narrativa —y *moral*— del episodio, se puede advertir una estrategia de *neutralización del estigma* (Míguez, 2008) en este relato —que, en términos de quienes lo contaban, se trataba de un flagrante relato del sufrimiento de “discriminación”—, implícitamente Dani reconoce las causas por las cuales ella junto a su pareja están siendo “discriminados” y las intenta contrastar con otro tipo de juicios y clasificación de sus cualidades morales, construyendo una narrativa que lucha por la legitimidad de otro sistema de clasificaciones ligado, ya no sólo a los valores del aguante femenino a los que nos remitíamos anteriormente sino, en este caso, a los de la “pareja” como modelo de relaciones legítimo de reconocimiento y, por lo tanto, de “respeto” (que pareciera ser lo que Dani lucha por conseguir). En definitiva, se trata de la apelación a ciertos prototipos morales: (a) la relación de pareja como relación socialmente legítima y (b) la construcción de un personaje femenino “valiente” capaz de denunciar y enfrentar una situación injusta por sí misma.

Por un lado, la relación de pareja como relación legítima que se construye también en el gusto musical compartido: para Dani y su novio es significativo el fragmento “*si no hay amor que no haya nada*” de la canción de Solari —un modo de elaborar la valorización moral que otorgan a este ideal de la “pareja” afectiva que conforman y defienden entre sí en su relación cotidiana, ante los demás y en situaciones conflictivas como la del relato analizado. Y, por otro lado, la construcción de un personaje femenino “valiente”, capaz de denunciar y enfrentar una situación de injusticia ante la cual hacer valer sus cualidades morales; cualidades elaboradas, en gran medida, en relación con ese conjunto de prácticas y valorizaciones que pone en juego en su particular apropiación de ciertas poéticas y musicalidades. El rechazo que Dani expresa ante la manera en que las letras de “las bandas bajas” hacen aparecer a la figura de la mujer —“disfrazada”, asociada a la noche y al vicio, nos dice—, pareciera tener como correlato la narrativa en que se construye como “mujer valiente” (ver Fonseca, 1995) ante la “injusticia”, frente a la cual le dan ganas de “romperles todo” a aquéllos que no la respetan.¹²

La “denuncia” de la “injusticia” que Dani plantea se relaciona más ampliamente al proceso por el cual, como lo ha demostrado Kessler (2009), y se vuelve plenamente visible en el relato reconstruido líneas arriba, la percepción de un estigma por parte de los jóvenes de los sectores populares contemporáneos tiene como contraparte la manifestación y circulación de un “relato sobre la estigmatización” con el cual ellos denuncian los maltratos y atropellos diarios a los que se ven sometidos.

En su estudio sobre los seguidores de rock en Francia, Boudinet (citado en Seca, 2004) plantea que el problema de la “elección” de los lugares y momentos en los que los jóvenes de sectores populares [obreros fabriles, en su caso] expresan y elaboran “*quién se es y lo que uno vale*”, sucede totalmente por fuera de las pesadas, desmotivadoras, rígidas (y, en el caso de la Argentina, ¿excluyentes?) trabas de la institución educativa y a pesar de la fuerza del disciplinamiento laboral. En otra oportunidad (Aliano, López, Pinedo, Stefoni y Welschinger, 2009) nuestra hipótesis ha sido que, en el caso de estas jóvenes de sectores populares, las “elecciones” con las que expresan “quién se es y lo que uno vale” se encuentran asociadas principalmente a los juicios éticos y estéticos que construyen en relación con los sentidos, emociones, sensibilidades, imágenes-sonoras, que movilizan en sus modos de usar y relacionarse cotidianamente con cierta música.

En este caso, es con música como Dani organiza la secuencia de interacciones, se enrola en un tipo de sociabilidad que produce cotidianamente (como en la escena de la pizzería) desplazamientos que le permiten articular estrategias (entre ellas, su relato sobre la “discriminación”) ante el estigma que recae sobre ella.¹³ En este sentido, es necesario preguntarse cómo es que concretamente las interpelaciones musicales de las que

se apropian estas jóvenes (en el caso de Dani, principalmente la música de los Rolling Stones, “las bandas bajas” y el Indio Solari) habilitan a constituir este tipo de moralidades y estrategias de neutralización, al positivizar su condición de género. En el apartado siguiente haremos eco de la propuesta de DeNora de pensar cómo la música puede ser empleada por las personas como una “tecnología del yo” en su vida cotidiana.

“Si no hay amor que no haya nada”. La música como tecnología del yo

Quizás se ha insistido demasiado en el tema de la tecnología de la dominación y el poder. Cada vez estoy más interesado en la interacción entre uno mismo y los demás, así como en las tecnologías de la dominación individual, la historia del modo en que un individuo actúa sobre sí mismo, es decir, en la tecnología del yo.

MICHEL FOUCAULT, *Tecnologías del yo*.

En *Music in Everyday Life*, Tía DeNora¹⁴ (2000) retoma la tesis de Simon Frith (1987) de que la música operaría como un artefacto cultural privilegiado en la conformación de distintos regímenes de la experiencia, en la emergencia de ciertas identificaciones sociales, y a su vez describe cómo en determinadas condiciones socioculturales la música, entendida como producto mercantil de consumo masivo y simultáneamente como valor de uso, puede constituirse en un material privilegiado para la conformación de la subjetividad. Profundizando la tesis de Frith, DeNora propone entender a la música como una tecnología que los actores utilizan reflexivamente con el fin de conseguir incidir de forma deliberada sobre sus propios estados de ánimo, en una especie de “autoprogramación” en que los consumidores/escuchas reflexionan sobre su experiencia y demuestran *saber* qué tipo de música “necesitan” en distintas situaciones —como dice DeNora, se vuelven “DJs” de la banda sonora de sus vidas.

... la música [opera] como un modelo —de una concepción, de un rango de actividades corporales y situacionales, y de sentimientos [...] puede servir como modelo de donde uno está, adonde uno se dirige, como uno “debe” de estar emocionalmente [...] de manera tal que un individuo puede decirse a sí mismo algo así como “tal como es esta música, así debería o desearía ser yo”. En esta capacidad, la música también sirve como un medio de fusionar el presente con el futuro, en la medida en que puede ser aplicada de manera tal que permite la innovación cultural en ámbitos no-musicales... [En este sentido] la música puede servir como un recurso para la imaginación utópica, para imaginar mundos e instituciones alternativas, y puede ser usada estratégicamente para presagiar nuevos mundos (DeNora, 2000, pp. 158-159).

Si, como argumenta DeNora, cierta música habilita a los actores modos de “hacer, ser y sentir”, Dani, y como

ella otras jóvenes mujeres de los sectores populares que se reivindican “stones”, se nutre del repertorio de imágenes, frases, valores, sensaciones del que dispone en su apropiación de la poética de “las bandas bajas”, lo que le permite constituir y conquistar una representación de sí *en, con y a través* de la música, que, a pesar de los cuestionamientos recibidos, la autoriza a reforzar su participación en tanto mujer dentro de esos espacios de sociabilidad de la comunidad rockera (desde los momentos de “la fiesta” de “la previa” hasta participar de la “mística” del “pogo”).

Dani despliega una serie de usos estratégicos de la música, similares a los que DeNora estudió: los usos cotidianos que las personas hacen de la música como tecnologías del yo⁵ en la constitución de un yo ideal a partir de la apropiación musical. Uno de estos “usos estratégicos” lo ilustra la relación ambigua que Dani sostiene con las “bandas bajas” a partir de la inflexión en sus preferencias musicales desde que está en pareja con Claudio. Manifiesta que es Viejas Locas la única de esas “bandas bajas” que sigue escuchando, y que a partir de ese cambio comenzó a gustar de la música del Indio Solari porque es “más profundo”, ya que para ella habla de cosas “que llegan más”.

Dani: Con Claudio tenemos un tema, que es el que dice “Si no hay amor que no haya nada”.¹⁶ Cuando nos peleamos, pensamos los dos en esa canción y nos damos cuenta que no tiene sentido pelear que es mejor que nos amiguemos. Es un tema que te hace entender todo: con ese tema entiendes qué es y qué no es lo importante.

La música se vuelve para Dani y su “pareja” un dispositivo para la autorrepresentación y la autorregulación en el plano de lo personal, permitiéndoles establecer o modificar ciertas emociones, transitar de un estado anímico indeseado a otro, pudiendo distinguir “qué es y qué no es lo importante”. Es por ello que la música opera cotidianamente como un recurso, como dice DeNora, como una tecnología para lograr alcanzar ciertos estados energéticos, físicos, emocionales deseados, ya que “uno puede encontrarse a sí mismo idealizado en cierta música”; y así para Dani “la música puede dar una experiencia real de lo que puede ser ideal” (2000, p. 53): sentirse reconocida como “pareja”, en su condición de “mujer” y a la vez “auténtica” seguidora. De tal forma que el consumo de cierta música le posibilita la elaboración de una narrativa identitaria (en un proceso, como advertimos, de ajuste-negociación con la interpelación musical, tal como lo muestra al criticar la forma en que es representada la figura femenina en ciertas letras de canciones), lo que la autoriza a la construcción de sí como “mujer valiente” — que, a diferencia de “las rubias”, tiene “aguante” y por eso se la debe respetar en tanto tal—. A su vez, este tipo de apropiación le permite traducir en disposiciones ciertas experiencias forjadas a través de la música; por ejemplo, la experiencia de pareja que recrea con Claudio en la evocación del pasaje de la canción de Solari: “*Si no hay amor que no haya nada*”.

Dani *usa* la música como un recurso para disputar la representación (y así también la interpelación) sobre uno mismo, pone la música en acción para neutralizar un estigma, que como trasfondo delinea una femineidad específica, de la cual intentamos mostrar algunos rasgos; mostrar cómo es que la música se ve involucrada en las acciones en que se agencian estas jóvenes y no sólo como una mera expresión o reflejo de una condición o posición social, o una identificación forjada previamente.¹⁷

Conclusiones

En un artículo pionero en el campo de investigación sobre las mujeres en la música en Argentina, Semán y Vila (2008) sostienen que “una hipótesis a investigar es en qué medida un cierto igualitarismo devenido de ciertas aspiraciones del rock se resuelve en un aplanamiento de las figuras femeninas que se asimilan al imaginario masculino”, y luego advierten que en esta situación estas jóvenes mujeres se ven comprendidas en la dinámica de un proceso cultural que, al tiempo que les posibilita “activarse sexualmente e individualizarse”, las conduce a enfrentar rótulos estigmatizantes. Esta hipótesis, vista desde el punto que hemos argumentado, debería, a futuro, a la vez que sostener la pregunta por las formas de individualización, reformularse en términos de lo que hemos planteado como la necesidad de pensar los valores y prácticas del “aguante” femenino en su positividad.

Intentando seguir el devenir de los actores del recital hacia las tramas cotidianas,¹⁸ cuidando de seguirlos en sus interpretaciones, seguirlos en las situaciones y los modos en que ponen la música en acción, hemos buscado comprender el desplazamiento “rollinga no, stone” como una estrategia de neutralización del estigma que jóvenes mujeres de los sectores populares ponen en juego, como un modo de trabajar sobre la “naturaleza precaria de la identidad” —en el sentido que le da al término “identidades precarias” Vila, 1996—, negándose a ser interpeladas como actores sociales identificados con ciertas cualidades y propiedades: “rollinga”, “chetas”, “rubias”, etcétera, denostadas o denigradas principalmente por estos mismos sujetos. Con lo cual, las elecciones-negociaciones con las que éstas jóvenes expresan “*lo que se es y lo que se tiene*” se encuentran asociadas principalmente a los juicios éticos y estéticos que construyen en relación a los sentidos, emociones, sensibilidades que activan en sus prácticas musicales. Ya que, como hemos visto, la música es empleada por Dani como tecnología del yo: un recurso —“efímero y sutil”, como dice DeNora— que le permite describir, reflexionar, nombrar, volver inteligibles, problematizar y materializar ciertos estados emocionales, ciertas situaciones, deseos, acciones. Un recurso con el cual disputa la representación de sí misma para con los otros, pero sobre todo, un recurso con el que trabaja sobre la idea que ella misma tiene de sí: esa dimensión de

la identidad que Paul Ricoeur llama *ipseidad* (ver Corcuff, 2013, p.107), la percepción que uno mismo tiene sobre quién es uno íntimamente, el sentido subjetivo sobre la propia autenticidad.

El desplazamiento “rollinga no, stone” describe uno de los modos en que Dani, al igual que muchas otras chicas de los sectores populares argentinos que se reivindicaban stone, logran conquistar con, a través, pero sobre todo *en* la música una posición de sujeto que la habilita a participar del mundo masculino del rock sin renunciar a esta idea de sí misma como mujer valiente, auténtica en su participación, que la distingue del modo frívolo en que lo harían las “rubias”. La música le proporciona, le ofrece, le habilita a Dani un recurso para el establecimiento de los parámetros posibles de su agencia: a partir de una idea que conquista de sí misma como mujer, le posibilita expandir sus márgenes de acción autorizándose a participar de la comunidad rockera de modos distintos a los prescritos, combatiendo las tentativas de aplanamiento del imaginario masculino —al que refiere la cita de Semán y Vila—. En definitiva, le permite conquistar una femineidad específica forjada al calor de la disputa por un espacio de participación legítimo en la sociabilidad de un mundo de prácticas fuertemente estructurado en torno a valores que Dani debe enfrentar cotidianamente.

En este sentido, queda como pregunta para ampliar los alcances futuros de esta investigación, si lo que aquí describimos como distintas dimensiones de una estrategia de neutralización del estigma, a su vez, no estaría formando parte y contribuyendo a reactualizar hoy en día, de modos que aún desconocemos, lo que algunos autores¹⁹ han estudiado como un componente intenso de la sociabilidad de estos sectores: la fuerza beligerante, plebeya, que continua produciendo la recreación de un horizonte igualitarista —entre clases sociales, pero también entre géneros, como hemos visto aquí— en los sectores populares en Argentina.

Notas

¹ Una primera versión de este trabajo se presentó en el GT “Escenas musicales y transformaciones sociales contemporáneas” de la IX Reunión de Antropología del Mercosur (RAM) realizada en la ciudad de Curitiba, Brasil, en 2011. Agradezco los comentarios y aportes recibidos en aquella ocasión por los participantes del GT (en especial, los aportes de Pablo Semán, Victoria Irisarri y Ornela Boix) que me han permitido ampliar, corregir y reelaborar algunos de los argumentos presentados en este artículo.

² Esta comunidad se constituye, como sostienen Garriga Zucal (2008) y Garriga y Salerno (2008), sobre la construcción de los mecanismos de distinción y diferenciación que los “rockeros” emplean a través de sus juicios sobre los gustos musicales, a través de un sistema de definiciones morales que los vincula por la adscripción a una categoría simbólica junto con códigos, valores, normas y creencias que los miembros comparten entre sí como sentimiento de pertenencia, a la vez construyen sus alteridades.

³ El trabajo de campo de esta investigación fue realizado junto con Mariana López y Nicolás Aliano —a quienes agradezco especial-

mente—, integrantes del proyecto de investigación “Los géneros musicales populares: producción, circulación y recepción. Identidades Sociales y Música entre los jóvenes del Gran Buenos Aires” (PICT-2006-02186), dirigido por el Dr. Pablo Semán y financiado por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica. Desde abril de 2009 hasta diciembre de 2010 asistimos como invitados a varios recitales del conjunto de grupos musicales a los que Dani se refiere irónicamente como “las bandas bajas”: Los Ratones Paranoicos, Hijos del Oeste, Los Gardelitos, Viejas Locas, Guasones, Don Lunfardo, La Cumparsita y otras bandas de la escena del rock barrial argentino (ver Semán, 2006).

⁴ El Indio Solari es un músico argentino, excantante del grupo Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, que desde comienzos de la década de 1980 hasta el año de su separación en 2001 fue consolidándose como una de las bandas más emblemáticas del movimiento del rock nacional argentino. Desde 2005 Solari se presenta como músico solista acompañado por la banda “Los Fundamentalistas del Aire Acondicionado” y brindando masivos recitales en distintas ciudades de las provincias del país como Salta, San Luis, Mendoza, Córdoba y Tandil.

⁵ En este caso empleo el encomillado para señalar que este tipo de expresiones corresponderían a una mirada estigmatizadora, legitimista, que ve el *look-stone* como resultado de las carencias materiales, cuando en realidad, como mostramos, en su composición hay un cuidado ejercicio de elección.

⁶ Insultos que en este caso pueden referirse a acusar a las rollingas de lesbianas o también a resaltar y enjuiciar la promiscuidad sexual como una característica.

⁷ Agradezco a Jerónimo Pinedo esta clave de lectura de la bibliografía del campo de la música.

⁸ “Caretá” puede ser entendido como sinónimo de “cheto”. Es un insulto utilizado comúnmente para referirse a personas de altos ingresos que ostentan su posición de clase.

⁹ El valor moral conferido por los seguidores de rock a la música con “mensaje” es densamente descrito en el trabajo de Garriga Zucal (2008).

¹⁰ Con ello Dani se refiere a que las entradas a los recitales de rock se volvieron un consumo de las chicas “rubias” y los “caretas”, que son los personajes que Dani define como su alteridad y que estamos intentando describir desde su punto de vista.

¹¹ Aunque enfatizando otros sentidos, Svampa (2000, p. 121), en su investigación sobre jóvenes trabajadores metalúrgicos, también define como comunidad emocional a este tipo de formaciones de sociabilidad ligada a los consumos musicales.

¹² Fonseca (1995) ha estudiado cómo en las narrativas de las mujeres de sectores populares en Brasil se construye y emerge la figura “mujer valiente” como un modo de legitimarse y autorizarse a sí mismas ante los otros a combatir situaciones de injusticia adversas.

¹³ Este, por ejemplo, puede leerse como uno de los argumentos (de corte empírico) con los que damos sentido a la idea de Hennion (2002) de que la música crea sociedad, crea sociabilidades específicas (para una lectura de la perspectiva de Hennion, ver Semán y otros, 2011).

¹⁴ En una extendida reseña de este libro (ver Welschinger, 2011) he presentado una lectura de sus principales aportes al campo de los estudios empíricos de los efectos sociales de la música.

¹⁵ Las tecnologías del yo son técnicas que se ejercen sobre sí y que permiten a los individuos efectuar por sus propios medios cierto número de operaciones sobre sus cuerpos, almas, pensamientos y conductas (Foucault, 1990).

¹⁶ La primera estrofa dice: “El tesoro que no ves/la inocencia que no ves/los milagros que van a estar de tu lado/cuando comienzas a leer de los labios/y a ignorar los embustes y gustar/con tu lengua de las aguas que son dulces/aunque te sientas mal”. Y el estribillo repite: “Si no hay amor que no haya nada entonces, alma mía: ¡No vas a regatear!” El lector puede acceder a escuchar una

versión completa esta canción en <<http://www.youtube.com/watch?v=qWPZEJreaWE>>.

¹⁷ Como queda en evidencia del análisis que aquí hemos presentado acerca de los modos en que Dani pone la música en acción, en ciertas situaciones ésta tiene la capacidad de ser usada, retro y prospectivamente, para evocar sentimientos, estados e incluso identificaciones, que son aspiradas y/o parcialmente recordadas, imaginadas o sentidas por las personas: la música es parte constitutiva de la acción.

¹⁸ En otro artículo (Aliano, López, Pinedo y Welschinger, 2011) hemos mostrado cómo esta estrategia metodológica posibilita descentrarse del momento del recital como momento privilegiado de la apropiación musical y cómo este desplazamiento hacia las tramas cotidianas permite comprender la productividad de un mundo de prácticas de escucha (poco explorado por los analistas) al que los actores recurren a la hora de conformar sus experiencias amorosas, religiosas, políticas, laborales, etcétera.

¹⁹ O'Donnell (1997), Merklen (2005), Semán (2006) y otros.

Referencias

- Alabarces, P. (2008), "Introducción. Un itinerario y algunas apuestas", en P. Alabarces y M. G. Rodríguez (comps.), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires, Paidós, pp.15-30.
- Aliano, N., M. López, J. Pinedo, A. Stefoni y N. Welschinger (2009), "'Banderas en tu corazón'. Narrativas identitarias, vida cotidiana y prácticas de apropiación de la música rock en los sectores populares contemporáneos", *Cuestiones de Sociología. Revista de Estudios Sociales*, núm. 6, pp. 165-184.
- Aliano, N., M. López, J. Pinedo y N. Welschinger (2011), "Del recital a las tramas cotidianas. Sensibilidades, identificaciones y prácticas de escucha de jóvenes (y no tan jóvenes) seguidores de música rock", *Revista Argentina de Estudios de Juventud*, vol. 1, núm. 4.
- Bourdieu, P. (1988), *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.
- Corcuff, P. (2013), *Las nuevas sociologías. Principales corrientes y debates, 1980-2010*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- DeNora, T. (2000), *Music in Everyday Life*, Nueva York, Cambridge University Press.
- DeNora, T. (2012), "La música en acción: constitución del género en la escena concertística de Viena, 1790-1810", en C. Benzecry, (comp.), *Hacia una sociología cultural*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, pp. 187-212.
- Fonseca, C. (1995), "A mulher valente: gêneros e narrativas", *Revista Horizontes Antropológicos*, vol. 1, núm. 1.
- Foucault, M. (1990), *Tecnologías del yo*, Barcelona, Paidós.
- Frith, S. (1987), "Hacia una estética de la música popular", en F. Cruces y otros (eds.), *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*, Madrid, Trotta, pp. 413-436.
- Garriga, J. (2007), *Haciendo amigos a las piñas. Violencia y redes sociales de una hinchada*, Buenos Aires, Prometeo.
- Garriga, J. (2008), "Ni 'chetos', ni 'negros': rockeros", *Trans Revista Transcultural de Música*, núm. 12, en <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/89/ni-chetos-ni-negros-roqueros>> [fecha de consulta: 20 de septiembre de 2013].
- Garriga, J. y D. Salerno (2008), "Estadios, hinchas y rockeros: variaciones sobre el aguante", en P. Alabarces y M. G. Rodríguez (comps.), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires, Paidós, pp. 59-87.
- Hennion, A. (2002), *La pasión musical*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós.
- Hochschild, A. (1983), *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*, Berkeley, University of California Press.
- Kessler, G. (2009), *El sentimiento de inseguridad. Sociología del temor al delito*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Merklen, D. (2005), *Pobres ciudadanos. Las clases populares en la era democrática (Argentina, 1983-2003)*, Buenos Aires, Gorla.
- Míguez, D. (2008), *Delito y cultura. Los códigos de la ilegalidad en la juventud marginal urbana*, Buenos Aires, Biblos.
- O'Donnell, G. (1997), "¿Y a mí qué mierda me importa? Notas sobre sociabilidad y política en Argentina y Brasil", *Contrapuntos. Ensayos escogidos sobre autoritarismo y democratización*, Buenos Aires, Paidós.
- Salerno, D. (2009), "La autenticidad al palo: los modos de construcción de las alteridades rockeras", en *Revista Oficios Terrestres*, núm. 23, pp. 128-138.
- Seca, J. M. (2004), *Los músicos underground*, Barcelona, Paidós.
- Semán, P. (2006), "El pentecostalismo y el 'rock chabón' en la transformación de la cultura popular", en D. Míguez y P. Semán, (eds.), *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*, Buenos Aires, Biblos, pp. 197-229.
- Semán, P. y otros (2011), "Editorial", *Revista Argentina de Estudios sobre Juventud*, vol. 1, núm. 4.
- Semán, P. y P. Vila (2008), "La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las tribus", *Trans Revista Transcultural de Música*, núm. 12, en <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/85/la-musica-y-los-jovenes-de-los-sectores-populares>> [fecha de consulta: 20 de septiembre de 2013].
- Silba, M. y C. Spataro (2008), "Cumbia Nena. Letras, relatos y baile según las bailanteras", en P. Alabarces, y M. G. Rodríguez (comps.), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires, Paidós, pp. 89-110.
- Svampa, M. (2000), "Identidades astilladas. De la patria metalúrgica al heavy metal", en M. Svampa (ed.), *Desde abajo. La transformación de las identidades sociales*, Buenos Aires, Biblos, pp. 121-154.
- Vila, P. (1996), "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones", *Revista Transcultural de Música*, núm. 2, en <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/89/ni-chetos-ni-negros-roqueros>> [fecha de consulta: 20 de septiembre de 2013].

www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primer-propuesta-para-entender-sus-relaciones> [fecha de consulta: abril de 2011].

Welschinger, N. (2011), "El poder de la música en la vida cotidiana. Reseña de Tia DeNora, Music in Everyday Life", *Revista Argentina de Estudios de Juventud*, vol. 1, núm. 4.

Recibido: 27 de mayo de 2013

Aceptado: 20 de noviembre de 2013

**Autor: Nicolás Welschinger Lascano*

Doctorando en Ciencias Sociales y Licenciado en Sociología por la Universidad Nacional de La Plata. Becario del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas en el Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales. Docente en la cátedra Problemas Sociológicos Contemporáneos II de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Investiga las relaciones entre culturas masivas, industrias culturales y culturas populares, en particular, en los usos juveniles de las nuevas tecnologías. <nicolaswelschinger@hotmail.com>.

Ha publicado los siguientes artículos:

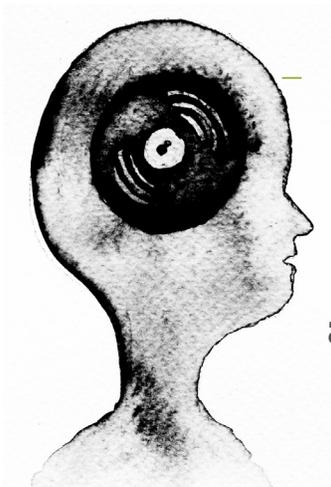
- "Los nuevos medios digitales en acción. Reflexiones sobre el proceso de apropiación juvenil del Programa Conectar Igualdad en la ciudad de La Plata", *Oficios Terrestres. Revista de Ciencias Sociales desde la Comunicación y la Cultura*, ISSN 1853-3248, diciembre de 2013.

- "Del recital a las tramas cotidianas. Sensibilidades, identificaciones y prácticas de escucha de jóvenes seguidores", *Revista Argentina de Estudios de Juventud*, núm. 4: "Jóvenes y Música". ISSN 1852-4907. En colaboración con Nicolás Aliano, Mariana López, Jerónimo Pinedo, agosto de 2011.

- "Banderas en tu corazón. Narrativas identitarias, vida cotidiana y prácticas de apropiación de la música rock en los sectores populares contemporáneos", *Cuestiones de Sociología. Revista de Estudios Sociales*, núms. 5/6, ISSN 1668-1584. En colaboración con Nicolás Aliano, Mariana López, Jerónimo Pinedo y Andrés Stefoni, diciembre de 2010.

Cómo citar este artículo:

Welschinger, Nicolás (2014), "'Rollinga no, stone'. La música como 'tecnología del yo' en jóvenes mujeres de sectores populares en la Argentina", *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 33, marzo-abril, pp. 59-69, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.



— VERSIÓN TEMÁTICA —

Entre DJ fatales Clit Power y Tomboy: activismo queer en el underground electrónico español

Teresa López Castilla* / Universidad de la Rioja, España

RESUMEN: Este texto es un resumen del trabajo de investigación que hice en 2008 para obtener el diploma de estudios avanzados dentro del programa de doctorado en la Universidad de Granada, España. Con el título “Construcción de género en la música electrónica: una aproximación a colectivos de mujeres DJ en España desde el activismo queer” analizaba una realidad musical que se suscribe en un contexto de ocio nocturno *underground*, alejado de lo que se entiende por *mainstream* o consumo comercial.

La base metodológica de este trabajo supone una visión holística e interdisciplinar desde la perspectiva de género, en relación a los estudios culturales, la sociología de la música y la teoría queer, que plantea la construcción de la identidad de género como producto cultural. El contexto de la música urbana electrónica (y por extensión los eventos donde esta música tiene lugar) supone un agente inmediato y efectivo en esta construcción identitaria, y por lo mismo se convierte en un fenómeno sociocultural susceptible de análisis para entender este proceso.

El objetivo de este trabajo de investigación es analizar y exponer, desde esta metodología, la existencia de un ocio paralelo y minoritario donde tienen lugar las construcciones de género en torno a colectivos de mujeres DJ en España.

PALABRAS CLAVE: activismo queer, mujeres DJ, música electrónica, consumo comercial, contracultura.

ABSTRACT: This article is a summary of research work carried out in 2008 within the program of the University of Granada (Spain) in order to obtain the higher education diploma. The research paper entitled “Gender construction in electronic music: an approach to women’s DJ collectives in Spain from queer activism” that attempted to analyze a musical reality which is normally associated with underground nightlife and has little to do with mainstream or commercial music.

The methodology of this research work means a holistic and interdisciplinary vision regarding gender, related to cultural studies, the sociology of music and the queer theory, that presents the construction of the identity of gender as a cultural product. So the context of urban electronic music, and by extension the events where this music is played, means an immediate and effective agent in this construction of identity; therefore it becomes a socio-cultural phenomenon that must be analysed in order to understand this process.

The aim of this research is to analyze and reflect, from the aforesaid methodology, the existence of a parallel and minority entertainment where the construction of gender on Spanish women’s DJ collectives occurs.

KEY WORDS: queer activism, female DJ, electronic music, mainstream, underground.

Among DJ Fatales, Clit Power and Tomboy: queer activism
in the Spanish electronic underground
Pp. 71-85, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*
Número 33/marzo-abril 2014, ISSN 2007-5758
<<http://version.xoc.uam.mx>>

Introducción

LA MÚSICA ELECTRÓNICA, que se desarrolla en la escena *dance* más comercial, tiene lugar en un contexto de ocio nocturno en torno al cuerpo, la sexualidad y los hábitos de consumo del placer (alcohol, drogas). Esto supone un espacio ineludible de importante relevancia en la construcción de la identidad de género. LesFatales, Clit Power y SoyTomboi forman un triángulo queer dentro de colectivos de mujeres DJ. Desde la escena urbana del ocio nocturno de Barcelona, Madrid y Bilbao, respectivamente, ponen el “zoom ideográfico”¹ en otra escena menos comercial, donde una minoría se representa a través de una estética, una música, un lenguaje corporal y, en definitiva, donde tienen lugar múltiples subjetividades.²

Desde que los estudios culturales anglosajones, a finales de los años 70 del siglo pasado, plantearan la importancia del significado social y político de lo que acontece en y a través de la cultura, la musicología crítica ha incorporado este apartado a su análisis para aplicarlo a la música popular de mano de autores como Simon Frith, Angela McRobbie y Dick Hebdige.

La musicología feminista, de la que parte la construcción de este texto, se ve ampliada por dichos estudios culturales y por los estudios queer; una conjunción metodológica apenas usada en la musicología española actual. La intención de este texto será dar constancia crítica de una realidad social que sucede en torno a la música electrónica de baile en España, donde las protagonistas son mujeres, tanto en la acción como en la recepción. Decodificar las formas en que se establecen los significados culturales y su contracultura, describir las formas de subversión que se encuentran en estos colectivos de mujeres DJ a través de la *performance* de género, desde una perspectiva queer, y analizar desde una metodología interdisciplinar este fenómeno social y cultural dentro de la música electrónica es el objetivo de este trabajo circunscrito en un aquí y ahora pero en constante avance.

Si lo queer se vuelve normal, respetable, si se convierte meramente en otra opción más, deja de ser queer.

TAMSIN SPARGO (2004, p. 81).

Dime cómo te llamas y te diré quién eres, y cómo una imagen vale más que mil palabras

Cualquier historia, película, canción, viene enmarcada por un título. Esto, sin duda, la mayoría de las veces nos anticipa de qué irá el contenido de la misma, incluso no hará falta saber mucho más para poder atisbar la sinopsis y saber si nos apetecerá detenernos en el total. De igual manera, ponerle nombre a un grupo musical con apenas dos o tres sílabas puede resultar en muchas ocasiones más que esclarecedor del contenido sonoro del mismo;

y, por supuesto, de la identidad y estética, dentro de un contexto, de los componentes de dicho grupo, con las que se identificarán, cual marca única y exclusiva, los seguidores del mismo.³

Antes de avanzar me gustaría argumentar los conceptos sobre los que voy a construir este texto. Hablar del proceso o las formas en que la música interviene en la construcción de género, en relación con los sujetos que la consumen, producen, o ambas cosas, supone hacer referencia a recursos teórico-críticos útiles para este análisis. Para hablar de la construcción de la identidad de género es necesario hacer referencia al papel que juega la música como “tecnología del cuerpo” (McClary, 1994, p. 33), pues supone un agente activo que modifica comportamientos, envuelve momentos emocionales y, por supuesto, es relevante en el placer y la sexualidad de los sujetos/actores. Como plantea Teresa de Lauretis (1987, p. 8), de acuerdo con Foucault, el género y la sexualidad no son conceptos innatos al ser humano, son el resultado de todo un despliegue de tecnologías políticas y estéticas que se van configurando, en este caso, en torno a la interacción música-sujeto en tiempo real. Mientras tiene lugar este proceso, los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales van suscribiendo distintos significados, dando lugar a las identificaciones de género y las diferentes subjetividades.

Entendiendo la música como un medio cultural dentro de un contexto, en un espacio-tiempo específico, es lícito pensar que puede “ser un espacio de trabajo para la actividad semiótica, un recurso para hacer, ser o nombrar los aspectos de la realidad social, incluyendo las realidades de subjetividad y uno mismo” (DeNora, 2003, p.40). Pero “los significados, o la fuerza semiótica no son propiedades inherentes a los materiales culturales, cuyos materiales son lingüísticos, tecnológicos o estéticos” (idem, p. 39). Esta idea ratifica que los sujetos/actores que participan de un escenario musical en torno a las tecnologías —en este caso, nuestros colectivos de mujeres DJ y público asistente a las fiestas queer— suscriben sus significados identitarios en un contexto sociocultural. Como dicen los autores Bob Anderson y Wes Sharrock, “las tecnologías son tanto sociales como técnicas y son desplegadas y usadas en escenarios sociales y definidas por constructos sociales” (citado en DeNora, 2003, p. 39). Curiosamente Judith Butler (2007, p. 17) planteó algo parecido en torno a la construcción del género, al sugerir que es un producto cultural establecido gracias a la repetición sucesiva de roles o “*performatividad* del género”.

Desde una perspectiva sociomusical y semiótica, Tia DeNora nos presenta el concepto de estructuras de *affordance* en y a través de la música. Esta idea ratifica la función social de la música, pues ésta interactúa dentro de la organización de la vida social de los sujetos con otros materiales no musicales (contexto, ánimo, niveles de energía, estado emocional, recuerdos, vida sexual, etc.), contribuyendo a que los sujetos/actores construyan sus

propios significados, identidad y subjetividad. “La música es un recurso —provee de *affordance*— para construir el mundo” (DeNora, 2003, p.44).

Como veremos a continuación, la propuesta original de los colectivos protagonistas de este texto formula diferentes mecanismos, a modo de “tecnología política”, para crear un espacio identitario diferente donde los sujetos partícipes puedan representarse y subjetivarse.

No cabe duda de que las creadoras de los colectivos de mujeres DJ se nombran a sí mismas con una carga de identidad de género explícita e inequívoca. Esta señal identitaria que las nombra promueve un significado performativo del género⁴ que se visibiliza en varias direcciones:

1. A través del logo creado para identificar al colectivo, cuya imagen transluce una estética personalizada y a la vez alude directamente al hecho físico de ser mujer.⁵
2. Como nombre subversivo y contestatario del rol sexual femenino asignado desde la normatividad, denota cierta parodia irónica al asociarse a la imagen del logo y completa el juego de palabras que supone el nombre del colectivo.
3. Y como reclamo identitario sexual y estético para el público femenino y lésbico que asiste a los eventos que convocan estos colectivos.

La idea de colectivo es lo que destaca y resume la política de acción de estas mujeres alrededor de la música electrónica y las nuevas tecnologías.

A continuación ofrezco una breve ficha de los colectivos de mujeres DJ:

LesFatales⁶ (anteriormente llamadas ‘Femme Fatal’), en Barcelona, único colectivo que desde su creación en 2002 aún sigue ofreciendo sus genuinas fiestas queer. Han trabajado en el pub KGB del barrio de Gracia y desde hace un año ocupan un espacio en la sala Apolo (Nitsa Club). Agrupa como residentes fijas a las DJ, Karol, aka⁷ Elektroduenda y Charo Salas, aka Rosario DJ, y a la VJ⁸ Gem Delagüer, aka Punto Ge.



<http://www.lesfatales.org>

Imagen 1. Logo del colectivo LesFatales.

Su logo (imagen 1) presenta una estética postpunk, resaltando el rojo y negro como colores propios definitivos. La imaginería que desarrollan en sus *flyers* y visuales se dirige al lado más oscuro y lóbrego del postpunk, uni-



Imagen 2. Flyer de la invitación a la fiesta del 31 de octubre de 2010.



Imagen 3. Una ‘osa panda’ muy queer. Imagen 4. Fiesta aniversario 2011.

do al atrevimiento del postporno,⁹ que en definitiva dan sitio a los sujetos marginados (feas, malas y furcias) y a las subjetividades ‘desviadas’ de la sexualidad (somaso, bondage, etc., véase imagen 2). Su recurso para subvertir los códigos visuales normativos es la parodia provocativa, que con una visión queer trasciende el texto para generar un metatexto (imágenes 3 y 4).

La música que suele sonar en sus fiestas temáticas es variada. Según Karol, aka Elektroduenda, suele ser más ecléctica en su selección y mezcla, entre otros, a grupos internacionales de los 80, en lo que ella denomina “*Elektrovarieté*”, engancho al público con sonidos reconocibles a la vez que novedosos.¹⁰ Rosario DJ se inclina por el tech house, ofreciendo unas mezclas elegantes, sugerentes e hipnotizantes.¹¹ Miss Luna, la otra DJ que colabora asiduamente con ellas, pone en sus platos sonidos minimal.



Imagen 5. Detalle del logo de Clit Power.

La cerilla ‘enciende’ la fuerza visual de la ‘O’, donde también encuentro alusiones a los genitales femeninos. El color rojo en el lugar del clítoris potencia su sentido sexual.

Imagen 6. Selección de la cartelería de Clit Power (Madrid).

Clit Power (“Poder del Clítoris”, imagen 5), en Madrid, formado originariamente por Amaya DJ y Magicsoft DJ junto con las visuales de VJ Mac. Estas chicas comenzaron su proyecto en 2006 ofreciendo fiestas en diferentes locales de la ciudad, algunos muy conocidos, como la Sala Caracol.

El nombre del grupo en inglés puede que suavice su significado sexual en un contexto hispanohablante, pero esto no resta en definitiva la fuerza subversiva que contiene. La metáfora icónica (imagen 5), que alude explícitamente al cuerpo-sexo femenino (cerilla=clítoris), refuerza su poder visual y descifra sutilmente el contenido del nombre. En el sentido que nos presenta Luce Irigaray (citado en Whiteley, 2000, p. 120), pero al margen de esencialismos, podría bien ser en este contexto un sexo femenino (“genitales de dos labios en continuo contacto”) que proclama su autoerotismo y autorrepresentación sin la subordinación fálica freudiana o lacaniana. Todo este análisis anticipa el carácter transgresor y paródico del colectivo, que desde su propia imagen, logo y nombre intenta legitimar y dar paso a una política de acción feminista cuyo contenido ampara discursos enfrentados al falocentrismo o la hegemonía heteronormativa. En términos butlerianos, podríamos decir que “una reiteración estilizada de actos” (Butler, 2007, p. 273) es necesaria para cualquier acción de género que efectúe significados y configure una identidad. En este caso y en los demás colectivos veo un ejemplo claro de lo que Butler denomina “reconceptualizar la identidad como un efecto”, que se hace a través de una cultura de club donde la propuesta musical y visual activa “el feminismo como una política de identidad” (idem, p.72).

La estética de este colectivo, tal vez algo más cerca al *pop art*, se dirige a reutilizar iconos e imágenes de mujeres famosas para el mundo lésbico y feminista: actrices, cantantes, escritoras. De hecho, algunas de las visuales que proyectan en sus sesiones están sacadas de una selección de clips de películas de temática lésbica. Este imaginario femenino mitificado vuelve a presentarse con una mirada postmoderna que aúna la crítica con la belleza visual parodiada, donde la sutileza es más sugerente que lo explícito. La calidad de los mensajes que ofrecen en sus *flyers* (imagen 6), a mi parecer, viene justificada por la sensibilidad y ojo crítico de la artista que los hace: Amaya, una diseñadora gráfica profesional que a su vez es una de las DJ.



SoyTomboi es el otro colectivo, surgido en Bilbao, en 2007, compuesto por Begoña DJ, Jezthe Les, Coco, Jawata Anti DJ, y Silvia VJ. El nombre, según me cuenta una de las componentes, viene “de haberle preguntado a un chico filipino como [sic] se decía bollera en filipino, *Tomboi* (que de hecho quiere decir chico en inglés). SOYTOMBOI como nombre indiscutible para la que luego se materializa como gran-fiesta-del-año, sin mayores pretensiones, que el disfrute. Fiesta para tod@s con mentalidad lesbiana”.¹² No se necesita mucho más para entender tan explícito posicionamiento en la identidad de género de este grupo bilbaíno. Actualmente han dejado de ofrecer sus fiestas queer. Una de las últimas apariciones que hicieron supuso una confluencia de los tres colectivos en el local barcelonés del barrio de Gracia, el KGB, el 30 de abril de 2009. “Hasta el coño” era el título de esta fiesta, que consistía en un micro festival de música electrónica¹³ “hecho por y para mujeres”,¹⁴ con el alentador y subversivo eslogan: “Hagamos tod@s junt@s de este ‘¡Hasta el coño!’ nuestro, un espacio libre, cálido y húmedo donde entregarnos al deleite electrónico más gozosamente invertido y desviado...;”

Podemos intuir con este eslogan cómo se desprende un *affordance* concreto amparado en la fiesta queer. Con esta llamada se aclara que el matiz queer incluye una expresión de múltiples subjetividades. Pero al mismo tiempo, se da lugar a la alusión explícita “¡Hasta el coño!”, donde comienza una invitación exclusiva para “ellas”, a la vez que se ofrece un hermanamiento identitario fuertemente corporeizado y sexualizado. Una subjetividad lejos de la feminidad normativa (sensible, pasiva), que queda subvertida bajo el poder del “deleite electrónico” de forma “invertida o desviada”.

Académicas feministas dentro del postestructuralismo, como Susan McClary, Luce Irigaray o Suzanne Cusick, trabajan en la tarea de desmontar el discurso falocentrista que privilegia los valores patriarcales masculinos. Apoyada por el texto crítico de Butler sobre el género como constructo cultural, Cusick (1999, p. 84) afirma que existen tres niveles de presión sobre la identidad de género de los sujetos desde el patriarcado. En el nivel más básico, se diferencia “masculino” de “femenino” por un mapa de opuestos (activo/pasivo; fuerte/débil). En el segundo nivel, los valores masculinos quedan privilegiados sobre los femeninos. Y en el tercer nivel, la humanidad queda dividida bajo estos parámetros: en “hombre o mujer”, “masculino o femenino”.



Imagen 7. Cartel de la fiesta en el local KGB de Barcelona, en 2009. Los tres colectivos juntos.

Sin duda, lo que se intenta con el eslogan comentado más arriba, es problematizar el género normativo y el discurso patriarcal dominante. Un rasgo característico y común de dichos colectivos es la idea que da origen al nacimiento de estas fiestas con identidad propia. En las sucesivas respuestas a mis cuestionamientos coinciden en que surgen por la necesidad de ofrecer una alternativa al ambiente monopolizado y comercial de la noche en sus respectivas ciudades;¹⁵ se unen para generar un ocio contestatario, alternativo, personalizado y autogestionado.

En este sentido, es importante destacar el intercambio y colaboración que existe entre dichos colectivos, se han unido en varias ocasiones para ofrecer fiestas conjuntas en Madrid, Bilbao y Barcelona. Lo cual, sin duda, refuerza la idea y la transmisión de nuevos modelos identitarios de género alternativos dentro del consumo de ocio. Pero además cada colectivo, de forma local, promueve la inclusión y difusión, a través de sus fiestas, de diversos grupos musicales de mujeres, nacionales y europeos, que actúan en directo. Y en ocasiones se suman otras DJ o VJ invitadas para completar la sesión musical de la fiesta.

Todo esto genera espacios de representación y expresión subjetiva, no sólo para las mujeres que actúan o pinchan, residentes e invitadas, sino también para la multitud de público, digamos queer, que participa de una escena sociocultural preocupada en descategorizar el género, entre otras cosas.

La interacción público-DJ es muy notoria en este contexto, ya que existe una comunicación recíproca entre ambos donde la música (mezclada por las DJ¹⁶) dialoga con los cuerpos que escuchan y bailan; adquiere un significado de unión en una identidad colectiva.

Esta unión se proyecta en el momento que ciertos temas se hacen recurrentes en cada fiesta. Lo cual supone, de alguna manera, un himno para el colectivo del público.¹⁷ LesFatales siempre acaba su presentación con el tema, también coreado por el público, *We are your friends* de Justice. O el tema que identifica a varias generaciones y que también corea el público femenino de las fiestas de Clit Power, llamado, *C'est Come Ça* de Les Rita Mitsouko. O el tema de Rocío Jurado, *Lo siento mi amor*, con el que termina DJ Jawata las sesiones de las fiestas de SoyTomboy en Bilbao.

Otro sello particular identitario se ve plasmado en una estética postpunk, postmoderna y queer reflejada en el diseño de la cartelería o *flyers*¹⁸ que usan para promocionar sus fiestas. La imagen corporativa de cada colectivo a menudo usa el *collage* fotográfico para expresar la horrorización o parodia corporal, la performatividad del género o la iconografíalésbica y feminista. Esto es reutilizado siempre desde una perspectiva humorística y descarada repensando las categorías de género, en la línea crítica que apuntábamos antes (imagen 8). La difusión de tal imagería publicitaria tiene lugar, principalmente, a través de redes sociales en Internet, como Facebook,¹⁹ que sin duda suponen un soporte imprescindible y eficaz para sumar seguidoras/es a sus fiestas.²⁰



Imagen 8. Diferentes carteles de SoyTomboy.

En definitiva, la colectivización de estas mujeres supone una celebración conjunta en torno a la música electrónica, ámbito que por otro lado necesita de un dominio técnico y que hasta ahora permanecía ampliamente masculinizado. La conquista del ocio nocturno por parte de estos colectivos supone crear un espacio donde el grupo se identifica a través de la música, el lugar, el intercambio de disciplinas, tendencias y, por qué no decirlo, la expresión sexual y corporal, tal vez la más negada y reprimida para las mujeres.²¹

Hasta ahora podemos leer una historia del DJ básicamente masculina, pues como dicen Brewster y Broughton (2007, p. 224) “como la maestría musical, pinchar es una disciplina que pasa de maestro a aprendiz, casi de manera masónica, con poco espacio para las señoras”. El que sea así no responde a una cuestión de simplicidad gramatical ya que prácticamente en el siglo de existencia de este mundo las mujeres han sido quitadas de en medio, salvo pocas excepciones. Aunque estos autores centran su texto en el ámbito norteamericano y británico, podemos tomar las mismas explicaciones para entender una ausencia de mujeres DJ en la “historia oficial” española: una participación sesgada y pasiva en la “tecnologización” de la cultura de club, y una falta de colectivo para generar modelos representativos y continuidad.²²

En palabras de Judith Wajcman (2006, p. 56): “la tecnología es un producto sociotécnico, conformado por las condiciones de su creación y uso”. Y, ciertamente, ocupar el espacio de ocio público con propuestas queer que se apartan del *mainstream* ha supuesto para estos colectivos una socialización y avance en la adquisición de dominio técnico. La puesta en marcha de modelos que apoyan y difunden también el trabajo de otras DJ, como ocurre en el seno de las fiestas de LesFatales, crea el espacio necesario para lograr ese “masonismo” tecnológico musical, ausente hasta hace poco entre mujeres.²³

DIY y las ventajas contraculturales del “hazlo tú mismo”

No será solamente el motor de estas mujeres la búsqueda de un espacio y música que las represente al margen de lo comercial y androcéntrico, sino que también el lugar de la fiesta se construya como un lugar de expresión genuina de mujeres y para mujeres, principalmente. Según nos dice Karol:

Eso es lo que nos empujó a crear algo que aunque sabíamos sería difícil, también sabíamos que era imprescindible y necesario, necesitábamos un espacio para nosotras, donde pinchar sin miedo y hacernos escuchar, a la vez que enseñar a otras mujeres a pinchar, poniendo a su disposición nuestros pocos conocimientos y nuestro equipo.²⁴

Las palabras de Karol desprenden una necesidad de “hermanamiento femenino” en el terreno tecnológico (antes ampliamente masculinizado), de que ellas adquieran y promuevan el dominio técnico necesario para ser DJ. El prejuicio arrastrado de que “las chicas” no son especialmente hábiles con los cables y botones (no sólo a ojos de los chicos), no ha favorecido en nada a “las otras chicas” que sí lo son, y con este lastre intentan hacerse un sitio tras la cabina de DJ.²⁵ Por esta misma extraña concesión y creencia, algunas DJ se pueden sentir en la cabina, tras los platos, como una iguana en el zoo de Moscú exóticamente admirada, mientras el público entendido (asignado comúnmente como masculino) escruta su habilidad técnica con aire de incredulidad. Sin ánimo de crear resentimientos encontrados con este tema, creámoslo cada vez menos presente, es cierto que algunas DJ entrevistadas al respecto han confesado sentirse así, observadas y admiradas con este raro exotismo, que si bien les confiere cierto halo de exclusividad positiva a la vez genera expectación por superar la prueba de incredulidad.

El hecho de que existan colectivos de mujeres DJ (con la connotación queer y el trasfondo lésbico en su propuesta) viene a visibilizar, a la vez que a sumar e incluir a otras mujeres que, como dice Amaya DJ de Clit Power, “se sienten identificadas con el tipo de música que ponemos porque es la alternativa a la propuesta altamente comercial que impera en el ambiente de Madrid”.²⁶

Estos comentarios además vienen a rebatir la consideración generalizada de que las mujeres reparan menos en la calidad musical del ocio que las representa. La creencia de que ellas son unas ignorantes musicales devoradoras del pop más comercial, es lo que ha supuesto un motivo preclaro a estos colectivos para “disparar”, ceteramente desde sus platos, una gran variedad de estilos dentro de la música electrónica, que abarcan desde el tech house, deep house, minimal, al electropop o electroclash, pasando por sesiones de rescate de grupos Riot Grrrl,²⁷ así como de esencia retro (música de los años 80, sobre todo bandas formadas mayoritariamente por mujeres como Malaria, Raincoats, Rita Mitsouko y The Slits). En este sentido, tengo que señalar que el colectivo LesFatales está en continuo reciclaje y vanguardia musical gracias a la multitud de colaboraciones que han tenido lugar al abrigo de sus fiestas temáticas, donde han sido invitadas artistas de toda Europa.²⁸

Una crítica reciente a la fiesta queer de LesFatales habla por sí sola de la calidad musical que ofrecen las mismas:

En general, el DJ set de LesFatales se caracteriza por ser muy dinámico, con un groove sensual y cautivador. Una apuesta caracterizada por un violento impacto en el público, generando puntuales momentos de suspensión rítmica y siempre otorgando mucha atención a la riqueza de sonidos y fuerza rítmica del beat.²⁹

Contracultura feminista: Riot Grrrl

El movimiento punk ofrecerá un sitio a las mujeres para no sólo expresar a través de la música y el estilo una ruptura de estereotipos androcentristas. Será también la antesala en la creación de un movimiento propio (Riot Grrrl) que inspirado por el posfeminismo reivindique y posicione la identidad de género para las mujeres de finales de los años 80.

El espíritu inconformista y descarado del punk, unido en parte a la estética del glam rock, junto a los sonidos electrónicos del synth pop y electro de los años 80 dará paso al electroclash y el electropunk de los años 90 y siguientes, siendo igualmente de interés sociológico y posfeminista puesto que rebasa lo puramente musical.

La conexión característica de los tres colectivos es su adscripción al principio de acción del movimiento punk, que a su vez asumieron las organizadoras del movimiento Riot Grrrl³⁰ en los comienzos de los años 90. Este principio no era otro más que el DIY (*do it yourself*) que supone un sello de autenticación y garantía de libertad reivindicativa y artística para ellas. Pero además vemos el sello Riot prácticamente en la mayoría de los apartados que incluye su manifiesto.³¹ De todos ellos, tal vez los más significativos a los que se adscriben los colectivos sean los referidos a la desjerarquización y la descategorización —aplicados a la forma de hacer música y a la creación de escenas socioculturales, lejos de la competitividad y de cualquier forma de capitalismo, y próximos al intercambio abierto y queer.

Otro apartado Riot que comparten se refiere al control en la producción de significados: simplemente por el hecho de salirse del estándar musical y estético del *mainstream* y rodearlo con una propuesta contracultural de activismo queer donde cabe la subjetivación más descabellada, grosera o paródica-crítica. Las Riot ya lo habían dejado claro al mostrar su enfado a una sociedad que les decía ‘mudas, malas y débiles’: con guitarras eléctricas y baterías en mano rompían los estereotipos fijados para ellas en el escenario.



Imagen 9. Cartel de la fiesta Riot organizada por LesFatales el 10 de enero de 2009.

La forma musical de proyectar el espíritu Riot, como decía anteriormente, lo encuentran programando en sus sesiones grupos míticos de ayer y hoy de este movimiento. Incluso la idea de reunir grupos femeninos en torno a una fiesta Riot fue puesto en práctica por LesFatales, explícitamente, en homenaje a este singular y reivindicativo movimiento sociocultural que dio un espacio de oportunidades musicales a muchas mujeres que estaban a la sombra. Y qué mejor manera de hacerlo sino de la misma forma (véase imagen 8).

Definitivamente, el trabajo de visibilización y creación de modelos que ofrecen LesFatales, Clit Power y SoyTomboi supone una deconstrucción ideológica que, como dice Viñuela (2004, p. 20), refiriéndose a los grupos de mujeres músicas, igualmente frenan la “colonización interiorizada”³² y rompen “la barrera ideológica” para funcionar como modelos de clara subversión de estereotipos.

El espectáculo es un sueño que se ha hecho necesario, es la pesadilla de la sociedad moderna, prisionera de sí misma, que finalmente expresa tan sólo su necesidad de dormir.

HEATH (2005, p. 16).

Mucho más que moderna...postmoderna: panorámica de contexto

Nos encontramos en una sociedad donde la realidad se ha desplazado hacia la representación y se ha convertido en espectáculo, tal como nos argumentan los situacionistas franceses (Debord, Baudrillard): “aquello que es real se ha convertido en aquello que puede ser simulado” (Morley, 1998, p. 103). Y seguramente la vorágine de información, unida al vértigo de la velocidad en la que se produce, nos conduce a la pérdida de memoria en el camino de encontrar el significado.

Me planteo si la música popular, como fruto también de la era industrial tecnológica y canalizada, sociológicamente hablando, hacia la juventud, a través de los *mass media*, será quizá la música que se instale definitivamente en esta época para ser vehículo también de los valores de la posmodernidad. Una idea de diversidad, pluralidad, subjetivación, creación de mitos y apariencias es constante en los principios de la música popular urbana. En relación a la música electrónica, que participa de la velocidad del avance tecnológico imprimiéndole el vértigo de la evolución constante de estilos que fusionan para renombrarse continuamente, el carácter posmoderno es su razón de ser y evolucionar. Asimismo, y por todo esto, el acercamiento teórico a la música popular urbana no debe pasar por alto que “la musicología feminista de hoy desde luego es incomprensible sin el posmodernismo” (Ramos, 2003, p. 30).

Las relaciones entre feminismo y posmodernismo parecen coincidir en el cuestionamiento de conceptos como género, sujeto o identidad, confluyendo a la vez en la desactivación del objetivismo asignado a los mismos desde el esencialismo positivista. Como dice Pilar Ramos, toda la nueva musicología, y en concreto la musicología feminista actual, hace o es hermenéutica en tanto que busca sentidos e interpretaciones y rechaza las meras descripciones formalistas (Ramos, 2003, p. 47).

Y esta es la orientación que adquiere mi acercamiento teórico, buscar “sentidos e interpretaciones” a una realidad musical dentro de un contexto sociocultural globalizador y dominante. Quizá con estas claves podamos entender la intención y razón de un fenómeno sociocultural que encuentra su propia puerta de acceso desde la contracultura y la subversión de estereotipos, entrando en otro texto, “meta-texto”, de interesante lectura e interpretación.

Decir que el fenómeno social de los colectivos estudiados aquí surge como contracultura sería de alguna manera limitante, pues, como veremos en el siguiente apartado, la mayoría de géneros musicales asociados a la contracultura juvenil quedaron finalmente absorbidos por el sistema y la industria musical. Es justo decir que cuanto más se tiene que servir a los rigores del *marketing* y el negocio de la diversión, menos libertad se haya para mostrar tendencias musicales alternativas o menos comerciales. Además, está la libertad para visibilizarse o mostrarse sexualmente, pues sabido es que no todos los ambientes son tolerantes o abiertos a la multipluralidad sexual. Estos aspectos son determinantes en la firme propuesta de los colectivos aquí tratados, que por huir de los “rigores” comerciales han optado por el DIY y la autogestión para hacer su propia y genuina fiesta queer.

Parafraseando a Sontag (1996, p. 30), es más adecuado interpretar dicho fenómeno como un acto liberador y no asfixiante, por la pretensión reaccionaria del contexto del que emerge, pero sin la intención de imponer un modelo que finalmente, al igual que los otros, se popularice y reste su fuerza significativa bajo el dominio del *mainstream*.

*Si tú no puedes inventar el juego, entonces
ciertamente puedes barajar las cartas.*

MEYER (1994, p. 17).

La música... que siempre acompaña cada revolución social

El trayecto de la música popular desde la new wave de los años 80, surgida del movimiento punk a finales de los años 70 como corriente estética y sociológica de protesta contra la sociedad capitalista, sin duda, prueba la fuerza y el significado que adquiere un fenómeno sociocultural en torno a la música urbana.

La multiplicidad de geografías y tribus urbanas tan diversas y distantes, conviviendo en el mismo espacio y tiempo, ofrece como resultado “híbridos musicales” fruto también de esa globalización cultural que impregna el pensamiento posmoderno. Este entramado en el cual conviven cultura y subcultura ha sido la residencia donde sujetos de cada contexto sociopolítico expresan sus inquietudes identitarias, intelectuales e ideológicas y, por supuesto, donde tienen lugar los intercambios y multiplicidades sexuales.

La música, siempre presente en estos procesos de movimiento hormonal, inscribe conceptos preclaros de identidad de género, y añadamos raza, clase y demás discursos que abarca una lectura poscolonialista. Nos puede servir como ejemplo la trayectoria de la música disco,³³ escrita en los márgenes del ocio nocturno (antes de ser comercial se consideró un género musical *underground*) y que sirvió como “agente colectivizador” y reivindicativo al ambiente gay, a los negros, a las mujeres y por extensión a todos los individuos que se beneficiaron de su fuerza de liberación sexual y social.

Todo este entramado político social que acompaña al surgimiento de estilos en la música popular no es nada casual. Sirva como ejemplo que el apogeo de la nueva ola musical a comienzos de los años 80 en Europa coincidiera con los conservadurismos en algunos países como Reino Unido y Alemania. Sin duda, la música siempre respalda una vía de escape a los jóvenes oprimidos y alienados por el diario trabajo, además de ser idóneos para subvertir valores tradicionales. La cultura de club, cultura rave, surgida en el *underground* británico de los años 60 y 70, da muestra de la necesidad imperiosa de la joven clase trabajadora por evadirse de la opresión liberalista industrial a través de la música Motown que ponían de moda los DJ (Brewster y Broughton, 2006, p.101).

Como dice Frith, la música es usada como fuente de valores (1980, p. 90), y en esa transmisión de valores la industria discográfica y medios de difusión han jugado un papel muy determinante. En este “juego” el papel del crítico musical y la radio, sirviendo al *marketing* del *mainstream* ha significado de forma destacada en la manera de construir el “gusto del público”. Pero dentro de la subculturas y formando parte del desarrollo de la música electrónica, el papel de los DJ ha sido clave. Los DJ eran sobremano rivales a la vez que codiciadas influencias para los sellos discográficos, las emisoras de radio y los clubes donde experimentaban técnicas, a través de los platos y los equipos de sonido, mientras ponían de moda los estilos diferentes de música de baile. Sin duda, el DJ pasó de ser un mero seleccionador de discos en la radio, a marcar tendencias en el público que participaba de la cultura de club. Entonces el DJ era además “un controlador interactivo del placer” (Brewster y Broughton, 2006, p. 91). Con esta ineludible influencia del/la DJ, en la forma de manipular y dirigir la libido a través del *fluir* musical, se plantea una relevante apuesta. Desentrañar los

entresijos urbano-musicales que conceden tanto poder de subversión recíproco entre DJ y público sugiere una tesis que está en camino. En esta tesis debatiré los recursos tecnológicos, socioculturales y humanos puestos en juego actualmente por mujeres DJ en ciertos contextos donde tiene lugar una contracultura dentro de la música electrónica de baile.

Para poder ofrecer una estética de la música popular debemos analizar los valores transmitidos a través de la misma, y hablar de sus funciones sociales:

Disfrutamos de la música popular porque responde a cuestiones de identidad. Define nuestra forma personal de ser en la sociedad. Ofrece modelos de identificación para nosotros mismos en relación con los intérpretes y en relación con los demás que les gusta la misma música (Frith y Horne, 1987, p. 264).

Apoyándome en la idea anterior de Frith, quiero corroborar que cualquier estilo musical al amparo de la expresión popular ha servido como vehículo en el intercambio de identidades. En este ciclo de fluidez cultural ha sido imprescindible la subcultura, que se presenta dando cabida a múltiples subjetividades.³⁴

Si bien el glam rock (que surge en Gran Bretaña en 1971) y la música disco supusieron una emancipación identitaria de género para gays y bisexuales, el punk de los años 80 (con el movimiento Riot Grrrl) y posteriormente el electroclash de los años 90 (en Estados Unidos y Alemania) serían la puerta de entrada a la expresión musical y la trasgresión de estereotipos para las mujeres heterosexuales y lesbianas feministas.

Mientras en el resto de Europa y Norteamérica afluían estos estilos y movimientos sociales, en España se vivía “la movida madrileña”.³⁵ Las particularidades sociopolíticas de nuestro país, dentro del contexto marcado por la larga represión franquista, dieron paso en los años 80 a la liberación sexual, la cual también se dio gracias a la escena de la música popular. Las mujeres aprendían a ser irreverentes y políticamente incorrectas, la música era un vehículo divertido y posible sobre todo para vivir de cerca tan esperado momento. Así, podemos recordar a Las Vulpes, Ana Curra y Alaska (en sus comienzos, y la única sobreviviente en los escenarios) como valientes ejemplos de anticipada posmodernidad, o a las actuales Voyeur Destroyer o Darky Nenas, grupos sólo de mujeres que han colaborado haciendo directos en fiestas organizadas por los colectivos de mujeres DJ estudiados.

‘Queerizando’ el escenario DJ nacional: Lo camp y la performance como vehículos de esta expresión

Los movimientos queer junto al postfeminismo, en palabras de Beatriz Preciado (2004), surgen como una reacción al desbordamiento del sujeto del feminismo por sus propios márgenes abyectos. Desde un punto de vista político hacen una crítica de los modelos heterosexuales y

colonialistas transmitidos por el feminismo de la segunda ola en los años 60.

La teoría queer y el postfeminismo convergen poniendo en cuestión la categoría de mujer como sujeto político que busca la igualdad con el sujeto político hombre (la normalización), hasta ahora la dicotomía masculino/femenino que había marcado el discurso feminista liberal de la diferencia sexual, que ya incorporaba la noción de cuerpo en la mujer pero desde una perspectiva esencialista. En este binarismo, que normativiza también la identidad gay/lesbiana al referirse a ‘lo excéntrico o a-normal’, entra el pensamiento queer³⁶ moderando rechazos y evadiendo categorizaciones. Pues, realmente ser queer tiene que ver con ser sujeto movilizador que desestabiliza los supuestos sobre el ser y el hacer sexuado y sexual; y este proceso, en palabras de Spargo (2004, p. 53), proviene más bien de una comprensión diferente de la identidad y del poder.

Así, es necesario entender la perspectiva queer de los colectivos de mujeres DJ como un nuevo empoderamiento de la identidad lésbica que se aleja del estereotipo normativo relegado a este nombre. A la vez, se aparta de ser una identidad “excéntrica o anormal” susceptible de ser comercializada, mientras da paso a otras subjetividades.

Es posible, entonces, una “queerización” del ocio nocturno, de la fiesta electrónica, subvirtiendo este normativismo a través de lo camp y de la performatividad del género. Como veremos, esto no sólo se ofrece adscribiéndose a grupos y artistas expresamente queer, sino que se desprende de una actitud camp y una *performance* respaldada en ocasiones por grupos de postpornografía³⁷ que dinamizan dichos conceptos con el público en el contexto de estas fiestas temáticas.

La *performance* postpornográfica consigue una “desterritorialización” (expresión que Preciado toma de Deleuze y Guattari) del cuerpo, del sexo y del género; y esto significa una forma de resistencia a la normatividad pudiendo así también intervenir en los dispositivos biotecnológicos de producción de subjetividad sexual (Preciado, 2003b).

Desde la revisión queer, a través de autoras como Judith Butler, Sue-Ellen Case o Eve K. Sedgwick, se apelará a la idea de subjetividad performativa más allá del sujeto político mujer y homosexual. Son estas autoras las que comenzarán a usar la palabra *performance* para desnaturalizar el género, cuestionando el origen biológico de la diferencia sexual y exponiendo que el sexo es una consecuencia performativa.

El concepto camp³⁸ se ha usado desde los años 60 refiriéndose a una teatralización hiperbólica de la feminidad en la cultura gay (drag queens, manifestaciones públicas de la homosexualidad...). Estas prácticas performativas tenían un carácter político y colectivo con un enorme poder subversivo al poner al descubierto la artificiosidad de las diferencias de género (Preciado, 2003c). Moe Meyer

está de acuerdo en afirmar expresamente que lo camp es un fenómeno político, “una crítica cultural queer”. Y nos ofrece una versión actualizada del término que emparenta con la palabra queer (pues supone un reto ontológico que desbarata las marcas sexuales y de género de los sujetos categorizados en gays y lesbianas). Porque lo camp, como lo estamos definiendo, gana su validez política como una crítica ontológica, y porque su reconceptualización fue iniciada por las observaciones de prácticas activistas queer, el término queer puede ser el mejor descriptor de esta operación paródica (Meyer, 1994, p.1).

Así, aunque el término queer ha sido asociado institucionalmente con los sujetos gays o lesbianas, quiero entenderlo en este texto, al igual que Freya Jarman-Ivens y Anna Marie Jagose, como un marco analítico que incluye otros temas como el travestismo, hermafroditismo, ambigüedad de género y las cirugías de cambio de sexo (Jarman-Ives, 2009, p.194); en definitiva, focalizado en las discordancias entre sexo, género y deseo.

En España, la propuesta de Clit Power, LesFastales y SoyTomboi, a través de las *performance* Drag King,³⁹ que explícitamente han generado en sus fiestas, supone sin duda una conexión con las reivindicaciones queer mencionadas. La re-significación de lo camp entre sus *performance* supone una subversión del término, ya que si bien, en su origen surge para teatralizar “lo femenino”, ahora es utilizado para parodiar “lo masculino”; o en una vuelta de tuerca mayor, lo camp sirve para desdibujar los binarismos (masculino/femenino) y re-sexualizar los cuerpos despojados de la categoría burguesa identitaria.

Es interesante descubrir en el concepto de camp el significado del pensamiento posmoderno, en cuanto a la construcción de realidad ficticia que suplanta a la realidad ‘natural’ como una imitación de la misma, y a la vez se autentifica en la copia.

Lo camp supone un conjunto de técnicas de resignificación donde convergen la ironía, lo burlesco, el pastiche y la parodia —que simboliza la nueva sensibilidad posmoderna (Preciado, 2003c). Ya Sontag observa el estilo camp en el *art nouveau* pues convierte una cosa en otra distinta. Después lo vincula con el pop, ya que ambos hacen un uso paródico de las representaciones y objetos de la cultura popular. Es el amor a lo exagerado, lo marginal, el ser impropio de las cosas (Sontag, 1996, p. 359). Aunque hay algo que matizo con respecto al ser camp de Sontag. Ella lo despoja de toda implicación, de todo acto político. Esto queda modificado cuando pasa por la teoría queer y se usa “el ser rechazado, extravagante, criticado” como una posición que desde lo cómico, algo genuino camp, subvierte y modifica lo peyorativo en lucha política.⁴⁰

“Lo camp introduce una nueva pauta: el artificio como ideal, la teatralidad. Lo camp propone una visión cómica del mundo” (Sontag, 1996, p. 371). Pero una comicidad que a través de lo queer crea una estética que reivindica nuevas formas de entender la extravagancia, el disparate, el juego visual y sonoro que utiliza elemen-

tos de la cotidianeidad para transformarlos en un “clown semiótico inteligente” en relación a la construcción de género.⁴¹ En este texto, el sentido que adquiere lo camp tiene que ver más con una estrategia de subversiva repetición, o como un herramienta política. Y en definitiva, como dice Andrew Ros, la teatralidad de los roles de género en lo camp en particular nos cuestiona la estabilidad presumible y naturalidad de esos roles (citado en Jarman-Ivens, 2009, p.193).

Esta actitud camp encaja perfectamente con la *performance* que los propios colectivos llevan a cabo, bien desde la propuesta de fiestas temáticas (drag king, hallow queer, etc.); las colaboraciones de colectivos postporno-gráficos (Post-op, Restos Mortales, Decoliflor Arts), o los grupos musicales que colaboran haciendo directos con ellas.⁴² En sus *performance* y letras de canciones reclaman una subjetivación estratégica de “la bollera”, rescatada desde lo abyecto y peyorativo, a través de la parodia y el descaro subversivo.

Conclusiones

Para Teresa de Lauretis el sujeto es donde se forman los significados y, al mismo tiempo, los significados constituyen los sujetos (1992, p. 57). Y esto mismo es lo que encontramos en la propuesta de LesFastales, Clit Power y SoyTomboi, un espacio-tiempo donde se conforman las identidades nombrándose desde lo abyecto (lesbianas/queer) mientras tiene lugar su visibilización a través de la parodia, la teatralización del género, la estética postmoderna de lo exagerado proyectada en sus *performances* y visuales. Con esto se demuestra que hay una necesidad de incluir nuevas subjetividades en el lugar donde se inscriben las distintas identidades de género.

Sin duda, el ocio nocturno ocupado por nuevas representaciones en manos de estos colectivos, además de dar lugar a un empoderamiento de las mujeres en el terreno público de la noche, supone una ruptura de modelos normativos y centrados, comercialmente hablando, por la forma en que se está haciendo. La construcción de esas subjetividades desde el sello queer (recuerdo que queer no es otra categoría, sino una actitud crítica y política) disturba un *mainstream* de ocio globalizado, con una propuesta estético-musical diferente. Esta iniciativa se aparta de las fiestas que en apenas cinco años no paran de aflorar en torno al ocio “para chicas” (*Circuit Girl Festival*, en Barcelona o *Nosotros Somos Todas*, en Madrid), donde el modelo heteronormativo ofrece un guión que se repite masificadamente, extendiéndose así al ámbito gay/lésbico.

Tal vez, como dice Heath (2005, p.16), en la sociedad del espectáculo, el nuevo revolucionario debe buscar dos cosas: la conciencia del deseo y el deseo de la conciencia y esto suponga buscar el placer al margen de lo impuesto por lo comercial y sistemático despertando a la vez de la “pesadilla del espectáculo”.

Otro gran logro de estos colectivos ha sido superar el trauma tecnológico en relación a la música electrónica que ha invisibilizado tanto a las mujeres en este ámbito. Estas DJ no sólo dominan la técnica necesaria tras los platos, además reclaman y fomentan la “profesionalización” de la misma a sus colaboradoras.

Esta actividad en torno a la música electrónica ofrecida por mujeres DJ y VJ no sólo genera nuevas oportunidades de realización a una suerte de red de mujeres en la música electrónica, también consolida y establece modelos de continuidad en la misma para todas ellas. Es importante que las mujeres tengan su propio modelo en un ámbito tecnológico —el mundo DJ— que ha sido estigmatizado para “ellas”. Y no sólo propio sino diferente, donde los márgenes en los cuales aparece no sean excluyentes ni inviten a serlo.

Es necesario seguir registrando otros nombres, contextos, tendencias en la historia de la música electrónica —hasta nuestros días, llena de saltos y vacíos—. La ocupación legítima del espacio público, incluido el ocio nocturno con todas sus peligrosas “perversiones” para las mujeres, ha sido el paso necesario para empezar a escribir una historia de la música urbana que reúna en su seno también a las mujeres. Pero una historia con todas las connotaciones y particularidades que necesita, renombrando, resignificando y dando un espacio a las nuevas subjetividades donde se hable de “sujetos significantes y conscientes de su deseo”. Las protagonistas de este artículo son la muestra de que algo está cambiando, con ellas se recupera ese eslabón perdido que a la vez va enlazando una gran cadena dispuesta a abrir nuevas puertas.

Notas

¹ Utilizo esta expresión entrecomillada para referirme al carácter activista que presentan estos colectivos en torno a la música electrónica y el género-cuerpo-sexo. El eslogan actual con el que el colectivo LesFatales promueve sus fiestas dice “*Fiestas Queer Made in BCN withlove and lust*”. Quiero aclarar también que al día de hoy sólo está en activo este colectivo. Actualmente continúa ofreciendo fiestas periódicamente en la Sala Nitsa del Apolo, en Barcelona.

² Sin duda, teóricas como Judith Halberstam han asentado las bases epistemológicas de un nuevo discurso en torno a la teoría del género. En su libro *Masculinidad femenina* (traducción al español, 2008) plantea la apertura a una diversificación identitaria travestida, para ofrecer un empoderamiento a las múltiples performatividades del género, en relación a la mujer y en el ámbito de las subculturas.

³ ¿Pueden imaginar el nombre de grupos tan famosos y dispares entre sí como The Rolling Stones, Led Zeppelin o The Beatles sin asociarlos a su particular estilo musical, vestuario y puesta en escena?

⁴ Considero aquí el género tal como lo expresa Butler, “como un estilo corporal, un ‘acto’, por así decirlo, que es al mismo tiempo intencional y performativo (donde *performativo* indica una construcción contingente y dramática del significado)” (Butler, 2007, p. 271).

⁵ En este trabajo la palabra ‘mujer’ se entiende desde el género como categoría de análisis crítico, que sirve para repensar los

estereotipos y roles asociados a dicha categoría desde la cultura, la sociedad y la política, que de esta manera adquiere sus diferencias y desigualdades. Así, es necesario que se entienda la categoría ‘mujer’ desde sus particularidades morficas e ideológicas, como palabra que nombra a cada una de las mujeres desde su diversidad racial, social, cultural, económica, ideológica y, por supuesto, sexual. Este supuesto, amparado en las multitudes queer, que propone Preciado (2003a), supone una des-identificación que se sale de la nominación política como sujeto asignada por el heterocentrismo a la nominación de ‘mujer’. Se entiende, en este texto, la palabra ‘lesbiana’ como la considera Wittig (2006) al decir ‘las lesbianas no somos mujeres’, pues rompe con el discurso heterocentrado de lo que se espera, según éste, de una ‘mujer’. Añado que las mujeres que protagonizan este trabajo, según el planteamiento de Wittig, se aproximan abiertamente al activismo queer, un ‘lugar’ crítico para repensar las categorías de género.

⁶ <<http://www.lesfatales.org/>>.

⁷ Abreviatura de *also known as*, aka, también conocida/o como. Esta terminología suele usarse en contextos de DJ.

⁸ Sin entrar en una definición formal, podemos decir que VJ no es otra cosa que video-jockey. Es decir, una artista que usa los medios tecnológico-visuales para trabajar la imagen en sincronía con la música, que en este caso “pincha” una DJ.

⁹ Para entender la perspectiva de esta nueva forma de aproximarse a la pornografía es recomendable leer el texto de Beatriz Preciado sobre el taller Feminismo Porno Punk (Arteleku, 2008): <http://www.arteleku.net/programa-es/feminismopornopunk?set_language=es> [fecha de consulta: 10 de enero de 2012] y para ampliar información sobre la actividad postporno: <http://genderhacker.net/?page_id=43> [fecha de consulta: 10 de enero de 2012]. Los colectivos relacionados con la postpornografía que colaboran con ellas son: Post Op, Restos Mortales, o DecoliflorArts (con Les Fatales); y La Juguetería, Universidad del Sexo con Clit Power.

¹⁰ Se puede escuchar un ejemplo sonoro de los *sets* de Karol aka Elektroduenda en: <<http://soundcloud.com/karolelektroduenda>>.

¹¹ Para escuchar su estilo podéis consultar: <<http://soundcloud.com/dj-rosario>>.

¹² Email de Begoña —SoyTomboi—, Bilbao, 16 de julio de 2008.

¹³ La variedad de géneros que pinchan va desde el tech house, deep house, minimal al electropop o electroclash.

¹⁴ Aunque esta frase queda escrita como se ve en el cartel de la fiesta, nunca ha significado marcar un carácter excluyente a la misma. Por el contrario, los tres colectivos fomentan la diversidad sexual siempre.

¹⁵ Karol, aka Elektroduenda me lo contaba así: “En Aquel momento el panorama musical en Barcelona era bastante limitado, tan solo había un grupo de chicas que hacían fiestas para mujeres llamadas Fes-lo y Nicky era su DJ, ponían música muy comercial pero era lo único que había, nosotras intentamos pinchar en estas fiestas pero reiteradamente nos decían que nuestra música era demasiado fuerte o rara o ‘lo que sea’”. Email de Karol –LesFatales–, Barcelona, 12 de julio de 2008.

¹⁶ La mezcla suele hacerse con dos platos o tocadiscos conectados a una mesa de mezclas, que es la que alterna la salida y entrada de la música de ambos platos. LesFatales, en concreto, usa tanto vinilos como ordenadores conectados a la mesa de mezclas.

¹⁷ La cultura de club está repleta de ejemplos de este tipo, el momento en que un tema se convierte en himno entre el colectivo porque les une y a la vez les comunica, en acto de gratitud y hermanamiento, al DJ.

¹⁸ Panfleto de tamaño pequeño, mitad de cuartilla, que se reparte en mano o se distribuye en locales comerciales de ocio con fines publicitarios. La información de reclamo es escueta y muy visual.

- ¹⁹ Antes Myspace era más popular como herramienta virtual de red social, pero Facebook la desplazó en esta tarea llevándose a sus fondos a la inmensa mayoría de socios. En el momento de hacer mi trabajo de investigación, en 2008, Myspace era la red social dominante, allí obtenías información rápida de multitud de grupos de música con sello independiente, e incluso totalmente inédita. Ahora, aunque perdura con la misma intención, la verdadera actividad de intercambio y difusión se queda en Facebook, con la oportuna asociación a Spotify, otro servidor infinito de música *online*; además hoy en día se está usando otra web de servicio musical gratuito: soundcloud.com.
- ²⁰ Una herramienta nueva de difusión libre de archivos musicales es la web soundcloud.com, donde cualquiera puede ‘colgar’ sus *set* (sesiones musicales) y después oírlos e incluso descargarlos. Es usada por LesFatales: <<http://soundcloud.com/dj-rosario/set-lesfatales-0111>> [fecha de consulta: 2 de febrero de 2012].
- ²¹ Amaya me iluminaba dicha afirmación con esta detallada declaración de intenciones: “Clit Power somos un colectivo de mujeres que defiende de manera activa el trabajo hecho por mujeres, o inspirado en las mujeres. No es solo música, aunque nuestras sesiones de DJ son de tránsito, y van desde pop, música de los ochenta, riot, a electrónica, electro house o electro y tecno minimal. Aparte de la música queremos potenciar el arte, las visuales, la performance, la fotografía o cualquier disciplina artística que tenga cabida en el formato de fiesta nocturna (por el momento)”. Email, de Amaya —Clit Power—, Madrid, 1 de julio de 2008.
- ²² Recientemente ha salido una publicación interesante que no he tenido ocasión de leer aún y que afortunadamente me servirá para contrastar este apartado, se trata del libro *Beyond the Dance Floor: Female DJs, Technology and Electronic Dance Music Culture* de Rebekah Farrugia, publicado por Intellect Books en 2012.
- ²³ Algunos grupos y artistas colaboradoras con LesFatales son Näd Mika, Human Toys, Lady Emz, DJ Vicky Groove y DJ Lydia Sanz.
- ²⁴ Email de Karol —LesFatales—, Barcelona, 12 de julio de 2008.
- ²⁵ Otro tema que se plantea para las mujeres DJ es la manipulación o representación sexualizada del cuerpo detrás de una imagen tecnológica feminizada con estos estereotipos, donde juegan el erotismo y la sensualidad sobre el dominio y habilidades técnicas. Sobre este punto se puede consultar mi artículo: “Entre platos anda el baile. Una revisión crítica de la construcción de la identidad de género en la historia de la música dance”, publicado en 2014 por la revista *Musiker*.
- ²⁶ Email de Amaya —Clit Power—, Madrid, 18 de julio de 2008.
- ²⁷ Algunos de estos grupos formados a la luz de las Riot y que programan en sus sesiones son: Bikini Kill, The Slits, Raincoats —grupos generadores y míticos del movimiento—; junto a ellos, los grupos actuales: Le Tigre, Peaches, Client, Chicks on Speed, entre otros continuadores del espíritu Riot.
- ²⁸ Algunos de los grupos y artistas que han actuado en LesFatales: Productoras y DJs: Sandrien (Amsterdam), Katja Gustafsson (Virgo, Estocolmo), MA Public Therapy (París), Alex (Twisted Disco Nymphs, Amsterdam), A. Ona (Poopsy Club, Berlín), Vicky Groove, Ylia, Samantha C. Waldram, entre otros. Creadorxs visuales: @fíoco, VJ Mac, Alba G. Corral, Pi_Body, Deskode, Volátil, Saxwakuy, Original Copy, Boxikus, entre otros. Performers y animadoras: Post Op, Decoliflor Arts, Restos Mortales, Co. Deria+Rectificadora, Lady Emz, entre otros. Colectivos: Sabotage (Berlín), Clit Power (Madrid), SoyTomboi (Bilbao), Bend Over (Berlín), entre otros.
- ²⁹ Marco Savo, comentando la fiesta ofrecida por LesFatales en Sala Apolo, Nitsa CLub, 29 de septiembre de 2012. Se puede encontrar el resto del texto en: <<http://www.caudorella.cat/wpblog/>> [fecha de consulta: 22 de octubre de 2012].
- ³⁰ Movimiento musical activista que surgió en los años 90 en EEUU y que servirá de referencia para poder explicar el trabajo de los colectivos citados. Un texto clave para este tema es *Sisterhood, Interrupted: From Radical Women To Grrls Gone Wild* de Siegel Deborah.
- ³¹ Se puede consultar en: <http://onewarart.org/riot_grrrl_manifesto.htm> [fecha de consulta: 9 de febrero de 2012] y el archivo *online* de Riot Grrl: <<http://www.nyu.edu/library/bobst/research/fales/riotgrrrltest.html>> [fecha de consulta: 17 de enero de 2014].
- ³² Este concepto, proveniente de los estudios postcoloniales, supone un proceso según el cual la corriente dominante absorbe a las personas que se hallan en posición subordinada, garantizando así la perpetuación de un sistema no igualitario.
- ³³ Los textos de Brewster y Broughton (2006, 2007), más divulgativos, y de Gilbert y Pearson (1999), más académico, citados en la bibliografía, son muy útiles para entender este género musical dentro de su contexto social. Otras referencias clave son Goldman (1978) y Dyer (1979).
- ³⁴ La idea de que los artistas deben enfrentarse a la sociedad convencional no es nueva. Tiene su origen en el siglo XVIII, en el movimiento romántico que extendió su influencia a casi todo el arte del siglo XIX. Un ejemplo es la ópera *La bohème* de Puccini, máxima expresión del romanticismo y canto a la decadencia parisina, hoy llamado “estilo de vida alternativo”. Ahora bien, como dice Joseph Heath: “El movimiento contracultural ha padecido desde el primer momento, una ansiedad crónica. La doble idea de que la política se basa en la cultura y la injusticia social en la represión conformista implica que cualquier acto que viole las normas sociales convencionales se considera radical desde el punto de vista político” (Heath, 2005, p. 77).
- ³⁵ Para ampliar el tema, consultar Foucé 2007.
- ³⁶ En el momento en que los movimientos queer añaden al discurso de gays y lesbianas la posibilidad de la multiplicidad de género (maricas, bolleras, transgénero, drag king, lesbianas, gays, negros, etc.) desbordan por sus márgenes la propia identidad de la homosexualidad, aún perteneciente hasta este momento al binarismo heterosexual/homosexual jerarquizado para, precisamente, otorgar de una nueva subversión la lucha identitaria de estos movimientos. Así, las nuevas acepciones hasta ahora dentro de lo peyorativo y rechazado socialmente recobran un valor social que revulsiona los postulados de la jerarquía mencionada.
- ³⁷ En páginas anteriores de este texto hice una breve descripción a la postpornografía en relación a los colectivos de mujeres DJ estudiadas. Pero añadido el caso de que la intención postpornográfica viene a ser una desestabilización de la sexo-política (según Beatriz Preciado, “una de las formas dominantes de la acción biopolítica en el capitalismo contemporáneo”) que hace que el sexo (órganos, prácticas, códigos de masculinidad y feminidad e identidades sexuales normales y desviadas) sea un discurso que forma parte de los cálculos de poder y “de las tecnologías de normalización de las identidades sexuales un agente de control sobre la vida” (Preciado, 2003a).
- ³⁸ Término que significa afeminado en el inglés clásico y que Susan Sontag (1996) describe de una forma despolitizada y anterior a su relación con el enfoque queer. Moe Meyer califica como camp todas aquellas prácticas de resignificación que desenmascaran la construcción normativa de las convenciones de género (entendidas siempre en relación a otros factores como la clase o la raza), desde las prácticas drag queens y drag kings a la cultura butch-fem (Preciado, 2003a).
- ³⁹ Las primeras manifestaciones públicas de la cultura drag king (y sus *performances* de la masculinidad) datan de mediados de la década de los 80, coincidiendo con la emergencia de un cuestionamiento queer de la cultura gay y lesbiana, así como de la

introducción de un nuevo discurso postpornográfico acerca de la representación del sexo. Según Beatriz Preciado, existen tres fuentes fundamentales en la génesis de este movimiento, cada una de ellas asociada a una ciudad específica y determinada por tradiciones culturales y presupuestos políticos diferentes: Shelley Mars y el club BurLEZk (San Francisco), cuyo principal propósito era promover la visualización de experiencias lesbianas en la práctica de la sexualidad en el espacio público; Del La Grace Volcano (Londres), que documenta la evolución estético-política de la cultura lesbiana en los últimos 20 años (de las representaciones teatralizadas de las prácticas butch-fem que conectan con la cultura camp, a las prácticas transgénero); y Diane Torr (Nueva York), muy vinculada a las *performances* feministas estadounidenses de los años 70 y a la crítica postfeminista de la industria sexual (junto con Annie Sprinkle una de las fundadoras del grupo PONY —prostitutas de Nueva York—) que concibe las propuestas drag kings como el fruto de un proceso de aprendizaje político (de toma de conciencia) de los mecanismos a través de los cuales los hombres adquieren autoridad y poder (Preciado, 2003c).

⁴⁰ Una revisión y utilización actualizada del término camp, en relación a la música, es el propuesto por Freya Jarman-Ivens en su artículo “Notes on Musical Camp” (2009). Aquí, Freya deja claro que existe un potencial político en lo camp al jugar con los “códigos de género” a través de la “exuberancia” o “pomposidad” teatral. En su texto analiza tanto el “estilo” como el “contenido” de varios ejemplos musicales para sacar sus características camp que se desprenden tanto de la interpretación-intérprete como de la propia estructura o narrativa de dichos ejemplos.

⁴¹ Beatriz Preciado (2003c), parafraseando a Hutcheon, dice que “las prácticas camp pueden entenderse como un camino a través del cual los márgenes de la cultura sexual en un sistema heterocentrado (gays, lesbianas, transexuales, deformes, trabajadores del sexo,...) intervienen en los procesos de construcción y significación de las convenciones e identidades de género, introduciendo sus propios códigos en el momento de la recepción”, momento de resignificación que tiene por otro lado un enorme poder subversivo.

⁴² Tanto en LesFatales (Ultraplayback, Nad Mika o Gina Young, por ejemplo) como en Clit Power (Darky Nenas o Voyeur Destroyer).

Referencias

- Adell, J. (2005), “La música popular contemporánea y la construcción de sentido: más allá de la sociología y la musicología”, en J. Ruesga (comp.), *Intersecciones. La música en la cultura electro-digital*, Sevilla, Arte/facto, pp. 137-150.
- Aliaga, J. (2008), “Terreno de lucha. El impacto de la sexualidad y la huella del sida en algunas prácticas artísticas performativas”, *Quaderns Portàtils*, núm. 14, en <<http://www.macba.cat/es/quaderns-portatils-vice-aliaga>> [fecha de consulta: 20 de agosto de 2009].
- Beezer, A. (1994), “Dick Hebidge, subcultura: el significado del estilo”, en M. Barker y A. Beezer (eds.), *Introducción a los estudios culturales*, Barcelona, Bosch, pp. 115-132.
- Bourdieu, P. (1991), *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.
- Bourdieu, P. (2003), *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- Brewster, B. y F. Broughton, (2006), *Historia del DJ 1. Desde los orígenes hasta el garaje*, Barcelona, Ma Non Troppo.
- Brewster, B. y F. Broughton (2007), *Manual del DJ. El arte y la ciencia de pinchar discos*, Barcelona, Ma Non Troppo.
- Butler, J. (2007), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós.
- Citron, M. J. (1995), *Gender and the Musical Canon*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Cook, N. (2001), *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*, Madrid, Alianza.
- Cusick, S. (1999), “Take your Partner by the Hand: Dance Music, Gender and Sexuality”, en J. Gilbert y E. Pearson (eds.), *Discographies: Dance Music Culture and Politics of Sound*, Londres, Routledge, pp. 83-109.
- Curran, J., D. Morley y V. Walkerdine (comps.) (1998), *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*, Barcelona, Paidós.
- De Lauretis, T. (1987), “The technology of Gender”, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Londres, Macmillan Press.
- De Lauretis, T. (1992), *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra.
- DeNora, T. (2003), *Music in Everyday Life*, Reino Unido, Cambridge University Press.
- Derek, B. S. (ed.) (2009), *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, Burlington, Ashgate.
- Dyer, R. (1979), “In Defense of Disco”, *Magazine Gay Left*, n.º 8, pp. 20-23.
- Fouce, H. (2007), *El futuro ya está aquí*, Madrid, Veleció.
- Frith, S. (1980), *La sociología del rock*, Madrid, Jucar.
- Frith, S. (2007), *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*, Aldershot, Ashgate.
- Frith, S. y A. Goodwin (eds.) (1990), *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*, Nueva York, Pantheon.
- Frith, S. y A. McRobbie (2007), “Rock and Sexuality”, en S. Frith, *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*, Aldershot, Ashgate, pp. 41-58.
- Frith, S. y H. Horne (1987), *Art into Pop*, Londres, Methuen.
- Gilbert, J. y E. Pearson (eds.) (1999), *Discographies: Dance Music Culture and Politics of Sound*, Londres, Routledge.
- Green, L. (2001), *Música, género y educación*, Madrid, Morata.
- Goldman, A. (1978), *Disco*, Nueva York, Hawthorn Books.
- Halberstam, J. (2008), *Masculinidad femenina*, Madrid-Barcelona, Egales.
- Heath, J. (2005), *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*, Madrid, Taurus.
- Hebidge, D. (2004), *Subcultura. El significado del estilo*, Barcelona, Paidós.

- Jarman-Ivens, F. (2009), "Notes on Musical Camp", en B. Derek (ed.), *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, Burlington, Ashgate, pp. 189-204.
- Kember, S. (1998), "Feminismo, tecnología y representación", en J. Curran, D. Morley y V. Walkerdine (comps.), *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*, Barcelona, Paidós, pp. 347-373.
- López, E. (2005), "El análisis de contenido tradicional", en M. García, J. Ibáñez y F. Alvira (comps.), *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación*, Madrid, Alianza, pp. 555-574.
- López, J. (1988), *La música de la posmodernidad. Ensayo de hermenéutica cultural*, Barcelona, Anthropos.
- López, T. (2014), "Entre platos anda el baile. Una revisión crítica de la construcción de la identidad de género en la historia de la música dance", *Revista Musiker*, núm. 20.
- Marcus, G. (1999), *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, Barcelona, Anagrama.
- Marín, A. (1984), *La nueva música. Del industrial al tecno pop*, Barcelona, Teorema.
- McClary, S. (1991), *Feminine Endings: Gender, Music and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- McClary, S. (1994), "Same as it Ever Was: Youth Culture and Music", en A. Ross y T. Rose (eds.), *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*, Nueva York, Routledge, pp. 29-40.
- McRobbie, A. (1990), "Settling Accounts with Subcultures: A feminist Critique", en Frith, S. y A. Goodwin (eds.), *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*, Nueva York, Pantheon, pp. 66-80.
- Meyer, M. (1994), "Introduction: Reclaiming the Discourse of Camp", en M. Meyer (ed.), *The Politics and Poetics of Camp*, Londres, Routledge, pp. 1-22.
- Morley, D. (1988), "El posmodernismo. Una guía básica", en J. Curran, D. Morley y V. Walkerdine (comps.), *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*, Barcelona, Paidós, pp. 85-107.
- Mulvey, L. (1998), *Placer visual y cine narrativo*, Valencia, Universidad de Valencia/Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo.
- Preciado, B. (2003a), "Multitudes queer. Notas para una política de los 'anormales'", *Revista Multitudes*, núm. 12, en <http://multitudes.samizdat.net/rubrique.php3?id_rubrique=141> [fecha de consulta: 26 de abril de 2008].
- Preciado, B. (2003b), "Retóricas del género. Políticas de identidad, performance, performatividad y prótesis", Seminario/Taller Retóricas del Género, Universidad Internacional de Andalucía, en <<http://www.ucm.es/info/rqtr/biblioteca/Estudios%20Queer/Retorica%20del%20Genero%20Beatriz%20Preciado.doc>> [fecha de consulta: 28 de abril de 2008].
- Preciado, B. (2003c), "Estéticas camp: performances pop y subculturas 'butch-fem'. ¿Repetición y trasgresión de géneros?", Seminario/Taller Retóricas del Género, Universidad Internacional de Andalucía, en <<http://unavistapropia.blogspot.com.es/2007/06/estticas-camp-performances-pop-y.html>> [fecha de consulta: 30 de abril de 2008].
- Preciado, B. (2004), "Desacuerdos", en <<http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/beatriz-preciado.htm>> [fecha de consulta: 6 de mayo de 2008].
- Preciado, B. (2010), *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en "Playboy" durante la Guerra Fría*, Barcelona, Anagrama.
- Ramos, P. (2003), *Feminismo y música. Introducción crítica*, Madrid, Narcea.
- Sedgwick, E. (1985), *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, Nueva York, Columbia University Press.
- Shepherd, J. (1991), *Music As a Social Text*, Cambridge, Polity Press.
- Siegel, D. (2007), *Sisterhood Interrupted: From Radical Women to Grrls Gone Wild*, Gordonsville, EEUU, Palgrave Macmillan.
- Sontag, S. (1996), *Contra la interpretación*, Madrid, Alfabeta.
- Spargo, T. (2004), *Foucault y la teoría queer*, Barcelona, Gedisa.
- Tagg, P. (1989), "An Anthropology of Stereotypes in TV Music?" Disponible en <<http://www.tagg.org/articles/xpdfs/tvanthro.pdf>> [fecha de consulta: 12 de julio de 2008].
- Taylor, S. (1987), *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*, Buenos Aires, Paidós.
- Vázquez, J. (2007), "Tras los platos", *Revista Meridiam*, núm. 43, en <<http://www.juntadeandalucia.es/iam/index.php/component/remository/Recursos-y-Servicios/Publicaciones/Revista-MERIDIAM/Meridiam-n.-43/?Itemid=1277>> [fecha de consulta: 26 de septiembre de 2007].
- Viñuela, L. (2003), *La perspectiva de género y la música popular. Dos nuevos retos para la musicología*, Oviedo, KRK ediciones.
- Viñuela, L. (2004), "La construcción de las identidades de género en la música popular", *Dossiers Feministes*, núm. 7, pp. 11-32.
- Wajcman, J. (2006), *El tecnofeminismo*, Madrid, Cátedra.
- Whiteley, S. (2000), *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity*, Londres, Routledge.
- Wittig, M. (2006), *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Barcelona, Egales.

Recibido: 26 de mayo de 2013
Aceptado: 19 de enero de 2014

*Autora: Teresa López Castilla

Universidad de la Rioja, España. <lopikas@gmail.com>.

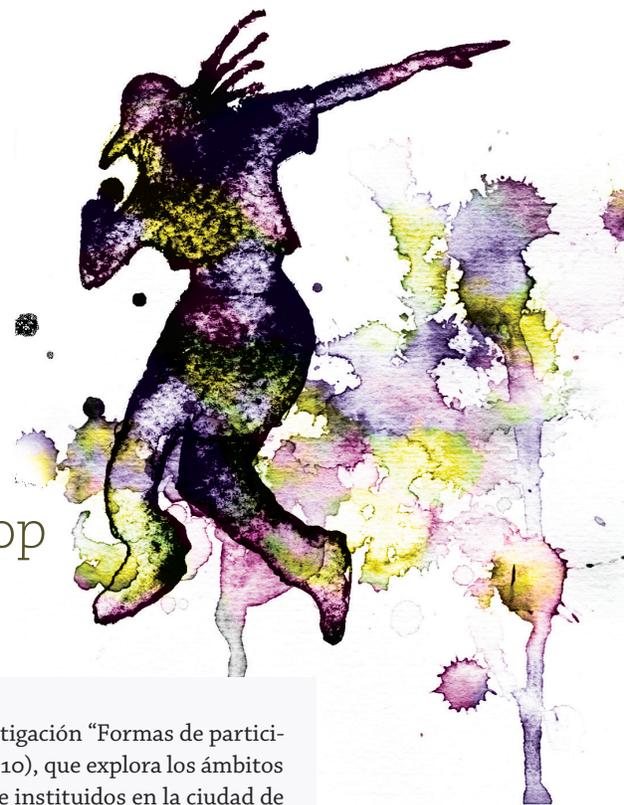
Cómo citar este artículo:

López, Teresa (2014), "Entre DJ fatales, Clit Power y Tomboy: activismo queer en el *underground* electrónico español", *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 33, marzo-abril, pp. 71-85, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.

Resistencia estética juvenil

Derivas masculinas y femeninas a través del hip hop

Ángela Garcés Montoya*/Universidad de Medellín, Colombia



RESUMEN: El artículo presenta parte de los resultados de la investigación “Formas de participación política que constituyen ciudadanía” (Garcés y Acosta, 2010), que explora los ámbitos y escenarios de acciones políticas juveniles de grupos disidentes e instituidos en la ciudad de Medellín. En esta ocasión, se presentan las expresiones de resistencia estética juvenil en Medellín, a través de los procesos organizativos asociados al hip hop, para avanzar en acciones de reconocimiento y la visibilización de *otras expresiones juveniles* masculinas y femeninas —diversas y alternativas—, propias de jóvenes de los suburbios en dicha ciudad. Nos interesa dar cuenta de una tendencia del hip hop que le apuesta a propuestas organizativas desde el arte y, en especial, desde la conformación de colectivos juveniles en la modalidad de escuelas populares con la consigna de resistencia estética.

PALABRAS CLAVE: resistencia estética, cultura hip hop, jóvenes de sectores populares.

ABSTRACT: The article presents part of the results of the research: “Ways of political participation that make the citizenship” (Garcés and Acosta, 2010), which explores the fields and stages of political juvenile actions of dissidents groups created in the city of Medellín. In this occasion, the political juvenile aesthetic expressions of resistance in Medellín are presented through the organizational processes linked to the hip hop. This is presented aiming to advance in actions of recognition and visualization of other masculine and feminine juvenile expressions —diverse and alternative— common of local youngsters in the suburbs of Medellín. We are interested in this article, to give account of a tendency of hip hop that point towards organizational proposals from the art and specially from the formation of juvenile collectives inside the forms of common schools with the slogan of aesthetic resistance.

KEY WORDS: aesthetic resistance, hip hop culture, youth of popular sectors.

Aesthetic youthful endurance Male and female ofshoots trough hip hop

Pp. 87-104, en Versión. Estudios de Comunicación y Política
Número 33/marzo-abril 2014, ISSN 2007-5758

<<http://version.xoc.uam.mx>>

Introducción

LOS ESTUDIOS ANTROPOLÓGICOS nos ayudan a reconocer que en todas las culturas hombres y mujeres se hallan separados por dos dimensiones existenciales y simbólicas: femenino y masculino. Ellos y ellas llevan las marcas diferenciales de vidas separadas; se reconocen y validan comportamientos, pensamientos, gestualidades de hombres y de mujeres. Esas dimensiones dialógicas generan vidas separadas y redundan en las diferentes formas de percibir la vida femenina y masculina. No es posible comenzar a configurar los espacios y tiempos femeninos sin hacer aparecer los masculinos; cada uno tiene criterio de existencia a partir del otro. Ellos y ellas no pueden existir por fuera de la relación dicotómica femenino/masculino, porque es precisamente la forma de relacionarse la que determina la regulación de sus conductas.

Son varias las condiciones sociales y culturales que permiten contar con la existencia de relaciones entre géneros fundadas en la diferencia femenino/masculino donde no existe la exclusión cultural ni el dominio o el sometimiento del otro. Hay que reconocer una gran labor en la antropología cultural respecto al posicionamiento de la noción de *diferencia*, que confirma la existencia de pluralidades culturales. Asimismo, entender que la diferencia tiene como correspondiente la alteridad, es decir, que el otro tiene una presencia importante en la constitución de identidad.

En ese sentido, resulta oportuno pensar las identidades femeninas y masculinas presentes en la cultura hip hop de Medellín, en ellas se evidencian diversos elementos de reconfiguración de la subjetividades juveniles que se resisten al contexto de guerra vigente en los barrios populares. Estos procesos de configuración de identidades juveniles (femeninas y masculinas) “en medio de la guerra” urbana, provistos de contenidos de resistencia estética, son una vertiente novedosa y reciente en Colombia, si consideramos que el interés académico por las juventudes en este país tiene fecha reciente (1980) y sus búsquedas mantienen un sesgo en poblaciones y problemáticas marcadas por “jóvenes vulnerables” o “jóvenes violentos”; categorías que vinculan a los jóvenes y los signan con los adjetivos de masculinos-populares-violentos.

Veremos, entonces, renovadas identidades juveniles (femeninas y masculinas) en escuelas de hip hop, donde también se confronta a figuras de jóvenes de sectores populares vinculados con la guerra —en la modalidad de “sicarios” y “mujeres prepago”— posicionadas por la fuerza del narcotráfico¹ presente en Colombia —y con una manera particular en las comunas populares de Medellín—, que constituyen formas de ser joven relacionadas con “dinero fácil” y que dan lugar a estilos de vida juveniles que, aun cuando no alcanzan a ser de narcotraficantes, están vinculados a estructuras de muerte o explotación sexual.

En este artículo damos cuenta de una tendencia del hip hop que le apuesta a proyectos organizativos desde el arte y en especial desde la conformación de colectivos juveniles, en la modalidad de escuelas populares de hip hop. Estos colectivos se convierten en espacios locales donde los y las jóvenes emprenden proyectos organizativos, educativos y de gestión política. En la escuela de hip hop los jóvenes cualifican las prácticas artísticas a través de semilleros de break, *graffiti* y DJ; fortalecen la organización; aprenden a interactuar con las instituciones locales de planeación y desarrollo y, sobre todo, trabajan en pro de la defensa de los derechos humanos, la promoción cultural y la educación popular.

En esta tarea de reconocimiento de “otras formas de ser joven” (Garcés, 2010 en la periferia urbana de Medellín, nos acercamos a la cultura hip hop a través de las narraciones de los y las jóvenes que cuentan su proceso de vinculación a la música, la estética y, de manera especial, a procesos formativos en la modalidad de escuelas populares. El acercamiento por la vía del lenguaje permite un intercambio dialógico entre la investigadora y los jóvenes hoppers. En ese proceso de extrañamiento y reconocimiento se busca conocer y expresar la cultura hopper desde ellos y ellas mismas; así, aparecen sus testimonios como enunciados subjetivos que nos permiten descubrir ese mundo que confronta una identidad de joven “popular”, para no olvidar la condición relacional y diferencial de nuestra identidad urbana.

Asimismo, observamos la importancia de los trayectos vitales de los hombres y las mujeres jóvenes que incursionan en el hip hop para explorar diversas y alternas expresiones femeninas y masculinas, confrontando la carga tradicional existente en la sociedad y en los colectivos evidentemente masculinos. Nos interesa resaltar las actitudes de hombres y mujeres jóvenes que se atreven a trasgredir el rol de género para ampliar sus perspectivas de vida desde el arte y la resistencia cultural, logrando, a la vez, un lugar para su autorrealización.

Contexto cultural de las imágenes femeninas y masculinas de las y los jóvenes en Colombia

En la década del 90, en Medellín se instala la figura del “joven violento”, ampliamente difundida en los medios masivos de comunicación (noticieros de tv, radio y prensa), a la vez que las líneas de investigación de las universidades y las ONG se concentran en atender al “joven vulnerable” o “joven en riesgo”. Tales representaciones se encarnan en la imagen del “sicario”,

Un joven que no es narcotraficante pero interviene en la guerra de los carteles contra el Estado; no es activista político pero tercia en la pugna entre los actores políticos; no pertenece a ninguna organización desde la cual reivindicar una causa justa pero aparece como actor cuyas acciones alteran la vida colectiva; y para rematar no estudia, poco le interesan

los asuntos escolares y apenas pasa de los 15 años de edad. Esta figura de joven determinó el curso de la investigación en juventud en Colombia, pues la preocupación por las expresiones violentas se convirtió en la pregunta ordenadora y obligante (Perea, 2008, p. 266).

La imagen preponderante del joven “popular” como sicario determinó el curso de las investigaciones en juventud durante las décadas de los 80 y 90. Además, tuvo una gran fuerza en la producción audiovisual cinematográfica en Colombia, al prevalecer imágenes y expresiones de jóvenes asociadas a pandillas y milicias populares urbanas. Las películas *Rodrigo D: no futuro* (1989), *La vendedora de rosas* (1998), *La Virgen de los sicarios* (2000), *Rosario Tijeras* (2005) y el documental *La Sierra* (2004) son producciones representativas donde se generaliza un imaginario nacional de violencia juvenil en las comunas de Medellín.

De otro lado, también se instala la figura “mujer prepago”, una mujer joven (casi adolescente) vinculada al tráfico sexual en un mundo propiciado por los hombres duros del narcotráfico. Su mejor representación se halla en la novela *Sin tetas no hay paraíso* (2006), la cual relata la historia de una jovencita llamada Catalina, de 14 años de edad, quien vive en un barrio popular de Pereira (ciudad ubicada en centro occidente de Colombia que sufre fuerte influjo de los narcos) y cree que sus amigas del barrio que “viven y se enriquecen de los narcos” pudieron “prosperar” gracias al tamaño de sus tetas. De modo que quienes las tienen pequeñas, como ella, están destinadas a vivir en la pobreza. Ante tal situación, se propone, como única meta, seguir los pasos de sus amigas: instalarse implantes de silicona en los senos para lograr conseguir novios “traquetos”.²

Esta novela fue llevada a la televisión en Colombia en una serie producida por Caracol Televisión en 2006. Dicha producción causó intensas controversias por el planteamiento respecto a la cirugía estética de senos y la prostitución adolescente como vías de ascenso social en el contexto del narcotráfico. La telenovela no sólo hace visible el estándar de belleza artificial predominante en la actualidad, sino que pone énfasis en la experiencia subjetiva de las jóvenes que se someten a tal estándar y a diversas formas de dominación con el objetivo de participar de la opulencia del mundo de los narcotraficantes.

Las producciones cinematográficas y de series televisivas, también llamadas narconovelas,³ cuyos personajes protagónicos son sicarios y mujeres prepago, han invisibilizado otras expresiones masculinas y femeninas —diversas y alternativas— de jóvenes de las periferias de Medellín. Las cuales necesitaron esperar, hasta bien avanzada la década del 2000, para lograr un escenario de difusión y representación; cuando emergen, por un lado, investigaciones que recrean otras formas de agrupación juvenil en barrios populares con vínculos que privilegian elecciones estético-musicales (rock, punk, reggae, hip hop) (Arias, 2002; Cano, 2007; Garcés, 2006; Higueta, 2007; Urán, 1996, 2000), y cuando se fortalecen producciones audiovisuales

alternativas de video comunitario y educativo que hacen surgir “otras formas de estar-juntos en la periferia urbana” (Arango y Pérez, 2008; Román, 2009).⁴

En la producción audiovisual periférica y alternativa de Medellín sobresalen los colectivos juveniles *Ciudad Comuna* y *Pasolini en Medellín*. Estos colectivos evidencian entre sus integrantes un interesante tránsito en las formas de agruparse y constituirse como ciudadanos políticos. Ante todo, tratan de distanciarse de las formas tradicionales de organización y exploran otras formas de ser sujeto joven, actor social y gestor cultural. Son colectivos fuertemente comprometidos con las dinámicas sociales y culturales de sus entornos, que hacen de la comunicación un elemento clave de su agrupación: se apropian de los medios de comunicación basándose en procesos de autoaprendizaje, colaboración grupal, autogestión, pluralismo; hacen énfasis en la producción del audiovisual etnográfico (Pasolini en Medellín) y en el *video social participativo* (Ciudad Comuna),⁵ fortaleciendo así su propuesta.

Balance de los estudios de juventud en Colombia

Todos los balances sobre el conocimiento de la juventud en Colombia, presentados en los *Estados del arte*, por Serrano⁶ (2003); Vega⁷ (2006); Garcés, Patiño y Torres⁸ (2008), coinciden en que la emergencia de un nuevo “sujeto” y “campo” de estudio está íntimamente conectado con algunos aspectos que guardan relación, en primer lugar, con el reconocimiento del tema de juventud como un asunto importante de las agendas públicas en Colombia y Latinoamérica, y con la valoración de una población juvenil con expresiones, prácticas e identidades diversas y complejas que merecen ser estudiadas desde diversas disciplinas.

Además, en los *Estados del arte* prevalecen los estudios de jóvenes relacionados con pandillas (Perea, 2008; Riaño, 2006; Salazar, 1990; Ortiz, 1991) y agrupaciones comunitarias (Escobar y otros, 2003). Estas orientaciones temáticas tienen como contexto las distintas manifestaciones del conflicto armado en Colombia que vinculan a los jóvenes con narcotráfico, guerrilla y violencia armada (urbana y rural). Como lo expresa la investigadora Pilar Riaño:

Para los jóvenes marginados, las bandas y las actividades criminales se convirtieron en una opción atractiva que promete dinero y prestigio. En Medellín, en el transcurso de cinco años (1985-1990), se reportó la existencia de 150 bandas barriales las cuales tenían vínculos directos con el cartel. La imagen de joven violento se instala a partir de dos tipos de organizaciones. El primero fue la guerrilla que usó la violencia con propósitos políticos o “revolucionarios”. El segundo tipo fueron las organizaciones del narcotráfico. Ambas organizaciones resultaban atractivas a los jóvenes, o a su vez, eran forzados a engrosar sus filas (Riaño, 2006, p. 35).

En este contexto de violencia, en Medellín surgen otras formas de agrupación juvenil vinculadas por elecciones musicales (rock, punk, reggae, hip hop), configurando espacios-tiempos juveniles que renuevan las imágenes de “jóvenes violentos”; se sitúan al margen del conflicto armado y se declaran actores políticos activos desde el arte, la música y la estética, como una opción de vida no violenta. Con ellos aparece, en la década de 2000, otro nodo importante de las representaciones de los jóvenes de sectores populares: investigaciones renovadas asociadas al reconocimiento de las juventudes en su capacidad de producir cultura, que resaltan la noción de un sujeto portador de una cultura específica (subcultura, microculturas, culturas juveniles...) y valoran al sujeto joven como creador de sentidos y prácticas culturales locales y globales (Serrano, 1998; Muñoz y Marín, 2002; Castiblanco, 2005; Garcés, 2005, 2006 y 2010).

Sólo en los últimos años en Colombia, y específicamente en Medellín, se ha explorado las dinámicas organizativas juveniles desde el arte y la resistencia estética, al reconocer el potencial transformador y formativo de los y las jóvenes desde el hip hop;⁹ se indaga y recrea los vínculos entre estética, política y escuelas populares. Gracias a la relación entre el mundo estético y formas organizativas innovadoras, los y las jóvenes han incorporado de manera intrínseca, en las creaciones artísticas (rap-MC, break, graffiti, DJ), nuevas formas de expresión y participación juvenil que dinamizan y promuevan, desde los propios procesos juveniles, otras maneras de entender, asumir y gestionar la política y la acción social comunitaria.

En las culturas juveniles se reconocerá entonces el papel central que cumple la música, entendida como una fuerza identitaria juvenil, que además potencia la posibilidad de creación y producción cultural de los jóvenes para los jóvenes. Se trata de una elección que supera el gusto y la afinidad por un género o estilo musical, para convertirse en la fuerza que marca la existencia y la identidad colectiva, haciendo posible el encuentro cara a cara entre los y las jóvenes; este encuentro, a su vez, cumple con las condiciones de reciprocidad (al compartir el gusto por la misma música) y la de co-presencia (confluir en los mismos territorios); estas son las condiciones indispensables para la construcción de una identidad colectiva (Garcés, Tamayo y Medina, 2007, p. 201).

En el Valle de Aburrá, principalmente en Medellín, existen varias experiencias de articulación juvenil alrededor del hip hop que están configuradas como propuestas de gestión y participación social, cultural y política. En Medellín sobresalen Elite Hip Hop (comuna 13), Crew Peligrosos (comuna 4), Colectivo The Barrio y República UND (comuna 8). En otros municipios del Valle de Aburrá aparecen la corporación Rap sin Pausa (Guayabal e Itagüí) y la corporación Cultura y Libertad (con amplia incidencia en Medellín, Sabaneta e Itagüí). En general, estos colectivos promueven la organización juvenil, la no-violencia y la desvinculación de niños y jóvenes de la guerra.

Interesa dar continuidad a los estudios culturales sobre juventud con una renovada orientación que atiende las premisas de la *comunicación intercultural* para estudiar la identidad y la diferenciación como un proceso donde todos los grupos sociales tienden a instaurar su propia alteridad. Se trata de una construcción simbólica creada por un *nosotros* (joven-mujer /joven-hombre) que posiciona alteridades con respecto a la autoridad: familia, gobierno, escuela, religión, adulto, moral, entre otras. Esta diferencia en tono femenino-masculino debe considerar “la reconstrucción de las identidades diferenciadas, como sujetos que llevan implícitas la igualdad de derechos y ésta a su vez implica el esclarecimiento del principio de igualdad y el derecho a la diferencia. Sin embargo, el derecho no logra resolver el significado de la igualdad para aquellos a quienes la sociedad define como diferentes” (Vélez, 2008, pp. 102-103).

En un marco más amplio, al *revisar las ciudadanías juveniles* bajo la triada estética-política-escuelas populares, se busca cuestionar “el proyecto de signo eurocéntrico, masculino, adulto y blanco que invisibiliza en Latinoamérica a indígenas, negros, mujeres y jóvenes. Después de 70 años de modernidad (1930-2000), los excluidos han vuelto al centro del debate y hacen visible la incapacidad de ese modelo modernizador para incorporar la diferencia sin convertirla en desigualdad” (Reguillo, 2000, p. 146). Y, lamentablemente, en Colombia las investigaciones dirigidas a los jóvenes mantienen un sesgo epidemiológico y criminológico al dirigir sus estudios a “jóvenes vulnerables” y “jóvenes en riesgo”; allí se privilegia una mirada signada por problemas sociales, como si éstos fueran inherentes a los y las jóvenes. Es por esto que en complejas dimensiones como la sexualidad se estudia sólo el embarazo adolescente; en salud, se concentran en drogadicción, anorexia y bulimia. Los jóvenes aparecen bajo la noción de víctima, su cuerpo y sexualidad son vinculados a problemas sociales, sin valorar en estas dimensiones sus enormes posibilidades de goce y creación.

Estética y resistencia juvenil

En la investigación sobre *ciudadanías juveniles* es ineludible reconocer la importancia de las expresiones juveniles estéticas como lugares alternativos de acción política y ciudadana. Es posible, entonces, ver en el hip hop “una expresión estética que reacciona en contra de aquello que normalmente se consideraba el reino de la política, es decir, como una *metapolítica* en la que el arte se convirtió en la condición de la libertad y de la igualdad de una comunidad sensorial nueva” (Zepke, 2007, p. 57).

El hip hop logra ser un escenario de participación y organización juvenil provisto de contenidos y lenguajes que se constituyen en expresiones de carácter político, con creaciones artísticas que describen realidades locales y globales (las interpretan e interpelan), transitando

entre la denuncia, la movilización social y la resistencia activa en espacios y territorios violentos.¹⁰ Por ello, en él existen expresiones *metapolíticas* que desde el arte y la organización de colectivos se adhieren a postulados de no-violencia activa, acciones directas y movilización social local. A su vez,

[...] el hip hop se puede entender como una identidad narrativa de las juventudes, dotada de una fuerza de atracción identitaria cuyos elementos constitutivos recrean un conjunto de sonidos, letras, pinturas, danzas y cantos, desde los cuales los jóvenes asumen elecciones particulares y diferenciales que les permiten situarse en un contexto, que les ofrece la posibilidad de construir maneras de ser y actuar en el mundo (Garcés, 2007, p. 203).

En el hip hop los y las jóvenes encuentran una vía de expresión estética que los vincula con su entorno (barrio, cuadra, grupo de pares). Se trata de un vínculo entre la realidad urbana y la creación estética personal y grupal. Por ello afirmamos que cuando un hopper asume cantar rap, bailar break o plasmar sus pensamientos en un *graffiti*, logra una expresión subjetiva y cultural con impacto político. Así lo expresa Jesús Martín-Barbero: “los jóvenes emergen como una generación que no se constituye a partir de identificaciones con figuras, estilos y prácticas de añejas tradiciones que define la cultura, más bien rompen con un estilo y una continuidad, que se manifiesta mediante la imagen en la manera de vestir, de asimilar la música, de comer, de hablar...” (Barbero, 1996, p. 12). El hip hop se convierte, entonces, en un medio de expresión y resistencia juvenil donde los jóvenes son escuchados a través de su denuncia estética creativa, que les permite pensar y actuar su vida cotidiana.

El siglo XXI se puede nombrar como el siglo de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, el paradigma de la gran renovación de las plataformas informáticas que modifican nuestras maneras de vernos, encontrarnos y reconocernos. Ese entorno no es ajeno al hip hop del mundo y de Medellín: en la vida de los y las artistas del hip hop comienza a ser importante el espacio de conocimiento en la red (páginas, Myspace, blogs), la historia y los relatos cotidianos ahora transitan en la web. Bajo ese contexto reconoceremos la gestión artística y política de los grupos Elite Hip Hop, Crew Peligrosos, Colectivo The Barrio y República UND y la corporación Cultura y Libertad.

A su vez, la escena del hip hop se fortalece gracias a los renovados roles de los y las artistas en su proceso de reconocimiento: como artistas y como gestores culturales; dos formas de nombrarse y representarse que estaban ausentes en las décadas pasadas y ahora aparecen como protagonistas importantes de su desarrollo local, social y cultural.

Vivir del hip hop para nosotros es dejar la sobrevivencia en otro lado, pues la sobrevivencia es algo que nos desgasta de-

masiado y no permiten desarrollar nuestra capacidad como artistas y gestores culturales. Si... anhelamos vender la música, anhelamos que gracias al hip hop sea posible: marcar, pagar los servicios, arriendo. Con el hip hop como proyecto de vida en el presente y a largo plazo significa mejorar las condiciones de todos y de nuestras familias, o sea nosotros todos tenemos el sueño de comprar una casa, de darle la casa a la familia. Si... tenemos otros anhelos: tener una casa escuela de hip hop donde los grupos ensayen, aprendan, compartan la vida del hip hop. También anhelamos tener un buen estudio de grabación, como producto de la inversión de nosotros y de nuestro arte cotidiano, o sea que el hip hop también nos dé la posibilidad de pensar un mejor estilo de vida, pues el estudio de grabación es la estrategia para fortalecernos musicalmente pero también para ayudarnos a autoproducir con independencia (Lupa, 2005).

En su vinculación con la música, los y las jóvenes descubren un gran plexo cultural que reúne diferentes posibilidades sensoriales (audición, movimiento, ritmo) e involucra al cuerpo, la emoción, el recuerdo; por ello, en el mundo del hip hop se resalta su vínculo con la “realidad barrial”, cada expresión estética (rap, *graffiti*, DJ, break) resignifica la vida cotidiana marcada por la guerra urbana. No en vano la música se presenta como una síntesis emocional incomparable con otras ofertas culturales, como cine, teatro, televisión, etcétera. Como lo anuncia Pablo Vila: “La música es un tipo particular de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que tales personas utilizarían en la construcción de sus identidades sociales. De esta manera, el sonido, las letras y las interpretaciones, por un lado ofrecen maneras de ser y comportarse, y por el otro, ofrecen modelos de satisfacción psíquica y emocional” (2002, p. 40).

Los estudios de grabación

El hip hop en su versión rap o MC nos reitera que el mundo existe en tanto “tenga algo que contar... sólo así se forja el reconocimiento, el diálogo y el encuentro entre los pares” (Garcés, 2006); es una propuesta de la palabra en movimiento, en versiones reales y digitales, y por ello veremos cómo entre los años 2000-2010 cobran fuerza los conciertos, los estudios de grabación y la producción de videoclips en la escena hip hop de Medellín; se trata de espacios y medios que potencian la producción musical de los artistas del hip hop desde la creación de pistas, la grabación de voces y canciones de los diferentes MC de la ciudad.

Antes del 1997 el único estudio conocido en la comuna nororiental era el de Rulaz Plazco. Ya en el 2000 aparecen los estudios caseros, espacios importantes para la vida del hip hop en Medellín, porque allí se crean las pistas musicales, los instrumentales, se graban las voces y masteriza la música logrando una producción depurada al estilo de cada grupo de hip hop (Lupa, 2010).

El hip hop retoma la filosofía de *hazlo tú mismo*, pues son los jóvenes de sectores populares, aquéllos que adolecen de las condiciones óptimas de formación educativa y bienestar social, quienes retoman los cuatro elementos artísticos del hip hop (B-boy, *graffiti*, rap, DJ) y los “desarrollan con las uñas”, se declaran artistas empíricos y se fortalecen gracias a procesos de autoformación y autogestión que les permiten “*paliar la falta de oportunidades*” y lograr un rol protagónico en sus propuestas artísticas. Como bien lo enuncia un representante del hip hop de Medellín: “Lo más difícil en el proceso de reconocimiento del hip hop es lograr que los ‘artistas’ validen nuestras propuestas como ‘artísticas’, pues muchos se atreven a decir que el rap no es música; y por otro lado, están los adultos, que no reconocen la importancia de nuestro quehacer en el hip hop y a [sic] difícil que acepten que ‘esto no es un juego’” (Lupa, 2004).

Esa declaración de Lupa nos obliga a pensar el vínculo que tiene el joven con la música, pues si bien las industrias culturales hacen de la música una mercancía de alto consumo, para los jóvenes de sectores populares la “música es su vida”, no en vano Lupa dice: “Hopper hasta la muerte” [...] “No hago hip hop, soy hip hop, porque el hip hop es mi vida (Lupa, 2006). Podríamos afirmar que en los contextos duros de vida cotidiana los MC logran hacer un reciclaje de la guerra y sus códigos, pues los artistas del hip hop resignifican estos códigos a través de la creación y elaboración de líricas. Con ellos expresan su competencia creativa, un terreno de confrontación y reto permanente que dinamiza la autenticidad y la exigencia personal al momento de componer.

He nacido para batallar quiero buscar mis sueños donde puedan estar hoy no seré uno más que dejo caer su voluntad para que el río se la pueda llevar por ver a mi gente es estas estoy mal cientos por el sustento salen a trabajar qué más da dejaron su naturaleza atrás y para encontrársela no volverán porque hay necesidad prima la obligación hala mas a quién le habrá de importar si recibes poco tal vez miserias porque eso es lo que vale tu mano de obra todos los días se ven sueños amargos cuando se firman contratos con empresas a bajos salarios se hacen tratos la posibilidad de decir no mas no descarto ya lo he dicho estoy harto no me ataron no seré uno más que por minutos su sueldo descontaron por el contrario obligado estaré a ser la voz de los que no hablan y aguantan de los que caen por necesidades que faltan y aquellos que dicen representar los de saco y corbata ya no me atan. Estaré firme en mi destino a los que resisten estimo, creen más en su talento que en el sí mismo, que en el sí mismo.¹¹

Los MC y los DJ encuentran en los estudios de grabación su espacio de creación y producción propia: son estudios que superan el poco acceso a información y tecnología para producción musical característico de la década del 90, pues no existían estudios de grabación caseros de tipo semiprofesional. Los primeros demos fueron grabados en casete que permitieron tener una grabación casera que, ligada a su bajo costo, facilitaba una amplia distribución,

reproducción y aceptación como material para audiciones en festivales o conciertos importantes; la mayoría son intentos artesanales que no pasaban a estudios de grabación, los grupos se atrevían a usar equipos de sonido de doble casetera y algunos equipos sencillos de amplificación, como el *deck*, una consola de pocos canales y algunos micrófonos. Lo valioso de estos ejercicios fue que lograron difundir las propuestas musicales, gracias a ellos se conocieron las canciones de muchos MC y grupos.

Nos preguntamos qué es un estudio casero, veamos una descripción: “En el fondo de la casa de ‘Medina’ y ‘Lupa’, en Robledo Kennedy, un cuarto está cubierto con 300 canastas de huevos que forran las paredes y el techo. En él hay un compartimiento que funciona como estudio de grabación, también cubierto con canastas de huevos porque el cartón aísla el ruido. Está equipado con un audifono, un micrófono y dos paneles de madera revestidos con espuma, que permiten que el sonido se dirija directamente al micrófono y no se pierda. Además, hay un computador y un piano en el que ‘Lupa’, a oído, compone la música que su grupo de rap utiliza en las canciones (Higueta, 2007, p. 45).

El estudio de grabación es el espacio de encuentro de los MC y los DJ. Allí, los clanes, grupos e individuos independientes se encuentran para darle vida a sus propuestas musicales. Gracias a los estudios y a la flexibilización de las nuevas tecnologías, como el quemador de CD, el casete y el *software* de edición, logran vencer barreras técnicas –y con ello mejorar su calidad artística y técnica: tienen pistas instrumentales propias, grabadas en CD, con posibilidades asequibles para producir demos—. Asistimos, entonces, a un tipo de producción que con sus carencias y limitaciones es universal y nuevo en la escena *de la cultura hip hop* de Medellín.

Producción discográfica

La producción musical en los estudios caseros tiene varios elementos importantes en la vida y fortalecimiento del hip hop de Medellín. Se trata de *producciones locales independientes*, si consideramos que las letras, pistas y mezclas son creaciones propias, pues cada grupo se da a la tarea de crear su propio estilo. A su vez, la realización se sucede en estudios semiprofesionales también propios. Para lograr la condición de música independiente, los grupos de hip hop logran un apoyo entre ellos, que pasa por creación de pistas y ensayos colectivos, donde van depurando el estilo y la producción musical final.

Entre la producción, la realización y la distribución musical también está presente un elemento que fortalece la condición de músicas independientes, se trata de la *autogestión*. Si bien está establecido que los discos (demo, CD, videoclip) que respaldan la producción musical hip hop se realizan en estudios caseros, la distribución musical es completamente autogestionada, es decir, realizada a través de redes de confianza y amigos en extenso.

Empezamos cantando con human beat box (sonidos que hacen los raperos con la boca para crear una pista musical), después grabábamos las pistas de cassette a cassette con pedazos musicales de grupos norteamericanos. Luego nos hacían las pistas en computador y nos valía cuatro o cinco mil pesos. Del año 96 al 99 empezamos a cantar con instrumentos acústicos como guitarras, batería, bajo, teclado y vientos andinos. Y desde el 2000 hacemos la música electrónicamente (Lupa, 2004).

La base de la producción musical hip hop actual es la independencia y la autogestión, dos elementos importantes que fortalecen la identidad colectiva y la capacidad organizativa de los artistas del hip hop de Medellín. Por ello, los estudios de grabación crecen la escena urbana de hip hop y también afrontan la necesidad de especializarse en producción musical, distribución y creación de pequeños mercados, donde las redes locales empiezan a jugar un papel crucial. “Los estudios de grabación son el espacio de la creación [...] es una parte importante para los mc’s pero no para los b-boys, para un mc es grabar un disco para el b-boy es otra cosa, la proyección por ejemplo”.¹²

En la primera década del siglo XXI, los artistas de hip hop avanzan en autoformación musical, capacitación y apropiación de equipos tecnológicos, lo cual les permite grabar, mezclar y masterizar su propia música. Los estudios más destacados de las comunas 4 y 6 son: Camajan Club, FB7 Studio, En las Calles —ELC—, Napez Estudio, Colilla Neuras o Kuska y Maxter. La producción de discos propios e independientes permite a los jóvenes hoppers ser gestores de la creación, en tanto se produce y distribuye de manera autónoma, teniendo como resultado sujetos y procesos grupales conscientes de sus bienes simbólicos y materiales, que difícilmente cederán a intereses externos y ajenos a los fundamentos filosóficos de los grupos. Los estudios de grabación no pueden considerarse encerrados en un mundo artístico, pues el MC tiene su fuente de inspiración en la calle, en lo cotidiano, como dice Junior:

Para mí el, el epicentro es la calle, y desde la calle salen muchas cosas... o sea, yo me paro en la calle, y desde la calle analizo muchas cosas, en la calle yo me hago MC, es donde yo soy un MC. La calle es un reto y una conquista, ver la rima perfecta y real donde tratamos de plasmar la vida en una letra, pero, desde la visión de nosotros y desde la calle... Para mí ese es el epicentro de nuestras canciones y de nuestros amigos muertos que tuvieron que ver con la calle dura, porque los han matado en la calle. Los han matado por estar luchando en la calle. Por eso nosotros le cantamos a la realidad urbana, somos manes de de [sic] barrio, manes alegres, personas de la calle, entonces también involucramos a la calle en nuestras ritmas (Junior, 2004).

Gestión cultural del hip hop como gestión de lo juvenil

El hip hop, como movimiento cultural integral, reconoce su fundación en cuatro elementos artísticos: MC, DJ, B-boy y *graffiti*. Cada uno debe tener su propio desarrollo pero a su vez debe reconocer su interdependencia para

lograr fortalecerse en las escenas local, urbana, nacional e internacional. La visibilización y el fortalecimiento del movimiento hip hop en Medellín se logran mediante el trabajo colectivo de los grupos y una labor en gestión pública, entendida como el reconocimiento y respeto de las acciones que como hip hoppers desarrollan, a partir de la vinculación de la escena hip hop con las entidades públicas y privadas.

Para los b-boys, b-girls y los graffistas puede ser el espacio donde puede hacer sus graffitis, por medio de la gestión, es partir desde que le crean a uno llegar a una institución y decir que hago graffiti. Parte de mirar la seriedad de lo que estamos haciendo, desde ahí se puede encontrar reconocimiento, parte de que la cultura esté organizada y con motivación para no quedarse encerrada, encontrar aliados, hermandades (Jennifer).

La gestión cultural y pública del hip hop promueve los cuatro elementos como un todo, donde hay relaciones entre los B-boy, MC, grafiteros y DJ, logrando la articulación de las propuestas abiertas en espacios de la ciudad que ahora hacen parte de la renovación urbana, como el Parque de los Deseos, el Paseo Peatonal Carabobo, el Parque Explora, el Jardín Botánico, el Centro de Desarrollo Cultural de Moravia y el Colegio Gilberto Alzate Avendaño. En estos espacios se hacen visibles baile, voz, *graffiti* y música de manera colectiva, a partir de propuestas artísticas que por su perfil se constituyen en acciones políticas que transmiten sentidos, discursos y visiones de los contextos.

Si revisamos la capacidad de gestión de los Hoppers, reconocemos que debemos meternos en lo político, que es diferente a lo partidista; si nosotros no nos metemos a Políticas Públicas, si nosotros no lo hacemos ¿quién lo va hacer por nosotros? Es importante que lo sigamos haciendo. En el hip hop siempre va a existir lo político, cada mc’s y cada persona que esté en los cuatro elementos del hip hop va ser político [...] personas en espacios colectivos. Lo que me gusta de Medellín es la amistad que hay entre nosotros y entre los grupos hay un colectivo, pensamos en otro grupo hermano y amigo que me pueda ayudar en cosas. Ahora se ha consolidado una identidad, se quiere buscar desde los propios medios el hip hop local (Lupa, 2010).

Desde el año 2004 los grupos de hip hop han incurrido en la escena pública de Medellín vinculados al programa del presupuesto participativo de sus comunas, promovido por la Alcaldía de Medellín. En esa gestión pública sobresale la labor realizada por la Crew Peligrosos,¹³ quien desarrolla Hip4, un festival de gran magnitud que se lleva a cabo cada año en la comuna 4 de la ciudad de Medellín, y que quizás es uno de los mejores eventos de hip hop en Colombia.

El Festival Hip4 logra convocar a las agrupaciones de hip hop de la ciudad de Medellín, instalando un espacio alternativo de participación juvenil que fortalece el movimiento local y genera una identidad al incorporar MC, DJ,

B-boy-B-girl y *graffiti* en la escena del festival. El evento además es un espacio formativo, pues considera en su programación conciertos, conversatorios, seminarios y talleres artísticos.¹⁴

Otro gran evento en la ciudad de Medellín con amplio reconocimiento e impacto local es *Revolución sin muertos*, que se presenta como:

El festival de hip hop en pro de la paz la memoria y la no-violencia *Revolución sin muertos*, es una iniciativa de la Red la ELITE Hip Hop, para expresar a través de la música las situaciones de conflicto y las problemáticas familiares, sociales, económicas a las cuales se ven expuestos la juventud de esta zona. Igualmente como una manera de cambiar la mala imagen y señalamiento que tienen de los Hip Hoppers, respecto a su producción artística y musical en la ciudad, Es uno de los principales eventos de hip hop que se llevan a cabo en la ciudad de Medellín, es organizado por la Red de hip hop La Elite. En el año 2007 se trabajó con el Programa de Planeación y Presupuesto Participativo de la Alcaldía de Medellín, logrando consolidar el desarrollo anual del festival. El festival convoca a todas las agrupaciones de hip hop de la ciudad, fortalece el movimiento local y genera una identidad por medio de propuestas artísticas; cuenta con 6 años de [sic] y hoy en día, se perfila como uno de los mejores festivales de hip hop de Colombia.¹⁵

La nueva escuela de hip hop

Lo mejor de esta escuela es que los niños están creciendo con otra mentalidad. Niños desde diez años ya están entendiendo que esto es un arte, crean sus propios pasos, están más cerca del Hip Hop, tienen retos desde pelados, lo que los ayuda a crecer. Ya hay más disciplina y sujetos que guían.

MOTO B-BOY¹⁶

La escuela de hip hop de la nororiental logra reunir los cuatro elementos artísticos y darle relevancia a cada uno. Por primera vez es posible que un joven elija entre break, *graffiti*, DJ, rap, sin sentir limitaciones técnicas o educativas que coarten sus sueños, pues en la escuela de hip hop encuentra personas dispuestas a enseñar y equipos para su uso permanente.

Hemos logrado que el hip hop sea una propuesta integral, donde están los cuatro elementos juntos, diferente a los 90's donde un mc estaba por un lado, el b-boy por otro. Eso dejó la vieja escuela, los b-boy reales y los que no, pugnas, donde se desconocía la importancia de los otros elementos. Cuando hablamos de hip hop, hablamos de cuatro elementos. Soy un mc que lleva siempre un corazón de b-boy y si me toca trabajar con un b-boy lo voy hacer. La nueva escuela lo que está tratando ahora es dejar que se enseñe y aprenda (Lupa, 2010).

La nueva escuela hace parte de una renovación amplia en la concepción de quien sabe y difunde el hip hop, el maestro ya no es aquel hopper encerrado en su saber

y convencido en su desarrollo único y aislado. En esa renovación de la escuela, la Crew Peligrosos presenta a la ciudad de Medellín una forma tranquila para difundir el hip hop, crea un espacio de encuentro abierto donde se enseña y difunde el break, *graffiti*, rap y DJ a quien quiera aprender, desde cualquier lugar y momento de su vida, aun cuando no tenga experiencia, puede partir de cero.

En los 90's la vieja escuela sembró aislamiento, separación e individualismo; la persona que apenas empezaba era estigmatizada porque no sabía nada y apenas iba a empezar. Y quien tenía trayectoria se daba el lujo de decidir quién podía empezar y quién no. La vieja escuela no era escuela, pues no tenía maestros al transmitir rechazo y separación. La nueva escuela es lo que se está creando ahora, al abrir espacios de encuentro entre viejos y jóvenes; la nueva escuela logra llamar a la unificación del hip hop con sus cuatro elementos. La escuela enseña, difunde, fortalece el movimiento, no lo puede fragmentar. Los maestros son muy importantes porque de ellos es que se aprende la esencia del Hip Hop. Son quienes guían y enseñan qué es el hip hop.¹⁷

En la primera década del siglo XXI, los pioneros de la nueva escuela tienen un ingrediente renovador: el saber se comparte, se entrega, se hereda sin alimentar protagonismos que aislen y fracturen el movimiento hip hop. Esa renovada posición necesita reconocer a los representantes de cada elemento del hip hop, pero bajo depuración personal permanente.

Cuando nosotros empezamos a bailar nadie nos enseñó porque lamentablemente muchos hoppers son cerrados, egoístas y no comparten su conocimiento. Se encierran en sus propios parches. Cada vez se veían menos pelados bailando, entonces nosotros quisimos hacer lo contrario, enseñar para que el Hip Hop no muera. Unos pelados vienen y después no vuelven, pero otros se quedan. No pretendemos nada más que dejar la semilla y que [éstos], cuando tengan más experiencia, le enseñen a otros. Hay que abandonar el egocentrismo estúpido que deja [solo] al sabio. Hay que mantener la exclusividad de cada elemento del hip hop y respetar a sus representantes más elaborados.¹⁸

Otro elemento renovador de la nueva escuela es el reconocerse como gestores culturales locales, es decir, que pueden aportar al fortalecimiento de la cultura hip hop en sus lugares propios. Aranjuez, Manrique, El Bosque, Robledo, Kennedy, Picacho, Moravia son redimensionados en las propuestas educativas, culturales y recreativas del hip hop en Medellín: comuna 4 y comuna 6 unen esfuerzos para hacer visibles las creaciones musicales, artísticas y creativas de los y las jóvenes en sus contextos barriales y cotidianos.

La investigación de Natalia García y Jorhman Giraldo (2011) nos ofrece un panorama general de la magnitud del fenómeno de las escuelas y colectivos de hip hop. Se resalta que en Medellín y su área metropolitana, en el año 2010, hay más de 25 iniciativas y aproximadamente 400 hoppers organizados en propuestas colectivas, de las cuales 12 son escuelas de hip hop. Indudablemente, las



Grabación "Mujeres en el hip hop", Shhorai y La Nana, octubre de 2008.

Al indagar por la mujer en el hip hop se reconoce cómo la cultura hace su trabajo, y en la sociedad colombiana están bien delimitados los espacios femeninos y masculinos. La evidencia de la separación simbólica espacial asignada a hombres y mujeres se encuentra en la naturalización de lugares propios a cada género: "el hombre es de la calle... la mujer es de la casa", duro adagio popular que le asigna a cada género su lugar y reorganiza todas las relaciones de familia, de producción, de poder y sus reglas de sociabilidad.

El hip hop lleva la marca que separa a los géneros, el hombre encuentra allí un lugar propicio mientras la mujer debe luchar con los estigmas, miedos y paradigmas de una sociedad patriarcal. Ellos y ellas heredan un mundo separado por dimensiones masculinas y femeninas colocadas siempre en confrontación. Separación que reitera los atributos asignados al hombre y la mujer: al hombre le atribuye la fuerza, el pensamiento y a la mujer, la ternura, la delicadeza, el sentimiento. Entonces, ¿cómo puede una mujer bajo esas representaciones sociales habitar el hip hop? ¿Cuál es la primera imagen del hip hop que captura a la mujer?... Parece que son varias las circunstancias, entre ellas, podemos mencionar la soledad, la edad en transición, la búsqueda de una fuerza vital que la vincule con la realidad, el encontrar un medio de expresión para su abandono social... Si bien parece que todo llega por el break dance²² como primera imagen incomprensible de movimientos que retan la cotidianidad, en esa primera impresión comienza un camino inesperado que confronta un cuerpo educado en la delicadeza, suavidad, ternura. Miremos el testimonio de Gheena:

La primera imagen que captura a la mujer para ingresar en el hip hop es el break dance: esos movimientos extraños se convierten en un reto, para un cuerpo educado en movimientos sutiles... muy femeninos, pues se consideraba que las mujeres servían más para cantar y bailar baladas románticas, reflejo del mundo separado entre lo femenino-pasivo y lo masculino-activo. Aun así, en Medellín en la época de los 80, surgieron agrupaciones como las *Biger Bass*, grupo femenino de baile, y también, estaban Blancas y Negras, grupo femenino de rap, entre otras. Además recordamos las agrupacio-

nes mixtas como *Boys Crew* y muchos otros grupos donde las mujeres tenían una participación importante. Recuerdo varias solistas importantes es esa época como: La Duba, Tahiatira, Slap, Vieneth, su canto y su rima se consideraba más fuerte que el de muchos interpretes masculinos; ellas ganaron respeto y reconocimiento en el medio no precisamente porque fueran físicamente atractivas, sino por su tremendo talento, tenacidad y sus apuestas políticas.

En barrios marginales donde las oportunidades de educación, bienestar, uso del tiempo libre son bien limitadas, el hip hop para la mujer joven también es potencia de vida. Entre los once y doce años ocurren en ellas momentos cruciales: salen de la protección familiar y descubren la dureza de la calle, y buscan un medio para expresarlo. Así lo enuncia Diana Avella,²³ quien creció en los "barrios subnormales de Bogotá":

Descubrí el poder del hip hop como potencia de vida, pues cuando él llegó a mí me captura frente a los momentos difíciles de mi vida... Yo iba a cumplir once años, cuando mi familia cambia de barrio y en ese barrio periférico de Bogotá veía en las esquinas grupos de hombres que bailaban *break dance*, ese movimiento me llama mucho la atención y yo quería aprender a bailar *break-dance* y ellos me contaban cómo era el asunto, pero obviamente yo de mujer era una gallina que no era capaz de botarme al piso a revolcarme... pensaba en mis rodillas y yo no las iba a exponer a eso, aun así, empecé a jugar con el *break*, más como eso, como un juego, como jugar golosa, o montar cicla o montar patines, era otro, otro juego nuevo, como saltar lazo y empezó por ahí, más o menos... (Diana Avella, "El pánico en la esquina").



Maqueta promo de Diana Avella en el sitio *Hip hop es*.

Es claro que el break dance se compone de movimientos inesperados y retadores que obligan ante todo a lanzarse al piso en un salto llamado "salto bajo". En el suelo está la base del movimiento del break, y una niña encuentra ese lugar bien distante ante una educación que regula y modula un cuerpo frágil, delicado, con movimientos sutiles y tiernos. Es por esto que se pregunta:

¿cómo podré lanzarme al suelo?, ¿cómo podré lograr la fuerza corporal y mental para moverme en el piso?, y aflorando los valores de la educación familiar, ¿cómo podré permanecer limpia rodando por el piso?

El break dance se convierte en un reto social que no sólo confronta los bailes aprendidos en el hogar y en el barrio, sino también los valores femeninos de delicadeza, pudor, suavidad; es decir, plantea una doble confrontación: una, dirigida al cuerpo y su *kinesis*; otra, a la moral religiosa que prohíbe niñas en el piso, con expresiones y movimientos violentos, fuertes y compulsivos. Al respecto, la B-girl Jennifer cuenta que

Quando llegué a la Escuela de hip hop de Crew Peligrosos me sentía muy rara, pues era la única mujer enfrentada a un movimiento fuerte y agresivo; entonces me preguntaba: ¿cómo ser b.girl sin perder la feminidad? Me inundaba un gran miedo infundado por la familia y principalmente por la madre que reitera: “no dejes de ser niña, cuida tu feminidad”. Sí... la voz de mi madre me decía una y otra vez no pierdas la inocencia, la delicadeza... Necesité de bastante tiempo para entender que en el *break dance* la mujer también tiene un lugar y no deja de ser mujer. Ahora en la Escuela hay alrededor de 10 mujeres frente a 100 hombres, pero ya sabemos incursionar en esa [atmósfera] masculina donde nosotras también tenemos un lugar y reconocemos el hip hop como proyecto de vida.



Jennifer B-girl, integrante de Crew Peligrosos, octubre de 2008.

Todas las narraciones de las mujeres en el hip hop coinciden en esa primera imagen: un break dance que las reta y supera sus posibilidades de movimiento corporal femenino; y gracias a la compañía cómplice de amigos y hermanos se van adentrando lentamente a este género musical, reconociendo que el hip hop no es sólo break dance; poco a poco van avizorando su expresión propia que privilegia el pensamiento, la rima y la composición entre música y realidad urbana, así lo enuncia Shhorai:

Yo comencé a ver al hip hop a través de mi hermano, con él escuchaba y veía el hip hop del barrio. A mis doce años le dije a mi hermano que me grabara un casetito con música variada de rap... ese casetito fue mi lugar de iniciación, lo llevaba a todos lados y gracias a sus letras me enamoré del rap, pues me identifiqué con lo que otros escribían y cantaban... Yo nunca me había identificado tanto con un género musical. Me pareció impresionante reconocer que otros estaban contando mi vida en rap, de sentir que otros contaban lo que a mí me pasaba y lo que yo sentía...

Pero ¿a qué le canta el rap? ¿Cómo sus letras pueden capturar a una “niña inocente” de doce años? Bien, el rap canta la vida de barrio, esa cotidianidad dura rodeada de conflicto armado, necesidades básicas insatisfechas y vida dura. Entonces, cómo dejar de ser esa niña inocente, que cree que todo es un juego, justo cuando ve a su alrededor la vida de abandono de los barrios periféricos, de barrios violentos, de barrios en rebusque de vida. En el rap ellas encuentran su medio de expresión, así lo expresa La Fiera²⁴

Yo comencé escuchando música con los *parceros* del barrio, mi primer grupo fue Lírica Social, que me obliga a leer poesía urbana... Entonces comencé a escribir mis primeras canciones y doy comienzo y mi vida de solista, pues una mujer *underground* debe transitar sola y hacerse más fuerte, descubrí que la soledad te acompaña sobre todo. Siempre he sido solista, si bien transito por grupos, no dejo de escribir y cantar mi propia lírica... Ahora el hip hop es mi forma de vivir, lo necesito para respirar, pues después que mi papá y hermanito murieron en un mismo año, necesito resistir en el vacío con hip hop.

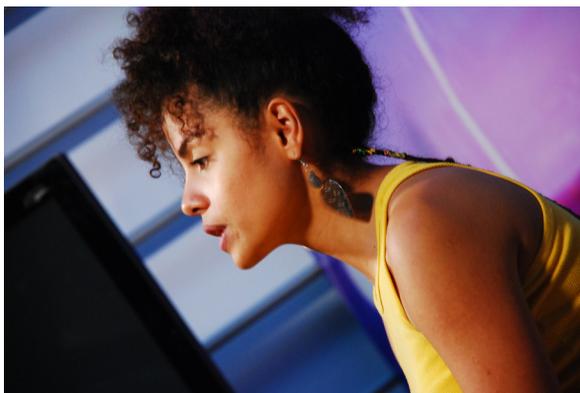
Por su parte, Diana Avella nos recuerda cómo niñas y adolescentes también crecen en el “pánico en la esquina”, propio de los barrios populares de las grandes ciudades de Colombia: “pánico en la esquina, barrios subnormales, mosca que aquí muere cualquier personaje, de su vida barrio caliente en las calles... el error fue estar en el lugar equivocado...”. La realidad urbana es ineludible para chicos y chicas, la calle se convierte en el escenario de confrontación para ambos, lugar donde habitan el pánico, el caos y la violencia urbana. Y para ser raperas en un entorno violento y masculino necesitan redoblar las energías y ser más fuertes que los mismos hombres, pues ellas difícilmente tienen la palabra y de ellas se espera que sean acompañantes, amigas, novias, esposas... pero raperas, parece una afrenta directa; es la historia que cuenta Diana Avella:

A los doce años yo ya *friestaliaba* en la esquina del barrio, y sabía que para lograr retar en la calle tenía que escribir mucho, entonces siempre seguí escribiendo y me gustaba mucho recoger memorias, recoger historias, escribirlas, leerlas a otra gente, entonces en el rap encontré mi mejor medio de expresión, eso fue, el encuentro mágico y romántico de mi vida, porque fue decir, quiero escribir y quiero decirle al mundo lo que pienso y lo que siento y con el rap lo voy a lograr y lo puedo hacer, y encontré el rap, pero ahí fue muy

difícil porque en ese entonces aunque había mujeres haciendo rap, no eran visibles en la escena artística, entonces una mujer cantando *freestyle* no le creían nada, me tachaban de payasada vestida con ropa de hombre.... Aun así yo seguí escribiendo y cantando, yo nunca he parado de escribir desde los nueve años. Cuando me inicié en el rap fue mi novio uno de los que se burló en mi cara de que quisiera ser rapera... en ese momento yo decidí, esto es lo mío, y a pesar de que adoraba a mi amor, me abrí del *man*.

Además del conflicto de pareja, la mujer encuentra otro obstáculo para vincularse al hip hop, se trata de un espacio más cercano: su propia familia. El hogar le reitera que debe permanecer en casa, no andar sola en la noche por la calle y, sobre todo, evitar acompañarse siempre de hombres. La visión familiar afirma que calle y noche son espacios apropiados para los hombres y dimensiones peligrosas para la mujer. Pero éstos son dos elementos inherentes e indispensables en el mundo del hip hop para lograr “el vínculo con la realidad”, es decir, donde están “las rimas adecuadas del hip hop”. Al respecto, Mary Hellen²⁵ cuenta que

Desde muy pequeña la escritura y la formación de versos me inquietaron. A comienzos de los noventa las letras de rap llegan por primera vez a mis oídos y un nuevo pensamiento comienza a gestarse en quien más tarde dedicaría sus días a la interpretación de estrofas de hip hop. Mi primer acercamiento al trabajo musical en grupo fue en 1997 con la propuesta sonora *La Nada*. Más adelante hago parte de AM Girls proyecto con el cual desarrollé varias presentaciones en el ámbito local. La partida de mi compañera de grupo tras cuatro años de trabajo tuvo como consecuencia la desintegración del colectivo. Pero el 2000 traería para ella un nuevo sueño: *Las Hermanas Calle* sería ahora su equipo de trabajo, el cual finalmente también sucumbiría ante las dificultades propias de crear un concepto musical.



Mary Hellen, MC de Medellín, octubre de 2008.

Entonces, cómo hacerle entender a madres, padres, hermanos, novios que cuando van a entrenar break dance “no van a revolcarse en el piso para que las vean los hombres”, que cuando van a recorrer el barrio para encontrar motivos para sus rimas no están “saliendo a la calle para buscar hombres” y que, por ende, cuando se

demoran en el entrenamiento no están “sólo buscando el peligro de la noche”. Son varios los estigmas que la familia y el patriarcado reiteran en las mujeres que quieren abrazar el hip hop como estilo de vida, y por ello a veces deben abandonar la familia y la pareja. Indudablemente, el peso de la cultura patriarcal reitera, una y otra vez, que hombres y mujeres viven su cuerpo y su vida afectiva escindida por la dualidad de lo santificado/lo prohibido; pero cada uno lo vive desde dimensiones muy distintas, si se considera la insistencia de los discursos religiosos que hacen un llamado a la vida casta y pura como dimensión exclusivamente femenina.

Los procesos rituales de transformación y cambio de rol involucran varios momentos. Un momento de confrontación generacional: las jóvenes comienzan una serie de conflictos que las conducen a distanciarse del mundo institucionalizado (escuela, familia, trabajo) para encontrar su propio mundo, el mundo del hip hop. En ellas persiste el contraste entre la vida tradicional y la vida alternativa:

Cultura hip hop es una forma de vida distinta a la tradicional, y una mujer hip hop no responde a la estructura tradicional, entonces tiene que enfrentarse a sus propios límites y superarlos, debe desarrollar habilidades desconocidas, se convierte en una mujer combativa que no se conforma. Una mujer *hopper* también llega a ser muy fuerte por todos los procesos que tiene que vivir para poder lograr ingresar a la comunidad hip hop y alcanzar el respeto, debe ser un ser humano resistente y fuerte. Una mujer *hopper* debe ser creativa, porque la sociedad nos mengua la creatividad, y uno con el hip hop la recupera, o con cualquier otra expresión artística que decida, debe ser rebelde porque la rebeldía lo ayuda a uno a sobrevivir. (Natrix, 2005)

La confrontación generacional, a su vez, involucra varias rupturas: con la institución escolar, con el espacio familiar, con los amigos del barrio. Esas rupturas van haciendo evidente la situación de las *hoppers* no incorporadas a los espacios de socialización tradicionales. Natrix expresa las múltiples rupturas que vivió cuando decidió hacerse bailarina de break dance:

Cuando yo salí del colegio empecé a enterarme realmente de otras cosas que se movían en las amistades, otros intereses, y para mí eso fue una ruptura, una desilusión total frente a ese valor, porque yo pensaba que la amistad de mis amigas era honesta y después me enteré que no; ahí me enteré que había una doble moral en la amistad y una sed de hipocresía. Esa situación se acompaña de un conflicto emocional, porque yo había perdido el año, y cuando ya no hay una identidad fija se ve cómo se comportan con uno en el colegio, entonces cuando ya estoy afuera empiezo a ver rechazo hacia mí. [...] El otro elemento fue más familiar, porque hubo una separación de los vínculos con mi papá: al ya estar grande me decían que ya no podía jugar así con mi papá, que porque estaba muy crecida, entonces yo empecé a alejarme, y cuando lo pensé, lo que hicieron fue alejarme de mi papá, porque ya tenía senos y me estaban creciendo las caderas, ya no podía tener confianza con él.

La creación de sí mismas tiene relación con un momento crucial de sus vidas: enfrentarse a la incertidumbre del ser. De pronto, *las jóvenes* deben asumir un nuevo rol, y en el barrio sólo encuentran dos caminos divergentes: las armas o la formalidad. Se reconocen en la fuerza del contexto que tiene como referente el conflicto armado urbano y allí encuentran un rol protagónico. Ese llamado provoca una tensión identitaria que confronta el proyecto vital juvenil con el proyecto de vida preestablecido por el mundo adulto, cifrado en estudio, familia, trabajo, guerra.

Colectiva de mujeres hoppers

*Las mujeres hip hoppers no son las novias de los raperos.*²⁶

Dentro de los múltiples trayectos de las mujeres en el hip hop resalta la experiencia adelantada de la Colectiva Distrital de Mujeres Hip Hoppers, la cual se preocupa por procesos formativos que generen transformaciones sociales y culturales respecto a la mujer en el hip hop.

La Colectiva Distrital de Mujeres Hip Hoppers surge en octubre de 2007, gracias a la depuración de ejercicios de encuentro y discusión entre mujeres hoppers para pensar la presencia femenina en los espacios de la escena hip hop y lograr analizar las diversas maneras de interrelación, femenina-masculina, que opacan la expresión de la mujer en dicho escenario musical. Otro objetivo claro de conformación de la Colectiva se concentra en pensar cómo influir en diversos espacios artísticos en la ciudad de Bogotá, para superar la imagen de la mujer hopper en tarimas populares, sin una memoria y reconocimiento de sus trayectos vitales en el hip hop.

Entre sus estrategias planteadas para cumplir con tales objetivos, la Colectiva lleva a cabo, en 2008, el Primer Congreso Distrital de Mujeres Hip Hoppers, un espacio de encuentro, divulgación y reconocimiento de las expresiones femeninas en el hip hop, que logra generar acciones de visibilización de las mujeres hip hoppers en los medios, y la valoración de su trabajo. Esta experiencia se considera la primera en su género en Colombia, logrando avanzar en la generación de muchos procesos liderados por mujeres.

Igualmente, dentro de la producción cultural y comunicativa de la agrupación, destaca la publicación de la revista *Callejeras*, en donde se expone el punto de vista femenino, su opinión particular sobre la escena hip hop y los problemas y expectativas de la conformación colectiva de las mujeres. La publicación, a su vez, dinamiza diversas formas de interacción femenina al permitir un espacio de encuentro entre ellas: ser más amigas, contar con un grupo de mujeres para el proceso y avance de la consolidación del grupo.

Respecto a los motivos y sentimientos personales que congregan a las mujeres a vincularse a la Colectiva

Distrital de Mujeres Hip Hoppers, resulta de gran interés el siguiente testimonio:

Nosotras estamos en el hip hop porque todas sus expresiones son combativas. Su lenguaje urbano y diverso está más cerca de la realidad que se vive en la periferia de la ciudad; es lo bastante explícito para romper el silencio; además, puede transformar pensamientos o tomarse cualquier espacio. Hacemos parte de un sector de este movimiento cultural, comprometido con la resistencia y la posibilidad de ir más allá de un género musical, hasta comunicarnos con toda persona que también sienta inconformidad. El rap es la conciencia de la calle, es la voz de los guerreros anónimos y de los guetos.

Creemos con certeza que la gente que hace hip hop es de origen y opción popular, que conoce en carne propia el problema de la desigualdad, y que, por el compromiso manifiesto y sentido con sus ideales, lucha por una vida más digna. Entendemos el arte como un elemento clave para hacer resistencia y cultura popular. Ése es el sentido de ser artista y pensar en poner una imagen y unos recursos en pro de generar conciencia. Si no se tienen bases o argumentos coherentes para hablar, terminamos siendo una marioneta del marketing artístico. (Diana Avella,²⁷ 2009).

En claro: el proceso adelantado por la colectivo, si bien inició como un espacio de encuentro entre mujeres para tomar conciencia sobre el papel de las mujeres en el hip hop, ahora trasciende el plano personal y la relación de amistad para lograr la vinculación de acciones de formación política contextual y reflexionar acerca de las problemáticas y alternativas que pueden trabajar a fin de articular otros colectivos de mujeres en Bogotá, potenciando con ello una movilización urbana con mayor impacto.

La Colectiva Distrital de Mujeres Hip Hopper reconoce que cada mujer lleva consigo una historia personal, que a veces les impide mantenerse activas en el grupo, considerando los diversos roles que cada una desempeña: ser rapera, madre, obrera, estudiante, ama de casa, artista; sin embargo, es claro que la primera imagen que encarna



Portada del disco *Nací Mujer*, Diana Avella.

y quiere prevalecer es la artística, “ser rapera o grafitera para lograr una supervivencia en la selva de cemento” (Diana Avella).

Esta reflexión sobre los múltiples roles que afronta la mujer en su proceso de reconocimiento como artista, se condensa en la canción *Nací Mujer* de Diana Avella (2010), uno de sus coros enuncia:

Pero mujer nació, aprendí a resistir, el rap es mi argumento, tengo algo por decir: Vamos, que nada nos detenga, la lucha continúa, la victoria espera. Vamos, que mujer representa: la vida, el argumento, el amor y la fuerza. Mujer nace cuando sabe qué es lo que en el mundo hace, mujer nace cuando ama la lucha incansable, cuando se aferra al pensamiento, cuando estudia la injusticia para encontrar lo correcto, en el momento que separa la belleza del cuerpo, encontrando en su interior la estética de lo perfecto: dignidad... Pues somos todo el dolor que alimenta, la movilización desde la periferia... Nací mujer, orgullosa del hip hop y de mis ideas.

Derivas finales

La emergencia y la visibilización de *expresiones juveniles otras* en los espacios urbanos de Medellín y Bogotá corresponde con la aparición de formas de encuentro entre jóvenes que quieren actuar sobre su realidad. Ellos han creado ritualidades que marcan el espacio y el tiempo de su cotidianidad; por tanto, producen una resignificación de la vida individual y colectiva que incide en los diversos procesos de identificación juvenil, marcados por relaciones de diferenciación grupal entre los pares y los otros. En este contexto, los estudios culturales urbanos adquieren relevancia: los jóvenes adscritos a las *culturas juveniles* se constituyen en actores y grupos productores de cultura; por sus maneras de entender y asumir el mundo de forma diferencial, por construir redes de sentido propias que se resisten a la homogeneización. Se trata de *culturas juveniles* vigentes que han permanecido en el tiempo y han logrado una proyección cultural dinámica y propositiva.

En ese orden de ideas, es pertinente identificar y reconocer la *cultura hip hop* como un espacio simbólico de pertenencia y adscripción identitaria juvenil que está vigente en los sectores populares de la ciudad de Medellín y Bogotá. De igual forma, se puede denominar una *cultura alternativa* en tanto los hoppers se encuentran al margen de los mecanismos de integración tradicional (escuela, familia, trabajo, religión) y de las formas de consumo masivo (moda, rumba, medios masivos de comunicación).

En los encuentros de mujeres en el hip hop, realizados en la Universidad de Medellín en octubre de 2008 y de 2010, las mujeres pudieron confirmar que sus circunstancias de vida y experiencia en el hip hop son comunes: se dan cuenta de que todas luchan por ser visibles como artistas en un medio masculino y que insisten en recobrar y divulgar su propia voz, en superar el estigma de no ser

sólo “damas de compañía en la escena hip hop”. Y descubren que lamentablemente se encuentran aisladas debido a que las distancias territoriales no les permiten puntos claros de encuentro (cada una está en su barrio).

En ese proceso de incorporación y depuración de los estilos artísticos, *las jóvenes* que se inician en el hip hop evidencian cómo la identidad necesita exteriorizarse y objetivarse a través de “la compleja relación entre identidad social, prácticas musicales, interpelaciones musicales, narrativas acerca de sí mismo y de los otros, elementos relacionales que permiten avanzar en la comprensión del complejo proceso de construcción identitaria” (Vila, 2002, p. 42).

En la actualidad, los procesos organizativos del hip hop en Medellín y Bogotá se configuran a través de las *escuelas populares de hip hop*. Allí se valida la presencia de las colectivas de hip hop como espacios donde los jóvenes de los barrios populares logran reconfigurar sus proyectos de vida basados en resistencia estética. Sus elementos de configuración, se resumen en

- Relaciones de afectividad y de amistad entre sus integrantes: constituyen la base que sostiene la creación y permanencia de sus procesos culturales; la amistad es un valor fundamental fuente de integración y de pertenencia a un “nosotros” (identidad), que en últimas es el pilar de sus acciones colectivas.
- Dinamización de los colectivos juveniles: se consideran espacios de encuentro, disfrute y goce, como grupo de amigos, que forman parte de la vida cotidiana de los jóvenes, pero a la vez esta parte de su vida cotidiana se desenvuelve en el marco de sus colectivos y en el trabajo sociocultural que realizan.
- Arraigo territorial: más que un referente espacial, el barrio es un referente fuerte de organización que configura los procesos de identificación, pertenencia, representación, actuación, creación y gestión de los colectivos. El territorio ofrece a los colectivos, además de una ubicación en el mundo, espacios de construcción de filiaciones y referentes de pertenencia que refuerzan sus lazos. El barrio es el epicentro de sus prácticas pero también es el lugar central por donde pasan los procesos de construcción identitaria y creativa de los jóvenes de sectores populares urbanos. Los colectivos todo el tiempo nombran sus barrios, su comuna, los reivindican y exaltan desde sus canciones y sus acciones culturales.

Al revisar los procesos de configuración de los colectivos de hip hop y la manera como se nombran ellos mismos, resalta la denominación de *alternativa organizativa juvenil*, en tanto se da en el terreno de la informalidad y de la desestructuración de roles inamovibles, con apuestas que promueven la cooperación, la alianza y la fraternidad. Para los y las jóvenes son espacios de vida, de aprendizaje, de socialización que ellos y ellas eligen para desarrollarse

como artistas y personas, en donde establecen lazos de amistad y afectividad, en donde se dan procesos de transmisión, recreación y apropiación de valores y costumbres de la sociedad adulta a la luz de sus contextos y vivencias.

Notas

¹ Según precisa el investigador Jorge Iván Cuervo (2006): “El narcotráfico [...] es el combustible del conflicto armado y el factor que explica la persistencia de una guerra en un país con indicadores económicos y sociales similares a los del resto de países de América latina donde no se tienen esas cifras de violencia. Y, por supuesto, que el narcotráfico con su efecto corrosivo ha contaminado la política [...] las instituciones, la Fuerza Pública, la industria de la construcción, el sistema financiero, la industria automotriz, la guerrilla, los paramilitares — hoy lo vemos con especial crudeza— y, en épocas que muchos no quieren recordar por los lados de Medellín y Pereira, hasta la propia Iglesia católica. Pero también ha sido usado como chivo expiatorio y como excusa para evitar hacer lo que otros países como Colombia, con sociedades civiles fuertes y dirigencia política responsable, hacen por sus habitantes: trabajar en la consolidación de arreglos institucionales que permitan la ampliación del bienestar de las grandes mayorías”.

² ‘Traqueto’ es un término de uso común en Colombia que se refiere a los narcotraficantes y a los asuntos relacionados con su estilo de vida. Los términos ‘cultura traqueta’ y ‘moda traqueta’ aparecen de forma reiterada en esta telenovela.

³ Sobresale por su singular forma de representar a las “jóvenes prepago” la serie de televisión *Sin tetas no hay paraíso*, realizada por la cadena Caracol, basada en el libro homónimo de Gustavo Bolívar. Esta serie se transmitió en el año 2006 y a finales de este mismo año fue editada para su comercialización en DVD. Durante la emisión de su último capítulo consiguió batir un récord de audiencia, convirtiéndose en el programa más visto en Colombia hasta ese momento, con un rating de 63 puntos. Posteriormente, Caracol anunció que los derechos de formato y emisión de la serie fueron adquiridos por Canal Trece de España, que realizó su propia versión, llamada también como la original, “Sin tetas no hay paraíso”, y se estrenó en enero de 2008. Nunca antes otra producción colombiana se había centrado tan rígidamente en la “realidad” por la que pasa dicho país respecto al narcotráfico y la prostitución de jóvenes adolescentes.

⁴ El video comunitario es realizado por colectivos juveniles que llevan a cabo labores de pedagogía y realización audiovisual en comunidades marginales o minoritarias; en algunos casos, las mismas comunidades a las que pertenece el colectivo. A través del video comunitario se logra una intensa labor de re-mirar y re-significar sus contextos barriales. Se trata de una intensa labor de reprogramar la mirada: resignificar, repensar, reinterpretar, representar, relatar, reconstruir, reafirmar, reunir, replicar, reportar, revelar, rebobinar, recordar, recopilar, recuperar, reintentar, recorrer, recrear, refunfunar, recriminar (no reelegir), reencontrar, reincorporar, resolver, reiterar, resistir, reescribir, reflexionar, renovar, reaccionar... REC (Román y Pérez, 2011).

⁵ Ver <<http://www.ciudadcomuna.org/medios.html>> y <<http://pasolinimedellin.com/>>.

⁶ El *Estado del arte* coordinado por José Serrano (2003) sirvió como insumo para la revisión de la política pública de juventud en Bogotá en el año 2002. En este estudio se agrupó el conocimiento que existía sobre los jóvenes a partir de tres categorías: normalización, transgresión y producción-consumo cultural, y se identificó las diferentes imágenes que circulaban sobre

el mundo juvenil asociadas con la vulnerabilidad, el riesgo, la búsqueda de la identidad y el cambio social.

⁷ El *Estado del arte* elaborado por Jair Vega (2006) indaga programas que previenen la violencia en jóvenes y se basan en el uso de los medios de comunicación. Los resultados de la investigación hacen parte del Proyecto Fomento del Desarrollo Juvenil y Prevención de la Violencia, financiado por el gobierno alemán e implementado por la Organización Panamericana de la Salud y la Cooperación Técnica Alemana-GTZ para mejorar la participación de los jóvenes en la gestión de los programas de desarrollo juvenil y prevención de la violencia en países como Argentina, Colombia, El Salvador, Honduras, Nicaragua y Perú.

⁸ El *Estado del arte* elaborado por Ángela Garcés, Carlos Darío Patiño y Juan José Torres (2008) identifica dos momentos en el estudio de los jóvenes. El primero, de 1980 a 1990, en cual se privilegió una mirada sobre el joven a partir de cuatro ejes: vulnerabilidad y riesgo, perspectiva etaria (edad), como portador de una cultura específica y como sujeto de derechos. El segundo momento, de 2000 hasta la fecha, se ha caracterizado por una reducción del componente de la violencia en las preguntas de investigación, y por una mayor indagación sobre los jóvenes como grupo social y de sus consumos, música, territorios y comportamientos en los espacios de socialización.

⁹ El hip hop es un movimiento artístico que surgió en Estados Unidos a finales de los años 60 en ciertas comunidades afroamericanas y latinoamericanas de barrios populares neoyorquinos, como Bronx, Queens y Brooklyn, y fue el DJ Afrika Bambaataa quien subrayó los cuatro pilares o elementos de la cultura hip hop: MC, DJ, break dance y graffiti. Esta clasificación inicial promueve los vínculos juveniles asociados a expresiones estéticas bien diferenciadas en el hip hop: MC, DJ, B-boy/B-girl y graffirista. En Medellín se promueven nuevas expresiones asociadas a la promoción y divulgación del hip hop, se trata del gestor cultural y el maestro de escuelas populares de hip hop (Garcés, 2010).

¹⁰ Según se reporta en el *Estado del arte* de Garcés, Patiño y Torres (2008) los estudios sobre la cultura hip hop de Medellín han sido abordados desde la comunicación, la antropología, la sociología; son representativos los trabajos de grado de Medina (2008) e Higueta (2007) y los estudios locales de Muñoz (2007); Medina y otros (2008); Medina y García (2008); Peláez (2006).

¹¹ Canción “Sueños Amargos” del disco *Cuantos lo sienten*. Demo de MC. Kno, Fb7 Estudio, Medellín, 2004.

¹² Conversatorio sobre la historia del hip hop de Medellín, años 2000-2008, organizado por el Festival Hip4. Octubre 24 de 2008, Institución Educativa Gilberto Alzate Avendaño.

¹³ Este grupo fue creado en 1999, en el barrio Aranjuez de la comuna 4 de Medellín, con la intención de buscar una alternativa de vida diferente a la violencia que se vivía en la ciudad. Hoy es un grupo base de proyección nacional e internacional constituido por 14 jóvenes entre los 14 y 28 años de edad, con una propuesta de carácter sociocultural fundamentada en la formación artística de niños y jóvenes, enfocada en el rap, el graffiti, y especializada en el break dance.

¹⁴ Ver <www.hip42008.blogspot.com>.

¹⁵ Para más información, ver: <www.facebook.com/revolucion sinmuertos> [fecha de consulta: 10 de junio de 2010].

¹⁶ Testimonio obtenido en el conversatorio sobre la historia del hip hop de Medellín.

¹⁷ Intervención de B-boy Moto y DJ Faceta en el conversatorio de la historia del hip hop, octubre de 2008.

¹⁸ Testimonio de Señor ES y Pino, obtenido durante el conversatorio sobre la historia del hip hop de Medellín, Institución Educativa Gilberto Alzate Avendaño.

¹⁹ Para ampliar este tema, consultar Garcés, Á. (2011).

²⁰ MC Alianza Galáctica, 2004.

- ²¹ MC solista, 2009, Itagüí-Colombia. “El Hip Hop, especialmente en RAP es después de mi familia una de las mejores cosas que Dios me ha dado en mi vida, pues por medio de éste es como manifiesto mi inconformidad hacia el materialismo, las falsas imágenes que nos quiere vender el comercio, mi inconformidad frente a las injusticias que se cometen con los niños, entre otras mil cosas que no deben callar y que por medio de arte pretendo manifestar siempre. Como mujer, gracias al RAP me he vuelto una persona más íntegra y consciente del mundo que me rodea y por medio de este bello arte pretendo buscar sobresaltar antes que nada el importante papel que las mujeres tenemos no solo en la cultura Hip Hop sino en la vida cotidiana” <www.myspace.com/shhoraihiphop>.
- ²² El break dance es una de las primeras expresiones de la cultura hip hop, fue el primer elemento que se universalizó. Es danza con movimientos acrobáticos, algunos retomados de las danzas ancestrales africanas, la gimnasia olímpica, las artes marciales, incluso de la capoeira. El break dance se constituye de varios estilos o ramas que dotan a esta danza de una diversidad y un mundo de posibilidades para la invención de movimientos y pasos. Algunos de los estilos son: el *old style breaking*, juegos rítmicos y enredados de los pies y figuras congeladas del cuerpo donde juegan la fuerza y el equilibrio; y el *new style breaking*, que encierra los giros o movimientos fuertes, rítmicos (también llamados *power moves*), los más conocidos son los giros en la cabeza, en la espalda y los hombros, los *air flare* y los tomas o caballetes. También incluye los estilos *brooklyn rock*, *up rocking*, *locking*, *popping*, *electric boogie* y *top rocking*.
- ²³ MC-solista de Bogotá: <www.hiphop.es/maquetas/diana-avella>.
- ²⁴ Catalina Gutiérrez, aka La Fiera, incursiona en el hip hop desde 1995. Realizó su primer trabajo musical, *Sin miedo a nada*, en compañía de músicos de la Orquesta Filarmónica de Medellín. Actualmente elabora su segundo trabajo artístico. Para más información, ver <www.myspace.com/lafieraund>.
- ²⁵ Ver <www.myspace.com/myspacecommaryhellen>.
- ²⁶ Revista *Callejeras*, publicación de la Colectiva Distrital de Mujeres Hip Hoppers y la Escuela de Diseño Gráfico de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, 2009.
- ²⁷ Coordinadora general del Colectivo Distrital de Mujeres Hip Hoppers. Integrante activa del hip hop colombiano. Su recorrido musical inició hace once años y se ha centrado en el aporte ideológico, cultural y académico a este movimiento musical. En cada una de sus letras refleja un estilo contestatario y propositivo que lleva a las acciones en diferentes proyectos personales y colectivos. También coordinó, junto a compañeros, el movimiento del Primer Módulo de Emprendimiento Cultural, del Segundo Encuentro de Escuelas de Hip Hop, y asesoró la Primera Rueda de Negocios en el marco del XIV Festival Hip Hop <www.myspace.com/dianaavellarap>.

Referencias

- Arango, G. y C. Pérez (2008), “Atrapar lo invisible. Etnografía audiovisual y ficción”, *Anagramas*, núm. 12, pp. 129-140.
- Arias, E. (2002), “La juventud en el reencuentro de lo público”, *Jóvenes. Estudios sobre Juventud*, año 6, núm. 16, pp. 160-171.
- Bolívar, G. (2006), *Sin tetas no hay paraíso*, Bogotá, Tercer Nombre.
- Cano, I. (2007), *Iconografía del rock en Medellín*, tesis de Maestría en Historia del Arte, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia.
- Castiblanco, G. (2005), “Rap y prácticas de resistencia: una forma de ser joven. Reflexiones preliminares a partir de la interacción con algunas agrupaciones bogotanas”, *Tabula Rasa*, núm. 3, pp. 253-270.
- Cuervo, J. I. (2006), “Otra mirada al narcotráfico”, *Revista Semana*, 9 de septiembre, en <http://www.semana.com/opinion/articulo/otra-mirada-narcotrafico/80895-3> [fecha de consulta: 25 de mayo de 2008].
- Escobar, M. R. y otros (2003), *¿De jóvenes? Una mirada a las organizaciones juveniles y las vivencias de género en la escuela*, Bogotá, Fundación Antonio Restrepo Barco/Círculo de Lectura Alternativa.
- Feixa, C., C. Costa y J. Saura (2002), “De jóvenes, movimientos y sociedades”, en C. Feixa, C. Costa y J. Saura (eds.), *Movimientos juveniles. De la globalización a la antiglobalización*, España, Ariel Social, pp. 9-24.
- Garcés, Á. (2005), *Nos-Otros los jóvenes. Polisemias de los territorios musicales juveniles*, Medellín, Sello Editorial Universidad de Medellín.
- Garcés, Á. (2006), “La juventud-signo: entre los discursos publicitarios y los discursos de resistencia juvenil”, *UNIREvista*, vol. 1, núm. 3, pp. 45-57.
- Garcés, Á. (2010), “De organizaciones a colectivos juveniles. Panorama de la participación política juvenil”, *Última Década*, vol. 18, núm. 32, en <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/195/19502404.pdf> [fecha de consulta: 18 de enero de 2011].
- Garcés, Á. (2011), “Culturas juveniles en tono de mujer”, *Revista Estudios Sociales*, núm. 39, pp. 42-54.
- Garcés, Á., C. Patiño y J. J. Torres (2008), *Juventud, investigación y saberes. Estado del arte de las investigaciones sobre la realidad juvenil en Medellín 2004-2006*, Medellín, Sello Editorial Universidad de Medellín.
- Garcés, Á. y G. Acosta (2010), *Formas de participación política que constituyen ciudadanías juveniles*. Informe final de proyecto de investigación, Universidad de Medellín.
- García, N. y J. Giraldo (2011), *Hip hop y educación. Aproximación a los procesos culturales de cuatro colectivos de hip hop de Medellín*, tesis de grado en Antropología y Trabajo Social, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Antioquia.
- Garcés, Á., P. Tamayo y D. Medina (2007), “Territorialidad e identidad hip hop en raperos”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 16, pp. 199-213.
- Guatari, F. (1995), *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*, Buenos Aires, Paidós.
- Higuaita, S. (2007), *Medellín del hip al hop*, trabajo de grado en Periodismo, Universidad de Antioquia.
- Martín-Barbero, J. (1996), “Heredando el futuro”, *Nómas (Col.)*, núm. 5, pp. 10-22.
- Martín-Barbero, J. (1998), “Jóvenes: des-orden cultural y palimpsestos de identidad”, en H. Cubides, M. C.

- Laverde y C. E. Valderrama (eds.), *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*, Bogotá, Universidad Central/Siglo del Hombre, pp. 22-37.
- Martín-Barbero, J. (2002), “Jóvenes: comunicación e identidad”, *Pensar Iberoamérica*, núm. 1, en <<http://www.oei.es/pensariberoamerica/>> [fecha de consulta: 15 de enero de 2013].
- Medina, D. (2008), *Movimientos de resistencia desde el hip hop de Medellín*, trabajo de grado en Trabajo Social, Universidad de Antioquia.
- Medina, D. y N. García (2008), “Crew Peligrosos un viaje para reconocer una práctica educativa juvenil”, *Revista Universidad de Medellín*, vol. 43, núm. 86, pp. 31-42.
- Medina, D. y otros (2008), *Somos hip hop. Una experiencia de resistencia cultural en Medellín*, Medellín, Alcaldía de Medellín.
- Muñoz, G. (2007), “La comunicación en los mundos juveniles”, *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales Niñez y Juventud*, vol. 5, núm. 1, pp. 85-100.
- Muñoz, G. y M. Marín (2002), *Secretos de mutantes*, Bogotá, Universidad Central.
- Ortiz, C. (1991), “El sicariato en Medellín: entre la violencia política y el crimen organizado”, *Revista Análisis Político*, núm. 14, pp. 60-73.
- Peláez, D. (2006), *El fracaso del mito del hombre: mujeres colombianas evidencian lo ilusorio del género en el hip hop*, trabajo de grado en Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de los Andes.
- Perea, C. (2008), *¿Qué nos une? Jóvenes, cultura y ciudadanía*, Bogotá, La Carreta Social.
- Pérez, J. A. (2006), “Trazos para un mapa de la investigación sobre juventud en América Latina”, *Papers*, núm. 79, pp. 145-170.
- Pérez, J. A. (2010), “Jóvenes y la participación política”, *Revista Argentina de Estudios de Juventud*, vol. 1, núm. 2.
- Reguillo, R. (2000), *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*, Buenos aires, Grupo Editorial Norma.
- Riaño, P. (2006), *Jóvenes, memoria y violencia en Medellín*, Medellín, Universidad de Antioquia.
- Román, M. (2009), *Video Comuna: política desde el audiovisual alternativo y comunitario*, tesis de Maestría en Comunicación, Pontificia Universidad Javeriana, sede Bogotá.
- Román, M. y C. Pérez (2011), “Para entretejer la mirada, Primer laboratorio de experiencias audiovisuales comunitarias en Colombia”, en <<http://audiovisual-comunitariolab.blogspot.com/>> [fecha de consulta: 20 de abril de 2013].
- Salazar, A. (1990), *No nacimos pa' semilla*, Bogotá, Cinep.
- Serrano, J. (1998), “La investigación sobre jóvenes. Estudio de (y desde) las culturas”, en J. Martín-Barbero y F. López (eds.), *Cultura, medios y sociedad*, Bogotá, Universidad Nacional, pp. 274-309.
- Serrano, J., coord. (2003), *Estado del arte. Saber joven: miradas a la juventud bogotana, 1900-2000*, Bogotá, Departamento Administrativo de Acción Comunal del Distrito/Universidad Central.
- Urán, O. (1996), *Medellín en vivo. La historia del rock en Medellín*, Medellín, Corporación Región, Instituto Popular de Capacitación.
- Urán, O., coord. (2000), *La ciudad en movimiento. Movimientos sociales, democracia y cultura en Medellín y el Área Metropolitana del Valle de Aburrá*, Medellín, Instituto Popular de Capacitación.
- Vega, J. (2006), *Estado del arte de los programas de prevención de la violencia en jóvenes. Basados en el uso de los medios de comunicación*, Washington, DC, Organización Panamericana de la Salud/Organización Mundial de la salud/Cooperación Técnica Alemana GTZ/Ministerio Federal de Cooperación Económica y Desarrollo, en <http://www.paho.org/spanish/ad/fch/ca/ca_comunicacion.violencia.pdf> [fecha de consulta: 14 de marzo de 2010].
- Vélez, G. (2008), *La construcción social del sujeto político femenino. Un enfoque identitario-subjetivo*, México, Universidad Autónoma del Estado de México/Miguel Ángel Porrúa.
- Vila, P. (2002), “Música e identidad: la capacidad interrelativa y la narrativa de los sonidos”, en O. Rincón (ed.), *Cuadernos de Nación. Tomo: Música en transición*, segunda edición, Bogotá, Ministerio de Cultura, pp. 53-61.
- Zepke, S. (2007), “El ataque a la representación: la estética como política”, en M. Zuleta, H. Cubides y M. Escobar (eds.), *¿Uno solo o varios mundos? Diferencia, subjetividad y conocimientos en las ciencias sociales contemporáneas*, Bogotá, Siglo del Hombre, pp. 53-68.

Entrevistas

- Diana Avella (2009), testimonio, *Callejeras*, Colectivo Distrital de Mujeres Hip Hoppers/Escuela de Diseño Gráfico, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia.
- Jennifer, B-girl Crew Peligroso (s.f.), entrevista realizada por Ángela Garcés, Institución Educativa Gilberto Alzate Avendaño.
- Junior, MC Sociedad FBT (2004), entrevista realizada por Ángela Garcés, 24 de octubre.
- Lupa (2004), entrevista realizada por Ángela Garcés.
- Lupa (2005), entrevista realizada por Ángela Garcés, 15 de abril.
- Lupa (2006), entrevista a Sociedad FB7 realizada por Ángela Garcés, *El Mundo*, marzo.
- Lupa (2010), testimonio. Conversatorio sobre la historia del hip hop de Medellín, *Festival Hip4*, octubre 24, Institución Educativa Gilberto Alzate Avendaño.
- Natrix, MC-solista (2005), entrevista realizada por Ángela Garcés, diciembre.

Material audiovisual sobre jóvenes en Medellín

La Sierra (2004) [documental], dirigido por Scott Dalton y Margarita Martínez, Colombia-EEUU, Gerardo Barrera y Juan Antonio de la Riva.

La vendedora de rosas (1998) [largometraje], dirigido por Víctor Gaviria, Colombia, Producciones Filmamento, Erwin Goggel, Silvia Vargas.

La Virgen de los sicarios (2000) [largometraje], dirigido por Barbet Schoroeder, Colombia-España-Francia, Margaret Ménégos, Jaime Osorio, Barbet Schroeder.

Rodrigo D. No futuro (1989) [largometraje], dirigido por Víctor Gaviria, Colombia, Focine, Tiempos Modernos, Guillermo Calle y Ana María Trujillo.

Rosario Tijeras (2005) [largometraje], dirigido por Emilio Maillé, Colombia, Matthias Ehrenberg y Gustavo Ángel.

Sin senos no hay paraíso (2006) [telenovela], Colombia, Caracol Televisión.

Sumas y restas (2004) [largometraje], dirigido por Víctor Gaviria, Colombia, Enrique Gabriel, Víctor Gaviria, Guillermo López, John Jairo Estrada.

Material documental alternativo sobre jóvenes en Medellín

Ciudad Comuna, en <<http://www.ciudadcomuna.org/medios>>.

Corporación Pasolini en Medellín, en <<http://pasolini-medellin.com>>.

Recibido: 23 de abril de 2013

Aceptado: 10 de febrero de 2014

*Autora: Ángela Garcés Montoya

Historiadora y magíster en Estética: Culturas Urbanas Latinoamericanas, Universidad Nacional de Colombia. Doctoranda en Comunicación, Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Profesora asociada de la Facultad de Comunicación, Universidad de Medellín. Investigadora, en la línea Comunicación y Culturas Juveniles, del grupo de investigación Comunicación, Organización y Política (clasificado en A1 en Colciencias). Entre sus publicaciones destacan: *Pensar la comunicación* (ed.) (2006); *Devenir hombre-mujer* (2006); *Nos-Otros los jóvenes. Territorios musicales urbanos* (2010). <agarcés@udem.edu.co/culturasjuveniles@gmail.com>.

Fotógrafo: Daniel Gómez

Estudiante de Comunicación Audiovisual, Universidad de Medellín. Auxiliar de investigación en la línea Comunicación y Culturas Juveniles del grupo de investigación Comunicación, Organización y Política. Fotógrafo aficionado. <minidanielito@hotmail.com>.

Cómo citar este artículo:

Garcés, Ángela (2014), "Resistencia estética juvenil. Derivas masculinas y femeninas a través del hip hop", *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 33, marzo-abril, pp. 87-104, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.

Lo sexual es invisible a los ojos:

exhibición erótica y ocultamiento de los vínculos sexuales en las milongas¹ céntricas de Buenos Aires

María Julia Carozzi*/Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina

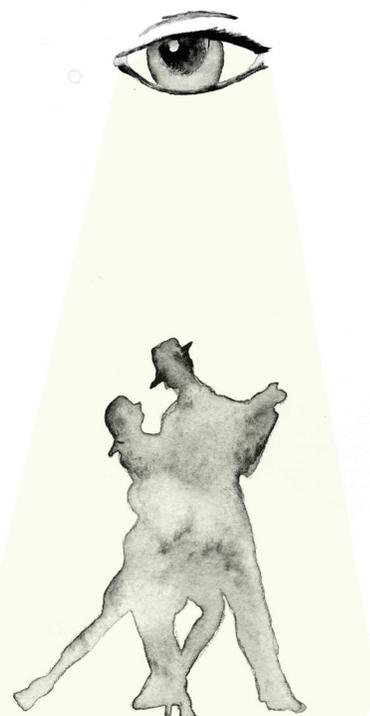
RESUMEN: El artículo describe las milongas —eventos centrados en el baile de tangos, milongas y valsés— mayoritariamente habitadas por población heterosexual que se desarrollan en el centro de la ciudad de Buenos Aires como espacios en que convive la exhibición generalizada de contactos y movimientos aparentemente eróticos con el establecimiento, cuidadosamente oculto a la vista pública, de relaciones que se extienden por fuera de sus límites e incluyen relaciones sexuales cogenitales con compañeros y compañeras seleccionadas. Estos vínculos, desarrollados simultánea y sucesivamente con distintas personas, hacen de ellas contextos en que el imperativo monogámico se ve desafiado. El secreto parece evitar los sentimientos de celos que han aparecido en la literatura anglófona sobre sexualidades como obstáculos para el desarrollo de no-monogamias consensuales y reducir las tensiones y conflictos que tales sentimientos podrían provocar. Se sugiere que el énfasis que se observa en esa literatura en las relaciones no-monogámicas, caracterizadas por la franqueza, podría devenir de la focalización de su atención en movimientos que buscan la institucionalización de formas de organización de la intimidad alternativas a la monogamia, y se pregunta si el erotismo no orientado a fines, encontrado en los lugares de baile, no es la consecuencia de métodos que privilegian las prácticas observables.

PALABRAS CLAVE: no-monogamias, tango, secreto, lugares de baile, heterosexualidades.

ABSTRACT: The article describes erotic and sexual practices characterizing milongas —social events where tango, milongas and valsés are danced— that take place in downtown Buenos Aires. In these spaces the generalized exhibition of physical contact and visibly erotic movements coexist with the development of dyadic associations involving co-genital relationships with selected partners that are carefully concealed from public visibility and transcend the dancing space. As these bonds may develop simultaneously or successively with different partners, milongas constitute contexts where monogamy is defied. Utmost secrecy seems to prevent the jealousy that the Anglophone literature presents as an obstacle for the development of *consensual non-monogamy* reducing the tensions and conflicts that such feelings may evoke. The article suggests that the emphasis on openness and honesty found in this literature to characterize non-monogamous relationships may be due to its focus on social movements striving for the institutionalization of non-monogamous ways of organizing intimacy. It also raises the question as to whether non-goal oriented eroticism that researchers use to describe dancing spaces results from their use of methodological strategies that privilege interviews and observable practices.

KEY WORDS: non-monogamies, tango, secret, dancing halls, heterosexualities.

What is essential is invisible to the eye? erotic exhibition and concealment of sexual liaisons in downtown Buenos Aires milongas
Pp. 105-118, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*
Número 33/marzo-abril 2014, ISSN 2007-5758
<<http://version.xoc.uam.mx>>



CORRÍA EL AÑO 2007 y por ese entonces en la escuela de tango estilo milonguero, a la que asistía regularmente a tomar clases, las salidas conjuntas se organizaban por cadenas interminables de *e-mails*, que tres años después serían reemplazadas por cadenas interminables de comentarios en un grupo secreto de Facebook. A la lista de *mails* de invitación a estos eventos, así como a las cenas con los profesores después de la clase, los nuevos alumnos se unían a instancias de alguien que ya participaba de ellas y que consideraba que el o la nueva alumna congeniaría con el grupo. Manuela fue quien me invitó a mi primera cena colectiva y me incluyó en esa lista donde se convocaba a las salidas conjuntas a bailar, festejos de cumpleaños, despedidas de los extranjeros que participaban del grupo y asados. En aquel tiempo ella era mi amiga más cercana en las clases “de alumnos avanzados”. Las dos estábamos recién separadas y éramos algo mayores que casi todos nuestros compañeros de clase. Las dos éramos científicas sociales y las dos vivíamos en Palermo, de modo que compartíamos taxis, gente conocida por fuera del tango, algunos puntos de vista y muchos temas de conversación.

A veces Manuela arreglaba sólo conmigo para ir a bailar y en esas ocasiones solía sumarse Rodrigo, un compañero de su trabajo que ella había llevado a las clases. Con Manuela, Rodrigo trabajaba en el centro de la ciudad, en una consultora de opinión pública. Dos veces por semana, después del trabajo, tomaba clases de tango, cenaba con sus profesores y compañeros e invariablemente se sumaba a las salidas colectivas cuando implicaban ir a bailar a milongas. Vivía en Morón con su novia que, según él y Manuela, no estaba interesada en bailar tango y raramente asistía a algún cumpleaños. Los viernes iba religiosamente a Rivadavia, una milonga “relajada” del centro de la ciudad. Se había hecho amigo del *disc jockey* y se quedaba a dormir en su casa cuando se le hacía demasiado tarde como para esperar los dos colectivos que lo devolvían a la suya.

Aquel viernes, Manuela, Rodrigo y yo llegamos a las tres de la mañana a Rivadavia porque habíamos ido antes a un recital de tango con nuestros compañeros. Los demás habían vuelto a sus casas aduciendo que por una hora no valía la pena pagar la entrada a la milonga. Rodrigo nos insistió a Manuela y a mí para que lo acompañáramos, asegurándonos que nos haría entrar gratis. En Rivadavia ya casi no quedaba gente y María Laura estaba sentada sola frente a una mesa de seis que ya se había vaciado. María Laura era conocida de Manuela desde antes de que ambas aprendieran a bailar tango. Las dos habían estado de novias con miembros de una misma banda de rock y en un tiempo habían compartido visitas, reuniones y recitales. Se habían reencontrado una noche en esa misma milonga, y desde entonces comenzaron a reconstruir el lazo de amistad no muy íntima que las unía –a Manuela nunca le había caído demasiado bien, según me dijo–. Nos sentamos con ella, que inmediatamente inició

una conversación con Manuela acerca de si habían visto a sus amigos en común y cómo estaba cada uno. En otra mesa, al otro lado de la pista, el *disc jockey* compartía una cerveza con cuatro varones *habitués* que yo sólo conocía de vista. Después de sacarnos a bailar una tanda de tangos a cada una, Rodrigo se fue a sentar con ellos.

A las cuatro en punto, como siempre, después de “la última tanda de la noche” que el *disc jockey* anunciaba a los gritos, las luces se encendieron y todos salimos a la puerta. Los pocos asistentes que quedaban en la milonga se fueron y sólo quedamos en la vereda Rodrigo, el *disc jockey*, los otros tres que compartían su mesa, María Laura, Manuela y yo. Después de charlar un rato con ellos y de escuchar el recitado de la letra de un tango romántico que me dedicara el eterno cuidador de autos, a esa hora siempre “pasado” de alcohol y otras sustancias, los varones empezaron a arreglar para ir al bar de la otra cuadra, el único abierto a esa hora, a tomarse las últimas cervezas. Rodrigo se unió a ellos. María Laura se dirigió a Manuela y a mí, diciendo: “¿Ustedes van al bar con ellos?” “No, vamos a llamar un radio-taxi”, contestó Manuela que sabía que yo, como ella, hacía rato que quería volver a casa. María Laura nos preguntó entonces si podíamos acompañarla caminando hasta la suya, desde allí podríamos hacer la llamada y tomar un café mientras esperábamos al taxi. Vivía a unas diez cuadras de la milonga, pero le daba un poco de miedo caminarlas sola a las cuatro y media de la mañana. Accedimos un poco por compasión y un poco para no quedarnos paradas esperando el taxi en la calle desierta.

A poco de andar sonó el teléfono celular de María Laura: “Estoy con unas amigas, pasáte en una hora”, dijo. Después de cortar nos empezó a contar quién la había llamado: “Es un chico con el que estoy saliendo, él iba a salir con sus amigos por esta zona y quedamos en que cuando terminara me llamaba y, si yo estaba despierta, se venía a casa”. Una vez en su departamento, mientras tomábamos el café prometido y esperábamos la llegada del radio-taxi siguió contándonos, un poco espontáneamente y un poco ante preguntas de Manuela, más detalles sobre su relación con quien la visitaría esa noche. Dijo que era un muchacho que había conocido en la agencia de viajes donde ella trabajaba, que él era empleado de una casa de cambio en el mismo edificio, que había empezado a salir con él hacía tres semanas y que le gustaba mucho, aunque en ese momento tenía otros dos amantes y no pensaba dejarlos. Hizo también un pormenorizado relato del momento en que él le había dado, para su sorpresa, un beso, alabando la espontaneidad y la decisión que había demostrado al hacerlo en su oficina.

Al término del café seguíamos esperando el radio-taxi que se demoró un poco más de lo habitual. Cuando sonó el timbre, todas bajamos: la puerta de entrada del edificio estaba cerrada con llave y María Laura tenía que acompañarnos para abrirla. Al llegar a la entrada, apoyado en la pared, junto al portero eléctrico, vimos a Rodrigo. Por

un momento todas nos quedamos algo heladas. Después de despedirnos rápidamente con un beso, María Laura abrió la puerta y Rodrigo, dirigiéndose a Manuela y a mí, preguntó, como para que no lo preguntáramos nosotras: “¿Qué hacen ustedes acá?” “Vinimos a tomar café y a esperar el radio-taxi”, dijo Manuela. “Buenas noches”, nos despachó él entonces. “Buenas noches”, dijimos las dos al unísono caminando rápidamente hacia el taxi que nos esperaba en la calle.

Durante el viaje Manuela manifestó su asombro porque Rodrigo, a pesar de la amistad que lo unía a ella, nunca le había dicho nada acerca de la relación con María Laura. También comentamos acerca de la imaginación desplegada por María Laura para inventar la detallada historia con que ocultó la relación con Rodrigo. En las semanas subsiguientes, Manuela me dijo que nunca volvió a hablar ni con Rodrigo ni con María Laura del asunto. Yo tampoco. Pero cuando los dos salían de la milonga con pocos minutos de diferencia, o cuando Rodrigo mandaba mensajes desde su celular avanzada la noche, las dos suponíamos que se iban a encontrar y nos dirigiáramos una mirada disimulada.

Ocho meses más tarde, un compañero, que se había tornado amigo íntimo de Rodrigo, después de que ambos compartiéramos mesa en otra milonga con María Laura, y para explicar las razones por las que ella había criticado vivamente su forma de bailar, me comentaría que Rodrigo había tenido una historia con ella y había quedado muy dolida cuando él la cortó. “No me digas (!)”, dije con mi mejor cara de *poker*, a esa altura yo ya había aprendido a callar.

Eventos como éste, en que alguien casualmente se enteraba de vínculos sexuales insospechados entre personas que frecuentaban las mismas milongas del centro de la ciudad de Buenos Aires, e incluso las mismas clases de tango, se repitieron frecuentemente durante mi trabajo de campo y me llevaron a indagar acerca de las prácticas de ocultamiento compartidas y reiteradas que los tornaban posibles. Estas prácticas, parecen en parte coincidir y en parte contrastar con los cambios en los modos de organización de la sexualidad que registra la literatura anglófona producida desde las ciencias sociales en la última década, la misma en que desarrollé ese trabajo.

Los estudios recientes sobre no-monogamias

Durante la primera década del presente milenio un buen número de investigadores ha contribuido a señalar que la monogamia ha persistido como modelo ideal de organización tanto de la sexualidad como de la intimidad a pesar de numerosas prácticas que lo desafían, transgreden y exceden. Sin embargo, el grueso de sus estudios parece indicar que la franqueza en relación con la pluralidad de relaciones ha ganado terreno sobre el ocultamiento y el engaño.

En relación con la persistencia del modelo monogámico, Jackson y Scott (2004) afirmaron que actualmente en los países anglófonos, una mayor tolerancia al sexo premarital y casual, al divorcio y a las relaciones seriales coexiste con la persistencia de la monogamia como ideal y la concepción del adulterio como pecado. Pieper y Bauer (2005) acuñaron el término mono-normatividad –inspirado en el previo hetero-normatividad– para referirse a estos supuestos sobre la normalidad, naturalidad y corrección moral de la pareja monogámica como forma de relación humana, sexual y afectiva.

Motorizados tanto por la crítica feminista, lesbiana y gay a la monogamia de las décadas anteriores, como por los intentos de reconocimiento institucional de formas alternativas de organización de la sexualidad y la intimidad, los estudios sobre las relaciones poliamorosas, las parejas de *swingers* y las relaciones abiertas se multiplicaron exponencialmente en la última década (Barker y Langdridge, 2010). Entre los intentos de reconocimiento público e institucional que dieron impulso a estas investigaciones, los más frecuentes han sido los de las relaciones poliamorosas que suponen el establecimiento de vínculos a la vez afectivos y sexuales con múltiples compañeras o compañeros; se distinguen del adulterio, por el conocimiento, por parte de todos los involucrados, de todas las relaciones en que está envuelta la persona con la que se relacionan sexual y afectivamente; de las prácticas *swingers*, por el establecimiento de relaciones de afecto y cuidado a largo plazo entre todos los involucrados; de la poliginia, porque tanto hombres como mujeres participan de la multiplicidad de relaciones (Scheff, 2006). Esta última característica también distingue a las relaciones poliamorosas de la mayor parte de los arreglos de las parejas homosexuales masculinas, que tienden a mantener el compromiso afectivo dentro de la díada mientras permiten múltiples relaciones sexuales por fuera de ella (Barker y Langdridge, 2010).

Tanto la creciente visibilidad pública de este tipo de relaciones en los países anglófonos, como el gran número de investigaciones dedicadas a ellas, parecen haber contribuido a construir la franqueza o la ausencia de las mismas como un criterio central de distinción entre las formas de organización de la sexualidad. En su artículo de revisión sobre las investigaciones recientes que abordan las relaciones no-monogámicas, Meg Barker y Darren Langdridge (2010) emplean la categoría “no-monogamias consensuales” para agrupar a aquellas que se refieren a las relaciones poliamorosas, las parejas homosexuales abiertas –que no esperan fidelidad sexual de sus compañeros– y las heterosexuales que ejercen prácticas *swinger*. Como muestra su revisión, todas estas prácticas, que se distinguen de las relaciones no-monogámicas no-consensuales, han sido objeto de abundantes investigaciones durante los últimos diez años. Si bien esta literatura ha contribuido a problematizar la vigencia de la monogamia como práctica, también ha puesto el foco en los arreglos

alternativos a través de los cuales se relacionan los jóvenes adultos profesionales ingleses y norteamericanos de clase media o alta (Sheff, 2006; Aguilar, 2012).

Para Christian Klesse (2006) las relaciones poliamorosas corren el riesgo de establecer una nueva “ideología relacional”, un conjunto de presupuestos normativos que enmarcan y regulan las prácticas de relación en formas particulares (Ringer, 2001), dado que el discurso centrado en el amor y la intimidad puede ser, y de hecho es a menudo, presentado como superior a otras formas de no-monogamia que enfatizan la búsqueda de placer sexual. De modo análogo, puede argumentarse que la valoración de la apertura y la franqueza en las relaciones –propia de los segmentos más privilegiados de la población de los países de tradición protestante, particularmente de aquéllos que participan activamente en movimientos que cuestionan la hegemonía de la monogamia y buscan reconocimiento institucional para nuevas formas de organización– también conforman una ideología relacional. Esta ideología parece influir en los criterios de clasificación que llevan a los investigadores a realizar distinciones entre modos “consensuales” y “no consensuales” de poligamia y a seleccionar mucho más asiduamente a los primeros como objeto de indagación, aun cuando los segundos parecen bastante más frecuentes (Jackson y Scott, 2004). En una afirmación ilustrativa de la naturalización de la superioridad de la sinceridad y apertura, al revisar una compilación sobre *affairs*, infidelidad y compromiso (Duncombe y otros, 2004), Carol Smart (2006), quien consideraba anticuada la temática abordada en el libro, se refirió a los dos únicos artículos sobre relaciones “consensuales”, diciendo: “... ambos [capítulos] tienen como objeto las relaciones transgresoras en que los individuos involucrados buscan conscientemente alcanzar nuevas formas de relacionarse que son abiertas y éticas en vez de *potencialmente destructivas y secretas*” (p.). Al mismo tiempo, en la literatura psicológica, las infidelidades secretas han sido ligadas a consecuencias negativas como las tasas de enfermedades de transmisión sexual, el estrés emocional y los riesgos para la salud física (Lehmiller, 2009). Valoración negativa que parece traducirse en un número relativamente escaso de estudios de las ciencias sociales dedicados a indagar en profundidad los modos no-monogámicos de organización de la sexualidad que no son abiertamente declarados o permanecen ocultos, a pesar de que los datos sugieren que, incluso en los países de tradición protestante, la no-monogamia no-consensual es bastante más común que la consensual (Vangelisti y Gerstenberger, 2004).

La mayoría de estos trabajos consideran al individuo como unidad de análisis y emplean estrategias metodológicas que privilegian la encuesta o la entrevista como método de indagación. Este método contribuyó a estabilizar, en la literatura sobre sexualidades, la noción de que las no-monogamias ocultas son el producto

de infidelidades individuales, prestando poca atención a los contextos sociales que las posibilitan. Recientemente Aguilar (2012) cuestionó esta noción, al estudiar, empleando el método etnográfico, las relaciones poliamorosas establecidas dentro de una comunidad alternativa y feminista. Encontró una relación directa entre el establecimiento de relaciones no-monogámicas y la situación de vivir en esa comunidad. Observó que muchas personas que no habían definido sus relaciones como poliamorosas al llegar a la comunidad, después de un tiempo de convivencia adoptaron esta práctica. En su trabajo, como en otros sobre relaciones no-monogámicas consensuales, los sentimientos de celos aparecen como uno de los obstáculos más difíciles de vencer y las parejas, tríadas y grupos que las ejercen despliegan un gran número de tácticas y acuerdos para superarlos (Barker y Landridge, 2010).

Erotismo y sexualidad en los lugares de baile

El estudio de Aguilar (2012) señala la posibilidad de que ciertos contextos faciliten determinados tipos de organización de la sexualidad. En los estudios sobre las prácticas sexuales en contextos que, como las milongas objeto de mi indagación, se organizan alrededor de bailes sociales, se observa, en los últimos años, una tendencia a subrayar la exhibición erótica tanto en los movimientos como en la vestimenta y a restar importancia al establecimiento de vínculos que involucran relaciones sexuales cogenitales a partir de ellos. Así, en tanto los estudios más antiguos describían el baile social como una práctica de cortejo (Rust, 1969) o como un medio para conseguir establecer relaciones sexuales (Cloyd, 1976; Mungham, 1976), la literatura reciente tiende a dejar de lado la conexión entre la danza social y el establecimiento de relaciones sexuales, para considerar al baile como una forma de expresión erótica en sí misma (Ward, 1997, p. 22). Influidos por la perspectiva de la performance, que lleva a focalizar la atención en lo que sucede dentro de los lugares donde se baila, y los análisis de la cultura *rave*, los estudios recientes han tendido a considerar los lugares de baile como lugares para la expresión sexual “segura” y “no orientada a fines”, particularmente por parte de las mujeres jóvenes (McRobbie, 1993; Peiss, 1986). Los contextos en que se baila aparecen entonces como lugares donde las imágenes hipersexualizadas que brindan la vestimenta, el movimiento o el contacto físico frecuente conviven con una actitud controlada en relación con el erotismo cogenital que los autores relacionan con la era postsida.

En relación con la globalización de estas prácticas, James Farrer (1999), basándose en observaciones etnográficas de discotecas en Shangai, China, señala que los jóvenes en esos espacios participan en una cultura sexual cosmopolita y desarrollan allí formas distintivas de exhibición e interacción. Según el autor, la discoteca

es percibida por los jóvenes como un espacio que les permite la apropiación, ejecución y consumo de estilos sexuales “extranjeros; particularmente, a las mujeres les permite formas de expresión sexual que resultarían inaceptables en otros espacios sociales y a los jóvenes de ambos sexos, una participación activa en una especie de cosmopolitismo sexual. Este cosmopolitismo estaría caracterizado por la exhibición y la exposición de un yo sexualizado y comodificado para la mirada de unos otros imaginados como extranjeros y anónimos. La separación de la disco de la vida “real”, la consideración por los propios participantes de que lo que sucede allí es irreal, parece permitir formas de intimidad que resultarían sancionadas en otros espacios, como flirteos casuales, contactos físicos efímeros y besos con desconocidos en encuentros breves y a la vista de todos.

Si bien el argumento central del autor es que la disco permite participar a los adultos jóvenes chinos en un mercado anónimo y global de imágenes sexuales mediante la exhibición individual, sin consecuencias para el establecimiento de relaciones fuera de ese ámbito, en el curso del artículo menciona que una joven profesional de Shangai, de quien se hizo amigo, le comentó en privado que en una ocasión conoció a un extranjero en la disco a quien, luego de que la invitara a tomar algo fuera de ella, llevó a su casa, estableciendo con él una relación que incluyó sexo cogenital y duró pocos días. Esta observación parece indicar que los repertorios sexuales de las discotecas chinas también incluyen formas de relación que, originándose en ellas, se prolongan fuera de sus límites intensificando su carácter sexual y sólo se comentan con los más íntimos allegados. Si, como afirma el autor, la disco en Shangai amplía el rango de las expresiones de sexualidad visibles y exhibibles, dicho rango aún parece ser limitado y excluir formas de vinculación que permanecen ocultas a quien simplemente observa lo que sucede allí.

Amy Wilkins (2004) encontró también discrepancias entre lo que se le revelaba durante las entrevistas y aquello de lo que se enteraba por otros medios sobre lo que sucedía en un club gótico en Estados Unidos. A pesar de que sus entrevistados afirmaban que la vestimenta marcadamente sexy que las mujeres usaban para asistir al club no estaba necesariamente asociada a un comportamiento sexual más activo que en otros contextos, ante la observación y la escucha prolongada, el lugar se revelaba como una arena para el establecimiento de vínculos sexuales. En contradicción con lo que afirmaba la mayor parte de sus entrevistadas, una de ellas le contó que lo que más le atraía del club era que todo el mundo quería acostarse con ella y que acabó saliendo, flirteando y durmiendo con mucha gente que conoció allí. Estos aspectos resultaban raramente mencionados durante las entrevistas, mas no en las charlas más íntimas e informales entre los asistentes.

Lo anterior permite preguntarse cómo se articula, en cada contexto de baile, la exhibición explícita de vestimen-

tas y movimientos abiertamente sexuales, con el establecimiento de vínculos que incluyen la cogenitalidad; también obliga a indagar sobre las prácticas repetidas que, en cada uno de ellos, parecen producir distintos regímenes de perceptibilidad e imperceptibilidad en relación con las prácticas sexuales originadas y desarrolladas allí. Abordaré ambas cuestiones en dos contextos donde se baila tango en la ciudad de Buenos Aires y que han sido objeto de mi observación desde el año 2001: las milongas “tradicionales” u “ortodoxas” nocturnas del centro de la ciudad, regidas por códigos de conducta más o menos rígidos perpetuados por antiguos milongueros que ya bailaban antes de 1983 –año en que se inició una masiva repoblación de estos lugares–, y las “prácticas”² y milongas “relajadas”, que reciben dicho nombre porque en ellas se quiebran muchos de estos códigos. Esto no significa que mis observaciones abarquen todos los contextos que reciben esta denominación por parte de los milongueros actuales, sino sólo aquéllos incluidos en el derrotero específico que recorreré desde 2001. En este período tomé en forma sucesiva, durante un año o más, clases conducidas por dos parejas, dos profesoras y dos profesores de tango milonguero (más un promedio de cuatro clases con cada uno de otros doce profesores de diferentes “estilos” de baile del tango). En el curso de esos años pasé en las primeras del grupo de alumnos “principiantes” al de “intermedios” y luego al de “avanzados”, fui ayudante *ad-honorem* en las clases de una de mis profesoras y por cuatro años profesora en la escuela de otro, donde aún me encuentro enseñando. Durante todo el período asistí a numerosas prácticas y milongas con distintos grupos de compañeros, compañeras, profesores y alumnos, así como a otros eventos que convocaban, incluyendo cenas después de las clases, reuniones de amigos, asados, fiestas, cumpleaños, espectáculos, viajes de fin de semana, a través de cadenas de *mails* e interacción en redes sociales. En los últimos cuatro años también concurrí a reuniones semanales de los profesores de la escuela donde actualmente enseño, primero como aprendiz y luego como instructora de dos grupos sucesivos de nuevos “ayudantes”. Adicionalmente, asistí a diversas clases gratuitas durante los festivales de tango organizados por el gobierno de la ciudad y ofrecí junto con otros miembros de la escuela clases colectivas y *shows* en eventos de diversas instituciones oficiales y privadas. Me referiré aquí sólo a aquellos tipos de eventos en los que en el curso de este derrotero participé repetidamente. Si bien ocasionalmente asistí a milongas queer y gay, éstas no fueron objeto de mis observaciones; las que se refieren entonces a “prácticas” y “milongas” de población mayoritariamente heterosexual. Por la misma razón, tampoco me referiré a aquellas que se desarrollan los sábados y están mayoritariamente pobladas por parejas de baile que lo son también en “el mundo afuera”, ni a las prácticas en que se baila mayoritariamente un estilo denominado “tango nuevo”, multiplicadas en la última década en el barrio de Palermo. Debido a las preferencias de los profesores y alumnos

de las escuelas de tango milonguero a las que asistí, mis observaciones sobre milongas “ortodoxas” y “relajadas” provienen mayoritariamente de la década de 2000; de la primera y segunda mitad, respectivamente.

Resulta relevante señalar que, perteneciendo al mismo segmento social, siendo oriunda de la misma ciudad y compartiendo muchos gustos musicales con la gente con la que realicé trabajo de campo, trabé con muchos de ellos relaciones de amistad que aún conservo y que tornan borrosos los límites entre aquél y mi vida social. Dado que sólo se revela a los más íntimos, la mayor parte de mi saber sobre vínculos sexuales que se extienden más allá del ámbito de las milongas proviene de conversaciones producidas en el marco de esas relaciones de amistad. Antes de exponer las prácticas observadas, y a fin de contextualizarlas, revisaré brevemente los estudios realizados desde las ciencias sociales que se han referido a los vínculos entre tango, erotismo y sexualidad.

Tango, erotismo y sexualidad en los estudios de las ciencias sociales

En los estudios sobre el baile del tango se observa un marcado contraste entre la ubicuidad de su vinculación con el erotismo y la escasez de contextos y momentos históricos en que dicho vínculo se ha investigado concretamente. La fuerza de la repetición, no sólo de los miles de expertos locales sino también de algunos de los historiadores que, basándose en ellos han escrito sobre el tango en el pasado, parece continuar obligando a los científicos sociales argentinos a referirse a un guión histórico cuyo nudo de la trama se ubica en las primeras décadas del siglo XX (Savigliano, 1995; Varela, 2005; Garramuño, 2007; Liska, 2010). Según este guión, el acontecimiento que transformaría radical y definitivamente la evolución del carácter erótico del baile del tango sería el triunfo del género en Europa. La codificación por parte de expertos europeos habría originado la adaptación del baile a la moral burguesa, la pérdida de sus rasgos explícitamente sexuales y la subsecuente entrada a los salones frecuentados por la clase alta. También en la literatura anglófona de las ciencias sociales el tango se ha constituido en el ejemplo paradigmático del “refinamiento” de una forma de danza proveniente del continente latinoamericano vía su exportación a París a principios del siglo XX (Cresswell, 2006; Reed, 1998; Royce, 2001; Thomas, 2003).

El otro contexto donde el baile del tango aparece repetidamente analizado y relacionado con prácticas sexuales es el *cabaret*. Esta frecuente mención se debe a que unos pocos años después del momento en que aparece en la literatura argentina la idea de que el tango se origina en los prostíbulos y se refina en París, los sainetes y las letras de tango comienzan a hacer repetida referencia a historias de personajes femeninos que en sus trayecto-

rias invierten las consecuencias del ascenso geográfico y social del baile: milonguitas que abandonan el barrio pobre o el conventillo que las vieron crecer para, bailando en los *cabarets* del centro, “rodar”, “caer” o convertirse en “flores de fango”, obteniendo a cambio de “amores mentidos”, lujos, ropas costosas y champán. Invariablemente, en una tercera etapa, a veces asociada a la vejez, a veces al momento en que salen del *cabaret*, estos personajes se verán condenados a la soledad, la enfermedad, la tristeza o la pobreza (Carozzi, 2013). Dicha figura también ha sido frecuentemente analizada por científicos sociales argentinos como una reacción masculina a transformaciones en la regulación de la sexualidad femenina (Archetti, 2003) o como una construcción con propósitos pedagógicos y efectos moralizantes sobre las mujeres (Campodónico y Gil, 2000; Armus, 2002).

Si las letras de tangos que hacen referencia a las milonguitas, tal como llegaron hasta nosotros, no hablan explícitamente de intercambio de sexo por dinero, probablemente es porque pasaron por un tamiz inspirado en la moral burguesa antes de ser impresas en partituras y grabadas en discos; los sainetes en que las mismas se estrenaron son más explícitos en definir su “caída” en estos términos. Al insistir sobre estos tópicos, la literatura de las ciencias sociales revisita, como los textos literarios en que se basa, una y otra vez el vínculo entre el baile del tango y la prostitución, ya sea como supuesto origen en la historia de su desarrollo, o como consecuencia para la vida de los personajes femeninos de origen humilde que lo bailan en los *cabarets*. Al mismo tiempo, la gran concentración de referencias escritas en los estudios sobre el tango en las primeras dos décadas del siglo XX, en prostíbulos, salones de élites y *cabarets*, deja un sinnúmero de contextos y un extenso período histórico sin analizar.

Para el período 1920-1940, en un artículo sobre mujeres trabajadoras, Dora Barrancos menciona:

... [Para ellas] probablemente nada fuera más sensual que los roces al bailar tangos, milongas y, en mucha menor proporción, valeses y rancheras. El fox-trot también hizo lo suyo, pero seguramente el tango fue incomparable porque simbolizaba toda la potencia “del oscuro objeto de deseo” [...] Nuevas sensibilidades y sensaciones eróticas pudieron proyectarse a través de los folletines, del cine y de la radio. Danzar tango permitió acortar las distancias entre los sexos, aunque finalmente los avances que las pistas de baile prometían se redujeron a la imaginación y culminaron en continencia (Barrancos, 1999, pp. 221-224).

Si Barrancos no menciona los contextos a los que se refiere, esta reducción del deseo femenino a la imaginación y la continencia parece adaptarse, en las décadas de 1940 y 1950, a la descripción que Gálvez realiza de los bailes con orquestas del club Villa Malcom, en el barrio de Palermo, en uno de los pocos artículos referidos al baile de este género durante la época en que alcanzara mayor popularidad:

Otra costumbre conocida es que las chicas no concurrían a los bailes si no era acompañadas de sus madres o de alguna tía; acompañantes atentos, que permanecían al costado de la pista de baile y que al advertir algún gesto indecente de parte de algún bailarín, convocaban a los organizadores para que contuvieran a los “eróticos incorregibles”. Ese era el procedimiento habitual de advertencia, según nos relató Julián Resano, socio fundador del Villa Malcolm y miembro de la Comisión Directiva, organizador de aquellas veladas. Por otra parte, los bailes no se hacían cualquier día puesto que “la semana se hizo para trabajar”; estos tenían lugar principalmente viernes, sábados y domingos, aunque este último día más temprano [...] En nuestras entrevistas muchos de los organizadores y concurrentes a aquellos bailes del club nos relataron que el espíritu predominante, como no podía ser de otro modo, dado el contexto que venimos describiendo, no era de “levantar”, es decir que no era un ambiente propicio para los amoríos fugaces o furtivos. Muy por el contrario, al club se entraba soltero y se salía casado, continuando la línea de producir dispositivos de fuerte vinculación social. Como nos relató Donna Papandrea, quien conoció a su esposo, Oscar, en el club que él mismo presidía, poco después de que ella fuera electa Reina del Carnaval en el verano de 1953: “fui a bailar y me llevé al amor de mi vida” (Gálvez, 2009, pp. 13-20).

Más adelante, en el mismo trabajo, el autor indaga acerca de los “gestos indecentes” que eran motivo de advertencia por parte de los organizadores, encontrando que el único consignado era “bailar con la cara pegada” a la de la compañera. En una entrevista realizada por Elizabeth Dorier-Apprill, María Cieri, que bailaba en clubes de barrio acompañada por su madre, afirma que en ellos las señoras tampoco dejaban a sus hijas bailar con hombres que hicieran ganchos, boleos o movimientos “sexuales” porque el hacerlos era considerado “una insolencia, una agresión hacia la mujer” (Dorier-Apprill, 2001, p.192). La mención de la figura del boleó, que a diferencia del gancho no implica contacto entre las piernas de los miembros de la pareja, parece indicar que cualquier movimiento ampuloso, notablemente diferente del caminar en forma coordinada, era considerado indecente por las madres que acompañaban a las jóvenes a los clubes y que encontraban en los guardianes de pista aliados para erradicarlos.

No sabemos en qué contextos los bailarines hacían esos ganchos a los que se refiere María, que suponían abrazar con la propia pierna la pierna de la mujer a la altura del muslo, pero sí sabemos que tampoco se hacían en las confiterías del centro de la ciudad, ubicadas en las inmediaciones de la avenida Corrientes: Montecarlo, Siglo XX, Dominó, La Nobel, La Metro, Picadilly, La Cigalle, Sans Souci o Mi Club. Cacho Dante, asiduo concurrente a estas confiterías a fines de la década de 1950, y quien sería en la de 1990 uno de los primeros profesores del “estilo milonguero”, suele afirmar que bailar con el pecho pegado al de la pareja en los clubes era impensable, porque las madres de las chicas estaban ahí asegurándose de que dejaran un espacio entre los cuerpos.

Tanto él como otros milongueros actuales que ya bailaban tango en aquella década contraponen esta norma con las posibilidades que ofrecían las confiterías, particularmente en los bailes nocturnos. Allí las mujeres concurrían solas y se bailaba con los pechos y las caras pegadas, en un abrazo cerrado. Los hombres bailaban “para la mujer” que los acompañaba y no para “lucirse” ante quienes estaban mirando alrededor de la pista. En esas confiterías se habría originado un modo particular de bailar en que los hombres indicaban a las mujeres los movimientos que esperaban de ellas moviendo el torso con un uso mínimo de los brazos, empleaban un espacio reducido y se concentraban en las variaciones rítmicas de la música. Tres décadas más tarde, aproximadamente, estas características se verían codificadas y enseñadas en clases colectivas como el “estilo milonguero” del baile social del género.

De tal modo, según los relatos, hacia la década de 1950 el baile en esas confiterías se diferenciaba del de los clubes en que el despliegue de la gestualidad considerada entonces erótica, bailar con los cuerpos y las caras pegadas, estaba permitido en aquéllas y prohibida en éstos. Adicionalmente, los participantes cuentan que en esas confiterías cada hombre bailaba con una o dos mujeres en cada milonga, y las mujeres hacían lo propio. A un hombre o una mujer que bailaba con muchas personas diferentes se lo etiquetaba como “vareador”, denominación que proviene de las carreras de caballos y designa a quien los lleva a dar vueltas, caminando, para que los espectadores los aprecien antes de realizar sus apuestas. Los milongueros no suelen hablar públicamente de las relaciones establecidas con las mujeres en esas confiterías y, según cuentan, tampoco lo hacían entonces. Generalmente afirman que iban a bailar y en un susurro admiten que si la mujer con la que bailaban les gustaba, tanto mejor. Pero Cacho, que se identifica públicamente a sí mismo como un “atorrante”, esto es, como un transgresor, suele hablar de lo que otros milongueros no dicen. En sus palabras el baile del tango en las confiterías del centro aparece como una oportunidad, particularmente para los varones, para desafiar tanto el ideal mono-normativo como el modelo del hombre trabajador, imperantes en la década de 1950:

En los barrios estaban los trabajadores, los estudiantes. Los milongueros éramos bohemios, atorrantes, mujeriegos. El milonguero se vestía de un modo particular, de traje, con corbata, etc. pero a pesar de eso, las madres (e incluso las hijas) sabían bien que esa gente no trabajaba. Por eso no querían que bailáramos con sus hijas: el milonguero estaba mal visto en esa época. A mí me miraban mal hasta en mi propia familia. Los hombres que bailaban tango entonces en los clubes, no decían que eran milongueros, decían que eran bailarines.

El milonguero es como el marino: en cada milonga una mina [mujer]. Antes las mujeres que iban a bailar al centro no iban a todos los bailes, iban a uno solo. El que iba

a todos lados era el milonguero, un día iba con una chica, al otro día con otra. A eso se le llama milonguero, ese tipo de hombre o milonguera, ese tipo de mujer. En los barrios se bailaba entre amigos, era más para divertirse, ahora en las milongas del centro teníamos... otros objetivos [risas]: bailábamos para seducir a las mujeres (Dorier-Aprill, pp. 201-204).

El mismo Cacho Dante suele contar frente a sus alumnos³ que a fines de la década de 1950 él bailaba en un club hasta que su padre, quien era milonguero, le preguntó: “¿Vos te querés casar?” Y que ante su respuesta negativa le recomendó que fuera a bailar al centro de la ciudad, porque si seguía bailando en el club corría el riesgo de dejar embarazada a alguna chica y tener que casarse. La anécdota parece indicar que si la práctica de incluir relaciones sexuales cogenitales en los vínculos heterosexuales establecidos a partir del baile era, para los varones, imaginable en los clubes, en las confiterías del centro, a diferencia de lo que sucedía en ellos, no se suponía que ésta condujera al matrimonio.

La condición actual de Cacho de primer profesor (varón) reconocido de “tango estilo milonguero”, un estilo que, según se dice, se originó en las confiterías del centro de la ciudad, probablemente influye en que se identifique exclusivamente con el baile en estos lugares. Otros milongueros que bailaban en esa época afirman que “cumplían” bailando con las chicas en el club y más tarde, u otros días, se iban a divertir bailando en el centro. En el curso de una conversación uno de ellos describió a las mujeres que iban a bailar entonces a las confiterías del centro como “guerreras”. Cuando indagué acerca del significado de esta categoría afirmó que no eran prostitutas pero que, a diferencia de las chicas decentes, estaban dispuestas a mantener relaciones sexuales sin que ello implicara el compromiso de una relación a largo plazo. Sin embargo, la afirmación de Cacho respecto a la movilidad de los milongueros varones a través de distintos espacios y a la relativa inmovilidad de las mujeres que permitía a los primeros tener “en cada milonga una mina”, parece mostrar que la poliginia de los varones no era perceptible para las mujeres que establecían vínculos sexuales con ellos en las confiterías céntricas.

Por entonces, muchas familias trabajadoras y de clase media prohibían a las mujeres jóvenes salir de noche y asistir a los locales bailables del centro de la ciudad, en tanto los varones jóvenes gozaban de una movilidad limitada sólo por sus posibilidades económicas; asistir a las confiterías del centro implicaba poder pagar el costo del traje y la bebida que se consumía allí, que era más cara que en los clubes de barrio. Las mujeres que trabajaban en el centro lograban escapar más fácilmente del control familiar de su movilidad, su baile y su sexualidad. Sin embargo, las mujeres que asistían a las milongas eran objeto de censura, por lo que esta práctica se mantenía en secreto para el entorno familiar. Según afirma Cosse, entre las clases medias:

La pauta de doble moral sexual, uno de los pilares del modelo de la domesticidad, definía la identidad femenina y masculina, los espacios de socialización y las actitudes ante la sexualidad. La decencia de las jóvenes estaba asociada a su pureza sexual y la identidad de las mujeres basadas en su condición de hijas, esposas y madres. Para los varones, en cambio, la masculinidad estaba unida al desarrollo y experimentación sexual y la madurez vinculada al logro de una posición laboral y a su capacidad para constituir y sostener una familia. Los noviazgos eran severamente controlados por los padres, las relaciones sexuales prematrimoniales eran condenadas y la maternidad soltera constituía un serio estigma social. Los mandatos de la familia doméstica demarcaron la normatividad social, aún [sic] cuando parte importante de la población vivió bajo otras formas de organización familiar (Cosse, 2006, pp. 40-41).

La distinción barrio/centro que ubicaba en el primero la pureza y en el segundo la prostitución en las letras referentes a las milonguitas en la segunda década del siglo XX, parece transformarse en los recuerdos de los milongueros de la década de 1950 en una distinción entre, por un lado, el reino de la mono-normatividad que se efectuaba mediante el control del baile y la sexualidad de las mujeres por parte de sus familias en los clubes y, por otro, las posibilidades de establecer relaciones sexuales furtivas en las confiterías del centro. Sin embargo, aun entre los concurrentes a las confiterías del centro, la circulación espacial y sexual de los varones parece haber sido mayor que la de las mujeres. La menor movilidad de las mujeres podría haber garantizado en esa época que las relaciones sexuales que establecían los varones con otras mujeres se mantuvieran ocultas para ellas en cada caso concreto, aunque la fama de los milongueros en particular y los varones en general les permitía suponer su pluralidad.

Durante las décadas de 1960 y 1970 la renovación de los bailarines de tango fue muy escasa. Sin embargo, una proporción reducida de los porteños que ya bailaban siguieron haciéndolo en reuniones familiares, clubes barriales y confiterías céntricas. Coincidiendo con el regreso de la democracia, durante las décadas de 1980 y 1990 las milongas de Buenos Aires se vieron repobladas por nuevos bailarines, jóvenes y de mediana edad, que compartieron las pistas con estos antiguos milongueros. Esta repoblación se vio motorizada primero por el surgimiento y la multiplicación de clases colectivas y mixtas del baile del tango, que contaron en su origen con el apoyo de la entonces intendencia de la ciudad, y luego, por la transformación de los métodos de enseñanza del baile social. El desarrollo de estos métodos de enseñanza en manos de algunos maestros dio lugar a la distinción de nuevos estilos diferenciados de baile. Como ya mencionamos, uno de los estilos que se vio codificado y ligado a un método de enseñanza intentó reproducir el modo en que algunos milongueros bailaban en las confiterías del centro de la ciudad y fue bautizado por sus primeros profesores como “estilo milonguero”.

Las clases colectivas de este estilo permitieron transmitir “el baile de confitería” a profesionales, intelectuales, artistas y estudiantes, generalmente más jóvenes, con mayores niveles de educación formal y portadores de una cultura más cosmopolita que los milongueros que le dieron origen (Carozzi, 2012).

La vigencia actual del código que prohíbe los gestos eróticos más allá del baile

Si los primeros profesores de tango milonguero enseñan a sus alumnos los “códigos” de la milonga como normas sagradas, incontestadas e incontestables, sus discípulos, en cambio, hacen depender su vigencia del grado de “ortodoxia” de los lugares de baile. Para muchos de los profesores, alumnos y milongueros con los que he interactuado a lo largo de los últimos doce años, la diferencial vigencia de “los códigos” distingue entre las milongas céntricas, a las “ortodoxas”, por un lado, y a las “milongas relajadas” y las “prácticas”, por el otro, que se multiplicaron a partir de los inicios del tercer milenio.

“Milongas ortodoxas” es un término nativo que designa aquellos eventos en que se baila tango que están estrictamente regulados por “códigos”. Según estos códigos, mujeres y varones se sientan enfrentados a ambos lados de la pista de baile, no entran al salón con jeans ni zapatillas sino con ropa elegante y zapatos de cuero. Al comienzo de cada conjunto de cuatro piezas musicales, o “tanda”, los varones invitan a bailar a alguna de las mujeres que los miran, mediante un movimiento de cabeza denominado “cabecéo”, y éstas responden con un gesto afirmativo que indica aceptación. Los varones se acercan a la mesa de las mujeres que así han asentido y se dirigen con ellas al lugar de la pista donde iniciarán el baile y vuelven a acompañarlas a la mesa al terminar la tanda. El baile de la pareja de tal modo formada se extiende por cuatro tangos, cuatro milongas o cuatro valsos, dependiendo de la “tanda” de que se trate. En estas milongas, las “tandas” bailables sólo incluyen estos ritmos que se suceden alternativamente y son divididos por “cortinas”, o sea, fragmentos de otros géneros musicales en que nadie baila. Al principio de cada tango, cada pareja se reserva unos segundos para conversar entre sí e identificar la pieza musical, y luego comienza a bailar al unísono en dirección contraria a las agujas del reloj, sin pasar a otras parejas, sin rozarlas y sin detenerse a hacer figuras por más de dos o tres compases si hay un espacio al frente para avanzar. Los no se levantan lejos del suelo al bailar, evitando particularmente movimientos que puedan lastimar a otros bailarines. Terminada la tanda, el varón acompaña a la mujer a su silla y vuelve a la suya para invitar a otra. Los varones no sacan a bailar a una mujer que esté sentada en la misma mesa que otra con la que ya han bailado, ni que haya ingresado al lugar con un acompañante varón. La distribución de los lugares donde sen-

tarse está regida por la antigüedad y la frecuencia con la que concurren a esa milonga en particular. Mientras la gente permanece sentada en las mesas no habla, o lo hace en tono muy bajo, para no interferir con el baile. La música está compuesta fundamentalmente por grabaciones de orquestas típicas de la década de 1940, conocidas por el nombre de sus directores (Di Sarli, Canaro, Troilo, Fresedo, D’Arienzo, De Angelis, Laurenz, Francini Pontier, Pugliese, Caló, Tanturi...), y se agrupa en tandas de temas ejecutados por una misma formación.

Las milongas “ortodoxas” están habitadas, en promedio, por personas de mayor edad que las que asisten a las milongas “relajadas”, aunque pueden incluir una proporción variable de población joven, mayoritariamente femenina. En ellas se encuentran milongueros que ya bailaban en la década de 1950, con quienes han aprendido a bailar desde la década de 1990. Tanto en éstas como en las milongas “relajadas” generalmente hay una proporción variable de extranjeros, según la época del año, mayoritariamente europeos, japoneses y norteamericanos y, en menor medida, de todos los países del globo. Las milongas ortodoxas son más antiguas y han alcanzado más fama internacional que las relajadas (excepto “La Catedral”, milonga relajada, ubicada en el barrio de Almagro), de modo que la proporción de bailarines-turistas es mayor en ellas. Según se afirma, en estas milongas existe un criterio de “niveles de baile” en la elección de parejas. La evaluación de los niveles de baile está directamente relacionada con la antigüedad en la milonga y la fama de los bailarines; el éxito escénico puede reemplazar la antigüedad. Hay una tendencia a elegir compañeros y compañeras dentro del mismo nivel, aunque las mujeres jóvenes pueden ascender rápidamente en la jerarquía en virtud de su belleza (Savigliano, 2003). Generalmente, en las milongas ortodoxas las mujeres visten ropas no sólo elegantes sino también sugestivas: abundan los escotes, el encaje, las medias de red y caladas y las calzas ajustadas. Las milongueras no visten así en la calle y si en el invierno se cubren con abrigos, en el verano emplean los baños de los locales de baile para cambiarse de ropa, transformando su apariencia. En algunos casos, en estos baños se ofrece una variedad de prendas a la venta. En tanto la distinción entre la ropa de calle y la ropa de la milonga parece diluirse en las prácticas y milongas relajadas, la transformación sigue operando generalmente en los “zapatos de tango” de tacos finísimos y altísimos que casi todas las bailarinas llevan en bolsos y se calzan en los baños o en los bordes de la pista.

En las “prácticas” y “milongas relajadas”, generalmente organizadas por personas más jóvenes, muchos de los códigos vigentes en las ortodoxas se quiebran.⁴ Las frecuentan mayoritariamente personas de ambos sexos, porteños y extranjeros, de clase media, heterosexuales, de entre 25 y 45 años, quienes a menudo asisten en grupos mixtos originados en las clases, comparten la misma

mesa, conversan mientras otros bailan y están menos atentos a lo que sucede en la pista de baile. Las mujeres suelen invitar a sus compañeros de mesa verbalmente a bailar, incluso a miembros de distintas mesas. Además de las de tangos, vales y milongas se incluye una tanda de chacarera o de rock durante la noche. La pista se halla menos claramente separada de los lugares de paso. Excepto en las prácticas organizadas por profesores jóvenes de tango milonguero, en las pistas de baile son frecuentes las “figuras” vistosas con piernas desplegadas hacia arriba, atrás o a los lados. Si bien los roces entre miembros de distintas parejas no son bienvenidos, esperados y perdonados con una sonrisa, sí son seguidos de una disculpa. La circulación, aunque sigue siendo en sentido contra horario, es lenta dado que muchas parejas se detienen a hacer figuras vistosas y ocupan más espacio para bailar. A menudo bailan parejas de dos mujeres o de varones y en raras ocasiones las primeras “llevan”, conducen a sus parejas alrededor de la pista y coreografían el movimiento, y los segundos “siguen”, esto es, responden a los movimientos de sus parejas. Muchas de estas milongas incluyen tandas de música en vivo y grabaciones que, ya sea por su formación —alejada de la de la orquesta típica de la década de 1940, integrada por piano, contrabajo, violines y bandoneones— o por tratarse de tangos compuestos recientemente, resultarían impensables en las milongas ortodoxas. En general, en las prácticas y milongas relajadas el precio de la entrada es menor que en las ortodoxas y en ocasiones la entrada es “a la gorra”.

A pesar de las diferencias en el respeto a los “códigos”, tanto en las milongas ortodoxas como en las relajadas, el que prohíbe cualquier gesto erótico fuera de los que implica el propio baile del tango permanece vigente. Salvo muy excepcionalmente, los bailarines se retiran del salón de baile solos, con alguna persona del mismo sexo o, si se trata de milongas relajadas, en grupo. No se percibe fuera de la pista ningún signo de atracción o deseo y las parejas de baile se renuevan en cada tanda, siendo una señal de mutua atracción el que una misma pareja baile más de una tanda en la misma milonga. Los organizadores de milongas ortodoxas se aseguran de que estos códigos se cumplan, llaman la atención a quienes, por ser recién llegados, los transgreden y llegan a expulsarlos si desatienden sus advertencias. Las prácticas que reproducen el respeto a este código persisten en las milongas relajadas, aun cuando no son objeto de control directo por parte de los organizadores.

Esta ausencia de gestos eróticos fuera de la pista contrasta con la profusión de los que se observan en ella y que el propio baile supone. Los diferentes estilos de baile que se encuentran hoy en las milongas van desde el apretado abrazo y el baile rítmico, en un espacio reducido que los milongueros describen para las confiterías del centro de los años cincuenta, a abrazos que separan a los miembros de la pareja acompañados por amplios y envolventes movimientos de las piernas femeninas; de la

exhibición del erotismo mediante el contacto sostenido de las superficies de los cuerpos acompañado de gestos faciales de éxtasis, al erotismo de la exhibición del movimiento individual sexualizado, pasando por todas las combinaciones posibles de ambos.

En todas las milongas y prácticas hay una rotación constante en la formación de parejas de baile. Si en la década de 1950 en cada milonga que se desarrollaba en las confiterías del centro cada bailarín bailaba con dos o tres mujeres, hoy en día los nuevos pobladores amplían considerablemente este número, frente a la crítica de los más antiguos. Los bailarines eligen a sus compañeros ocasionales de baile por un sinnúmero de motivos, entre otros, porque son compañeros en alguna clase de tango; los conocieron en clases, seminarios o talleres que tomaron en el pasado; ya bailaron con ellos en alguna milonga; se los presentaron amigos comunes en alguna mesa; son muy altos o muy bajos como ellos; están sentados cerca y es fácil mirarlos o invitarlos a bailar; están sentados solos y probablemente accedan a una invitación; los vieron bailar y les gusta cómo lo hacen; son milongueros o bailarines afamados; son nuevos en el ambiente; hace mucho que bailan; son extranjeros; se sienten atraídos sexualmente y quieren establecer una relación sexual por primera vez o reeditar una que se inició en el pasado. Si ésta es la razón, a simple vista su baile no parece distinto del que ejecutan con parejas elegidas por otros motivos. Esto se debe a que los gestos de mutua atracción que se dispensan en las pistas —en claro contraste con lo que sucede en el tango escénico— suelen ser sutiles y sólo perceptibles para el compañero o compañera: una mano que se corre sutilmente hacia arriba para alcanzar unos milímetros de piel desnuda sobre el cuello de la remera o el escote del vestido, un contacto obligado que se prolonga ínfimamente más allá de lo que la música estipula o la repetición casi imperceptible de ciertos movimientos que suponen más superficie o duración del contacto de los cuerpos.

Como resultado de esta sutileza de los gestos, cuando se observa la pista de danza en una milonga céntrica no parece que ninguna atracción sexual especial vinculara a los miembros de cualquier pareja en particular. Dada la sensualidad del contacto y el movimiento que caracterizan universalmente al baile, la pista aparece, al observador no iniciado, como un lugar de atracción sexual generalizada entre los miembros de todas las parejas que se encuentran bailando allí; un lugar en donde esta atracción es extremadamente efímera y móvil, dado que todas las parejas se desarman y rearman cada vez que termina un segmento de cuatro piezas musicales y una “cortina” de música no bailable indica a los bailarines el momento de volver a sus asientos. Cuando nuevas parejas se arman, los mismos bailarines que parecían atraídos entre sí, a juzgar por la gestualidad propia del baile, parecen idénticamente atraídos a nuevos compañeros con los que el proceso se repetirá. Al mismo tiempo, en los alrededores de la pista nadie

parece vincularse eróticamente con nadie en particular, excepto en el momento en que las miradas se cruzan en busca de un compañero o compañera de baile para la próxima tanda.

Sin embargo, todos los milongueros y milongueras con los que he establecido relaciones amistosas reconocen que en ocasiones, cuya frecuencia varía ampliamente, han experimentado en las milongas “conexiones” excepcionales que dieron lugar a vínculos eróticos más allá de ese ámbito, los llaman “historias”. De modo que en lo subsiguiente usaré esta denominación nativa para referirme a esos vínculos que involucran relaciones sexuales. Se trata, veremos, de “historias” ocultas que ligan a los participantes sin que otros las perciban o, cuando lo hacen, manifiesten públicamente percibirlas.

Las relaciones ocultas

“Todo el mundo sabe que en la milonga hay levante, pero ¿cómo hace la gente para levantar? Para mí es un misterio” —expresa un alumno de tango milonguero que había asistido unas diez veces a una milonga en compañía de sus profesores y compañeros, después de pedirme consejo, porque no sabía cómo hacer para invitar a salir a una mujer con la que había bailado varias veces.

Por regla general, en las milongas céntricas nocturnas que tienen lugar de domingo a viernes se conciertan citas en forma disimulada y no se hacen demostraciones públicas de afecto o atracción más allá del abrazo del tango. La mayor parte de las “historias” originadas allí permanecen públicamente ocultas, excepto para los amigos más íntimos de los involucrados; una o dos personas que nunca manifiestan “saber” ni siquiera frente al otro miembro de la pareja. Sólo una fracción de los concurrentes habituales conoce una fracción de las historias a partir de susurros e infidencias que, por otra parte, siempre son considerados bajo sospecha de invención. La evaluación de la veracidad de tales chismes depende de la intimidad del vínculo tanto de quien los escucha con quien los cuenta, como con los protagonistas que supuestamente han ocultado la historia.

En diversas ocasiones me enteré por casualidad de “historias” —como la de Rodrigo, con la cual inicié este trabajo— que habían involucrado a conocidos y conocidas, alumnos y compañeros de clase con los que habitualmente interactuaba, e incluso amigos bastante cercanos, por encontrarlos en la calle juntos después de que abandonaran separadamente la misma milonga en que me encontraba; porque alguno de los participantes en la historia me la reveló posteriormente al enojarse con el otro; o por un amigo cercano que, enojado con alguno de los participantes, la contó como venganza. También he colaborado en ocultar “historias” de amigas que saliendo con ellas de la milonga, luego se reunieron con un compañero que encontraron en ella.

Una pareja ocasional formada a partir del baile prácticamente nunca saldrá junta o al mismo tiempo del salón en que se desarrolla la milonga. En cambio, concertarán una cita fuera de éste en los momentos de charla que acompañan el inicio de cada tango, volverán cada uno a su mesa y se encontrarán en otro momento, o en otro lugar, lejos de la mirada de los demás participantes. Estos encuentros pueden pautarse para la misma noche, a una hora determinada —estableciendo cuál de los involucrados saldrá primero del lugar y en qué bar o esquina relativamente cercanos, o en qué casa, se encontrarán—, o para otra noche. Si no es posible concertar hora y lugar, los teléfonos o direcciones se pasan en pasillos, durante idas disimuladamente coordinadas al baño, en la puerta, el *hall* o el balcón, durante salidas tácitamente concertadas para fumar o tomar aire, dependiendo de los espacios ocultos y deshabitados que ofrezca el lugar.

En las milongas relajadas, donde la sociabilidad fuera de la pista de baile es más extendida, otro código no escrito colabora con la posibilidad de coordinar citas en secreto: los amigos de una y otro no se acercan cuando ven a dos personas de distinto sexo hablando, salvo que ambos pertenezcan a su grupo de amigos íntimos, generalmente compañeros de clase, y tengan la certeza de que no hay una “historia” posible entre ellos —aunque, como he podido comprobar, a veces esa certeza tampoco se corresponde con la realidad. Ilustrando la particularidad contextual de este código, recuerdo la sorpresa de una alumna de tango, trabajaba como productora de grupos de rock y recién comenzaba a asistir a milongas, cuando su profesor la retó por haberse acercado mientras él hablaba con otra mujer en el *hall* de entrada de una milonga relajada. “Es que yo esto no lo entiendo... En el ambiente de rock estas reglas no existen” —decía asombrada.

Las escasas mujeres que revelan públicamente sus “historias”, ya sea verbal o gestualmente en el ámbito de la milonga, son tildadas de “desubicadas” o “locas”, y se dice de ellas, a instancias de los involucrados, que “imaginan cosas”. En tanto, los varones que muestran ostensiblemente su atracción hacia una mujer mediante gestos son tildados de “babosos”. Esto es más común en el caso de las y los recién llegados. En su mayoría, los concurrentes a la milonga de ambos géneros aprenden rápidamente los códigos de ocultamiento y los respetan. Sin embargo, en conversaciones privadas, las mujeres suelen quejarse más asiduamente que los varones por tener que hacerlo, cuando las “historias” en que se ven involucradas se prolongan en el tiempo. Adicionalmente, aunque tanto los varones como las mujeres ejercen en ocasiones la libre circulación sexual que garantizan los códigos del secreto, hasta donde pude enterarme, es más común entre los varones estar envueltos en varias “historias” prolongadas al mismo tiempo, que entre las mujeres. Aun cuando esta práctica no está de ningún modo ausente entre ellas, el terminar una historia, particularmente cuando se trata

de una prolongada, antes de comenzar otra parece más frecuente para las mujeres.

Las “historias” no comportan consecuencias perceptibles para el modo de relacionarse en las próximas milongas; quienes las protagonizan pueden volver a encontrarse en el futuro, lo que también contribuye a su invisibilidad. Pueden o no volver a bailar —ignorando el cabeceo, en el caso de las mujeres, o las miradas que lo esperan, en el caso de los hombres— y si lo hacen, pueden o no concertar un encuentro. Si uno de ellos lo propone para la misma noche, el otro puede negarse con una excusa, del tipo, “tengo que trabajar temprano”, “estoy muerta/o” o “tengo que llevar a mi mamá al hospital mañana”, sin que esto le impida encontrarse luego secretamente con otra persona encontrada en la misma milonga en la misma noche, ni invitar a la persona a la que se le dio una excusa en otra ocasión. El secreto permite a los milongueros y milongueras involucrarse en varias historias al mismo tiempo y elegir con cuál de las o los presentes “irse” en una noche determinada, o bien apostar a concertar un encuentro sexual con un compañero o compañera totalmente nueva. Como ilustrara uno de ellos: “Si nuestro que tengo una historia con una mujer en la milonga soy un pelotudo, porque me pierdo de levantarme a todas las demás”.

Debo señalar que, aunque estos son los destinos más habituales de las “historias” originadas en las milongas, algunas de ellas, las menos, se oficializan dando lugar a relaciones o noviazgos públicos. Sin embargo, sólo algunas de estas relaciones y noviazgos implican el abandono del establecimiento de nuevas “historias” secretas originadas en la milonga, si uno o ambos continúan bailando en ellas. Los códigos del secreto permiten iniciar relaciones a los miembros de una pareja, concertando disimuladamente citas, incluso estando sus novios o novias presentes en el mismo ámbito. También, en ocasiones, el noviazgo da origen al abandono de los ámbitos en que se bailaba habitualmente y los miembros de la pareja comienzan a ir juntos a bailar a otras milongas o dejan de bailar.

Para el observador no iniciado, el ámbito de la milonga aparece, entonces, como un espacio claramente dividido entre una pista en que se desarrolla una escena plena de connotaciones eróticas y unos alrededores perfectamente deserotizados. En las milongas ortodoxas esta deserotización se vuelve aún más evidente por la separación de varones y mujeres, mientras están sentados, en espacios separados, unos enfrente de otros. En las relajadas, un ambiente de heterosociabilidad amistosa y desexualizada se despliega en las mesas alrededor de las pistas. El baile se torna, ante la vista pública, en un “romance de tres minutos”, como suelen afirmar los milongueros —o doce, que es lo que dura una tanda—, que termina en cuanto las parejas abandonan la pista.

Conclusiones

Las milongas céntricas parecen haber constituido espacios propicios para el desarrollo de relaciones no-monogámicas, al menos a partir de fines de la década de 1950. En esa década, en contraste con la actual, el control sobre la circulación espacial y la sexualidad de buena parte de las mujeres porteñas parece haber contribuido a que estas relaciones fueran más frecuentemente poli-gínicas que poliándricas. Por aquel entonces las milongas que se desarrollaban en las confiterías céntricas, en que se establecían relaciones ocultas y no institucionalizadas, contrastaban claramente con las de los clubes. En estos últimos, las relaciones eróticas heterosexuales estaban reguladas por el imperativo monogámico y conducían al matrimonio. También contrastaban, según se narra, en cuanto al modo de bailar, dado que el contacto cercano de los cuerpos estaba permitido en aquéllas y prohibido en éstos.

Entre 1960 y 1983 la renovación de los bailarines sociales de tango fue escasa en la ciudad de Buenos Aires. A partir del último año, una revolución didáctica que consistió en el desarrollo y multiplicación de clases de tango colectivas, mixtas, contribuyó a la repoblación de las milongas con un segmento de población más joven, con mayores niveles de educación formal y más cosmopolita que los pobladores anteriores. Las milongas actuales del centro, desarrolladas en salones, confiterías bailables y clubes, tienden a distinguirse entre sí por el grado de respeto a parte de los códigos que regularon alguna vez las prácticas en los lugares de baile y defienden los antiguos milongueros.

Independientemente de las variaciones en cuanto a tal respeto, en ninguno de estos eventos se regula actualmente el grado de contacto entre los cuerpos durante el baile, al tiempo que, al menos en todos los que observé, se oculta cualquier relación erótica que vincule sexualmente a dos personas en particular. Consecuentemente, ante la simple observación, parecen ajustarse a las descripciones recientes de los lugares de baile producidos por la literatura anglófona: como contextos de exhibición de un erotismo no orientado a fines acompañado por la evitación del sexo cogenital, que los investigadores atribuyen a la era postsida. La observación prolongada y el establecimiento de vínculos amistosos con los participantes revelan, sin embargo, tanto para esta investigadora como para los concurrentes asiduos, que en dichas milongas céntricas se inician múltiples vínculos que se tornan sexuales fuera de sus límites. Tales vínculos, ocultos a la vista pública, se desarrollan simultánea y sucesivamente, hacen de las milongas céntricas contextos en que el imperativo monogámico se ve desafiado en la práctica. El secreto acerca de estas relaciones parece evitar los sentimientos de celos que han sido mencionados frecuentemente en la literatura como obstáculos para el desarrollo de relaciones no-monogámicas y reducir las

tensiones y conflictos que podrían provocar entre los asistentes. El secreto también facilita la libre circulación sexual y el establecimiento de múltiples “historias” que se desarrollan paralelamente y se reactualizan o no en cada noche, según el azar del encuentro y la voluntad del momento; contribuye a constituir a las milongas en contextos que facilitan el desarrollo de relaciones no-mono-gámicas, sin que medie una crítica expresa y articulada a la mono-normatividad.

Así, las milongas céntricas actuales combinan la exhibición pública generalizada de una gestualidad erótica, ausente en otras situaciones de la vida social porteña, con el desarrollo de vínculos sexuales ocultos entre compañeros y compañeras seleccionados. Las prácticas de ocultamiento de tales vínculos llaman a tener en cuenta los regímenes de perceptibilidad que rigen en cada contexto en relación con las prácticas sexuales, antes de sacar conclusiones acerca de su ausencia.

Notas

¹ El término milonga designa hoy en Buenos Aires a cualquier evento organizado alrededor del baile social de tres géneros de pareja abrazada que se suponen una técnica dancística similar: tangos, milongas y valsos. En ocasiones se agregan géneros musicales cuyos modos de baile se diferencian de éstos, frecuentemente chacarera, salsa o rock. En general, los porteños distinguen las milongas por día de la semana y lugar donde se desarrollan, lo que suele coincidir con la persona que las organiza (en el mismo lugar pueden desarrollarse milongas diferentes todos los días). Los bailarines asiduos —generalmente denominados milongueros y milongueras— frecuentan un circuito de milongas que los lleva a recorrer distintos lugares en distintos días de la semana. Hace una década, los circuitos recorridos por bailarines sueltos (que no asisten a la milonga en pareja) no incluían los días sábados, día en que asistían a las milongas sólo parejas conformadas fuera de su ámbito. Por ello los sábados eran identificados por los antiguos milongueros como el día de “los legales”. Actualmente los límites por día no son tan claros, hay un número creciente de bailarines sueltos que asisten a las milongas de los sábados y hay más parejas “legales” que asisten los días de la semana.

² Las “prácticas” son eventos de baile muy parecidos a las milongas “relajadas”, a menudo se desarrollan después de una clase de tango. Originalmente estaban destinadas a ejercitar el baile en contextos menos exigentes y distendidos que las milongas. A partir del año 2005, y en el contexto de una política de aplicación de fuertes multas y clausuras a los dueños de locales en que se desarrollan bailes sociales, que no están habilitados para tal fin, el término “práctica” se popularizó para denominar a los eventos en que se baila tango. Esto se debe a que la normativa vigente en relación a las condiciones que deben cumplir los locales para la enseñanza del baile es menos exigente que la correspondiente a aquéllos donde se desarrollan milongas.

³ Lo cito con su nombre, porque también lo hace en el contexto de entrevistas públicas. Ver <<http://www.mptango.com/inicio.html>>.

⁴ Las milongas relajadas también son distintas de las milongas gay, queer y nuevas, que, como mencioné, no fueron objeto de mi observación sistemática.

Referencias

- Aguilar, J. (2012), “Situational Sexual Behaviors: The Ideological Work of Moving toward Polyamory in Communal Living Groups”, *Journal of Contemporary Ethnography*, vol. 42, núm. 1, p. 106.
- Archetti, E. (2003), *Masculinidades. Fútbol, tango y polo en la Argentina*, Buenos Aires, Antropofagia.
- Armus, D. (2002), “‘Milonguitas’ en Buenos Aires (1910-1940): tango, ascenso social y tuberculosis”, *História, Ciências, Saúde Manguinhos*, núm. 9, en: <www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702002000400009&lng=en&tlng=pt> [fecha de consulta: 12 de noviembre de 2012].
- Barker, M. y D. Langdrige (2010), “Whatever Happened to Non-Monogamies? Critical Reflections on Recent Research and Theory”, *Sexualities*, vol. 13, núm. 6, pp. 748-772.
- Barrancos, D. (1999), “Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras”, en F. Devoto y M. Madero (directores), *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina entre multitudes y soledades. Tomo 3. De los años 30 a la actualidad*, Buenos Aires, Taurus, pp. 199-226.
- Campodónico, R. y F. Gil (2000), “Milonguitas en-cintas: la mujer, el tango y el cine” en F. Gil, V. Pita y M. Ini (eds.), *Historia de las mujeres en la argentina 2. Siglo XX*, Buenos Aires, Taurus, pp. 117-136.
- Carozzi, M. (2012), “Más acá del triunfo en París: la revolución didáctica en la difusión del baile del tango en el cambio de milenio”, *Antropolítica. Revista Contemporânea de Antropologia*, núm. 33, pp. 25-50.
- Carozzi, M. (2013), “Light Women Dancing Tango: Gender Images as Allegories of Heterosexual Relationships”, *Current Sociology*, vol. 61, núm. 1, pp. 22-39.
- Cloyd, J. (1976), “The Market-Place Bar: The Interrelation between Sex, Situation and Strategies in the Pairing Ritual of Homo Ludens”, *Urban Life and Culture*, vol. 5, núm. 3, pp. 293-312.
- Cosse, I. (2006), “Cultura y sexualidad en la Argentina de los sesenta: usos y resignificaciones de la experiencia transnacional”, *EIAL. Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 17, núm. 1, pp. 39-60.
- Cresswell, T. (2006), “You Cannot Shake that Shimmie Here’: Producing Mobility on the Dance Floor”, *Cultural Geographies*, vol. 13, núm. 1, pp. 55-77.
- Dorier-Apprill, E. (2001), *Danses Latines: Le Désir des Continents*, Paris, Autrement.
- Duncombe, J. y otros (2004), *The State of Affairs: Explorations in Infidelity and Commitment*, Mahwah, NJ, Lawrence Erlbaum Associates.
- Farrer, J. (1999), “Disco ‘Super-Culture’: Consuming Foreign Sex in the Chinese Disco: Cosmopolitan Dance Culture and Cosmopolitan Sexual Culture”, *Sexualities*, vol. 2, núm. 2, pp. 147-166.

- Gálvez, E. (2009), "El tango en su época de gloria: ni prostibulario, ni orillero. Los bailes en los clubes sociales y deportivos de Buenos Aires, 1938-1959", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en línea], debates, en: <<http://nuevomundo.revues.org/55183>> [fecha de consulta: 20 septiembre de 2011].
- Garramuño, F. (2007), *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Jackson, S. y S. Scott (2004), "The Personal is Still Political: Heterosexuality, Feminism and Monogamy", *Feminism and Psychology*, vol. 14, núm. 1, pp. 151-157.
- Klesse, C. (2006), "Polyamory and its 'Others': Contesting the Terms of Non-Monogamy", *Sexualities*, vol. 9, núm. 5, pp. 565-583.
- Lehmiller, J. (2009), "Secret Romantic Relationships: Consequences for Personal and Relational Well-being", *Personality and Social Psychology Bulletin*, vol. 35, núm. 11, pp. 1452-1466.
- Liska, M. M. (2010), *El proceso de adecentamiento y sistematización coreográfica del tango en las dos primeras décadas del siglo XX*, tesis de Maestría en Comunicación y Cultura, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- McRobbie, A. (1993), "Shut up and Dance: Youth Culture and Changing Modes of Femininity", *Young*, vol. 1, núm. 2, pp. 13-31.
- Mungham, G. (1976), "Youth in Pursuit of Itself", en G. Mungham, y G. Peterson (eds.), *Working Class Youth Culture*, Londres, Routledge.
- Peiss, K. (1986), *Cheap Amusements: Working Women and Leisure in Turn-of-the-Century New York*, Philadelphia, Temple University Press.
- Pieper, M. y R. Bauer (2005), Call for papers: International Conference on Polyamory and Mono-Normativity, University of Hamburg, 5-6 de noviembre de 2005, en: <<http://www.wiso.uni-hamburg.de/index.php?id%3495>> [fecha de consulta: 31 de noviembre de 2012].
- Reed, S. (1998), "The Politics and Poetics of Dance", *Annual Review of Anthropology*, vol. 27, pp. 503-532.
- Ringer, J. (2001), "Constituting Nonmonogamies", en M. Bernstein y R. Reimann (eds.), *Queer Families, Queer Politics*, Nueva York, Columbia University Press, pp. 137-51.
- Royce, A. P. (2001), "Dancing the Nation", *American Anthropologist*, vol. 103, núm. 2, pp. 539-541.
- Rust, F. (1969), *Dance in Society: An Analysis of the Relationship between the Social Dance and Society in England from the Middle Ages to the Present Day*, Londres, Routledge.
- Savigliano, M. (1995), *Tango and the Political Economy of Passion*, Boulder, Westview Press.
- Savigliano, M. (2003), "Gambling Femininity: Wallflowers and Femme Fatales", *Angora Matta: Fatal Acts of North-South Translation*, Middletown, Wesleyan University Press, pp. 166-190.
- Sheff, E. (2006), "Poly-Hegemonic Masculinities", *Sexualities*, vol. 9, núm. 5, pp. 621-642.
- Smart, C. (2006) "Book review: the State of Affairs: Explorations in Infidelity and Commitment", *Sexualities*, vol. 9, núm. 2, pp. 259-262.
- Thomas, H. (2003), *The Body, Dance and Cultural Theory*, Nueva York, Palgrave Macmillan.
- Vangelisti, A. y M. Gerstenberger (2004), "Communication and Marital Infidelity", en J. Duncombe, K. Harrison, G. Allan y D. Marsden (eds.), *The State of Affairs: Explorations in Infidelity and Commitment*, Mahwah, NJ, Lawrence Erlbaum Associates, 59-78.
- Varela, G. (2005), *Historia y genealogía moral de la música ciudadana*, Buenos Aires, Paidós.
- Ward, A. H. (1997), "Dancing around Meaning (and the Meaning around Dance)", en H. Thomas (ed.), *Dance in the City*, Nueva York, St. Martin's Press.
- Wilkins, A. (2004), "'So Full of Myself as a Chick': Goth Women, Sexual Independence, and Gender Egalitarianism", *Gender and Society*, vol. 18, núm. 3, pp. 328-349

Recibido: 5 de agosto de 2013

Aceptado: 5 de diciembre de 2013

*Autora: María Julia Carozzi

Ph.D. en Antropología por la Universidad de California, Los Ángeles. Investigadora Independiente en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Coordina el Núcleo de Estudios Antropológicos sobre Danza, Movimiento y Sociedad en el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina. Es autora de dos libros, compiladora de otros tres y ha publicado más de cincuenta artículos en ediciones científicas. Su últimos libros, se titulan *Las Palabras y los Pasos: Etnografías de la danza en la ciudad*. (Buenos Aires: Gorla, 2011) y *Danza y Ciencias Sociales: miradas cruzadas* (Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, en prensa). <mariacarozzi16@yahoo.com>.

Cómo citar este artículo:

Carozzi, María Julia (2014), "Lo sexual es invisible a los ojos: exhibición erótica y ocultamiento de los vínculos sexuales en las milongas céntricas de Buenos Aires", *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 33, marzo-abril, pp. 105-118, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.



‘Mulher já nasce veada’:

estéticas do corpo, gênero e pessoa no Brasil urbano

Mylene Mizrahi*/Universidade Federal de Rio de Janeiro, Brasil

RESUMEN: En este artículo me propongo reflexionar sobre la relación entre la estética del cuerpo, el género y la sexualidad en la cultura brasileña, teniendo como telón de fondo el material recogido en mi etnografía de la creación artística en el funk carioca —movimiento de la música electrónica originario de Río de Janeiro, Brasil—. Dos problemas centrales nos ocuparán. Uno de ellos se refiere a las formas y los contextos en los cuales diferenciar órganos sexuales masculinos y femeninos y designar su nombre se relacionan con la comprensión de que ser hombre o ser mujer está directamente vinculado con los poderes del cuerpo biológico. El otro de los problemas concierne precisamente a las elaboraciones estéticas y acciones de embellecimiento que se realizan en el cuerpo, dirigidas a una definición de persona de sexo masculino o femenino.

En el funk, considerado tradicionalmente misógino y sexista, observamos, contra-intuitivamente, que es la mujer quien aparece como independiente y autónoma en relación al hombre. Por otro lado, la sociabilidad masculina revela, a través de la recurrente presentación de lo femenino que hace el hombre en su habla cotidiana, la fuerte dependencia que tiene éste en la producción de un yo masculino. Intento producir así una discusión en torno a la materialidad de los cuerpos —en el sentido propuesto por Butler— y la materialidad de los objetos— en el sentido propuesto por Miller— notando cómo las asimetrías en las relaciones de género no siempre se acompañan de pérdida de poder y falta de agencia.

PALABRAS CLAVE: funk, feminismo, materialidades, performance, agencia.

“Mulher já nasce veada: aesthetics of the body,
gender and personhood in urban Brazil”

Pp. 119-131, en *Versión. Estudos de Comunicação y Política*

Número 33/marzo-abril 2014, ISSN 2007-5758

<<http://version.xoc.uam.mx>>

ABSTRACT: In this paper I explore the nexus between body aesthetics, gender and sexuality in Brazilian culture. Relying on ethnographical data resulting from the analysis of the funk carioca —an electronic musical movement native of Rio de Janeiro, Brazil— and their creative subjects, we will deal with two main problems.

One concerns differential contexts and styles through which both men and women nominate their sexual organs and the way this nomination relates to their own idea of what a man or a woman is. The other concerns embellishment procedures applied to the body as a way to clearly define femininity and masculinity in this ambience.

Funk is considered traditionally as a producer of misogynous narratives through its lyrics. Yet ethnography shows woman, more than man, as the autonomous and independent element. My intention is to discuss the materiality of the body —in the way Butler presents it— in relation with the materiality of the objects —as presented by Miller— in order to assert that asymmetries in gender relations do not necessarily imply a lack of empowerment or absence of agency.

KEY WORDS: funk, feminism, materialities, performance, agency.

RESUMO: Neste artigo proponho refletir sobre o nexos entre estéticas do corpo, gênero e sexualidade na cultura brasileira tendo como pano de fundo o material recolhido em minha etnografia sobre a criação artística no funk carioca —movimento de música eletrônica nativo do Rio de Janeiro, Brasil. Dois problemas centrais nos moverão. Um deles diz respeito aos modos e contextos diferenciais em que homem e mulher nomeiam seus órgãos sexuais e como esse nomear está relacionado a um entendimento de que ser homem ou ser mulher está diretamente vinculado às potências do corpo biológico. O outro destes problemas concerne às elaborações estéticas e às ações embelezadoras feitas sobre o corpo e levadas a cabo na definição da pessoa masculina ou feminina.

Sendo tradicionalmente considerado misógino e machista, sugiro que, contra-intuitivamente, o funk funciona em uma chave na qual é possível coadunar relações igualitárias com relações de oposição. Ao invés de pensarmos dualisticamente — se o funk não é machista teríamos então que entendê-lo como produzindo seu oposto complementar, o discurso feminista — procuraremos tomar o funk em sua diferença e singularidade. Intenciono produzir uma discussão em torno da materialidade dos corpos —no sentido de Butler— e da materialidade dos objetos —no sentido de Miller— de modo a notar como as assimetrias nas relações de gênero não sempre são acompanhadas de desempoderamento ou ausência de agência.

PALAVRAS-CHAVE: funk, feminismo, materialidades, performance, agência.

NO FUNK CARIOCA, O PODER DO FEMININO surge estreitamente vinculado à sexualidade feminina e à genitália da mulher, e o poder do masculino aos seus correlatos no homem. O cantor Mr. Catra afirma que “hoje quem tá mandando é a piroca”. As mulheres não querem mais romance e sim sexo, defende o MC. Por este motivo, segue ele, as canções românticas não têm mais vez. A mulher gosta de ouvir putaria e é para ela que são cantadas as canções detentoras de letras de cunho erótico que recorta esse sub-gênero de funk. A hora da putaria em um baile funk é também a hora da “mulherada”. O momento em que a mulher entra em cena, se destaca. Já a cantora Valeska Popozuda sobe ao palco e grita para o seu público que “o poder da mulher tá na buceta”. Um outro refrão conhecido canta “é pau na buceta, buceta no pau”. A complementaridade entre os gêneros produzida pela música funk tem unido em performances artísticas Mr. Catra e Valeska. Se ele afirma o poder da “piroca”, o que, no entanto, não explicita para o grande público, Valeska sobe ao palco e grita para a audiência onde ela entende que reside o poder da mulher. A MC Kátia, por sua vez, verbaliza de modo análogo as potências do feminino.

Ex é sempre ex
 Você foi caso antigo
 Eu não tenho culpa
 Se gamou na minha xóta¹
 [Fazêo quê, né?]

Ex é sempre ex
 Você foi caso antigo
 Eu não troco o atual
 Pelo ex-marido
 [Você já era]²

O funk carioca é um ritmo musical derivado do *soul* norte-americano (Vianna, 1988), que chegou ao Rio de Janeiro, Brasil, na década de 1980.³ Seu lócus de execução se deu inicialmente em bailes de dança que ocorriam na Zona Sul, área privilegiada da cidade do Rio de Janeiro, que posteriormente migraram para suas áreas periféricas. É mais propriamente nas favelas que a resignificação do ritmo estrangeiro dá origem ao que hoje conhecemos como funk carioca, tornando-se manifestação cultural fortemente associada aos jovens das classes populares da cidade. Mas é possível dizer também que o ritmo, mesmo que majoritariamente consumido por estes jovens, alcançou circulação tal que lhe permitiu tornar-se um dos símbolos mais loquazes do Rio de Janeiro, tanto em âmbito nacional como em contexto estrangeiro, especialmente na Europa.

O universo recortado por este movimento de música eletrônica é tradicionalmente apreendido como machista e misógino.⁴ Por outro lado, as narrativas engendradas por meio da disputa sobre as potências que possuem um e outro gênero podem fazer-se porque a

existência de um discurso oposicional entre os gêneros produziria também um discurso feminista.⁵ Contudo, o funk parece-me funcionar em uma chave outra, segundo a qual é possível coadunar relações igualitárias com relações de oposição. Dessa perspectiva, ao invés de pensarmos dualisticamente – se o funk não é machista teríamos então que entendê-lo como produzindo seu oposto complementar, o discurso feminista – procuraremos tomar o funk em sua diferença e singularidade e seguir portanto por um caminho outro. Aceito assim a sugestão de Overing (1986) que alerta-nos para o fato de que enquanto pensarmos as relações entre os gêneros a partir de categorias analíticas ocidentais estaremos sempre presos ao *catch 22*. Estaremos em um impasse do tipo “se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”.

Procurarei mostrar que entre as classes populares cariocas é possível pensar os gêneros em uma relação simultaneamente igualitária e assimétrica. Em outros termos, tentarei evidenciar que entre meus interlocutores, assimetrias não significam necessariamente desempoderamento ou ausência de agentividade do pólo que poderia ser considerado como o mais vulnerável. Diferença, neste mundo, não precisa ser entendida em sua sinonímia com a dominação, mas como encerrando modos distintos de ser que em certos momentos se aproximam. Argumentarei que neste mesmo mundo misógino e machista é o feminino o que emerge como sendo de fato o pólo independente e autônomo. Por meio de dados e passagens etnográficas conceituaremos o que é dependência ou independência entre os gêneros em meu universo de análise, e argumentarei ainda que é o feminino o pólo englobante, aquele que contém o masculino.

Os discursos estéticos produzidos em um baile funk – sejam estes as letras das músicas, as estéticas do corpo ou as falas proferidas em palco – posicionam os pólos feminino e masculino em franca oposição. Como argumentei em diferentes ocasiões, homens e mulheres se atraem ao se oporem (Mizrahi, 2006, 2007). Aqui, contudo, tentarei dar um passo além e mostrar que a oposição existe e está ao serviço da lógica do “englobamento do contrário” (Dumont, 1992) que encontra-se no comando da relação entre os gêneros. Dessa perspectiva, se a cantora de funk, em contextos extraordinários, produz uma narrativa da disputa e da contraposição ao subir no palco, na esfera cotidiana, a mulher contém o masculino ao mesmo tempo em que produz sua pessoa feminina de modo independente do homem. Será através das elaborações estéticas corporais e com a ajuda dos objetos materiais que procurarei explicitar o meu ponto.

A materialidade do sexo e a materialidade dos objetos

Neste artigo intenciono elaborar sobre as relações entre gênero e estética, estimulada por duas motivações. Uma

delas é etnográfica, motivação esta que alguma mostra já concedi acima. A outra é conceitual.

Venho trabalhando com os objetos materiais no funk carioca desde minhas primeiras incursões a este universo (Mizrahi, 2003), sempre de um ponto de vista estético. Colocar o objeto material no centro de minha análise levou-me a conceituar estética não como um juízo de valor ou um julgamento do gosto, mas enquanto forma, deslocando a noção de forma da ideia de “mera aparência”. A aparência e a forma não são pouco relevantes. Ao contrário, espero mostrar que uma etnografia que parte da estética enquanto forma e aparência é altamente loquaz em relação ao mundo que as encerra, permitindo-nos acessar discursos que de outra maneira poderiam ficar silenciados. Por meio da leitura de autores como Bateson (1973, 1999), Gell (1992, 1998), Strathern (1988, 1991), Miller (1987, 2005), Latour (2005), Taussig (1993), Lagrou (1998, 2007) e Holbraad (Henare, Holbraad e Wastell, 2007) findei por promover uma dessubstancialização do objeto material, tomando a forma como contida não somente nos corpos e objetos, mas igualmente nas narrativas imagéticas contidas nas letras das canções, na sonoridade e ritmo da música, nos mundos imaginários dos sujeitos criativos e no repertório cultural sobre o qual recorria-se para criar.

Elaborar sobre a estética funk trouxe sempre implícita a presença das questões relativas às relações de gênero, assim como às relativas à classe social e à raça, dentre outros grandes temas das ciências sociais. Contudo, não fiz destes meus problemas centrais e esta foi uma escolha, não apenas teórica mas igualmente metodológica, feita a partir do entendimento de que a estética não apenas possui um modo particular de agir e construir mundos, mas porque ela fala, comunica silenciosamente sobre aspectos da vida social que de outra maneira poderiam ficar inauditos. Ao invés assim de partir de gênero, classe ou raça, escolhi deixar que meu material falasse para então ver as possíveis articulações a emergir do mesmo. A estética se constituiu assim para minha reflexão simultaneamente como tema de pesquisa, entrada metodológica e chave de análise.

Ao fim de minha tese de doutorado (Mizrahi, 2010a) tornou-se mais premente a necessidade de elaborar de modo mais comprometido sobre as relações entre gênero e estética, de modo que realize aqui uma primeira tentativa de abordar o tema. Este é assim um artigo exploratório que faço movida pelo interesse de unir, em uma mesma reflexão, questões relativas tanto à materialidade dos objetos como à materialidade dos corpos, exploradas por Daniel Miller e Judith Butler, respectivamente.

Butler (2000), na introdução ao seu *Corpos que pesam*, quer escapar à diferenciação entre natural e cultural que trazem os termos sexo e gênero, ao serem empregados em conjunto e como definidores de realidades radicalmente distintas. De modo que a materialidade dos corpos ou a materialização que o sexo produz, é utilizada

como meio de produzir um argumento circular em que um não precede o outro – o corpo biológico ou o cultural – e tampouco se define a partir de uma diferenciação radical entre si mesmos. “Sexo”, em sua conceituação, é dupla e simultaneamente dado e feito, e é nessa interação, na interação que a performatividade discursiva produz, que emerge de modo sempre provisório o “sexo” feito. Um feito que elabora sempre e a partir do “sexo” dado.⁶ Os corpos têm peso [*body matters*] pois sua materialidade será sempre reiterada pelas práticas discursivas regulatórias que produzem o “sexo”.

Essa reiteração necessária ao delineamento do “sexo”, essa sua provisoriidade, nos remete à defesa que faz Miller (2005) do rendimento analítico que a materialidade dos objetos apresenta para a investigação antropológica. Os objetos agem de modo silencioso no mundo e nos ordenam enquanto pensamos que somos nós que os ordenamos (Miller, 1987). Os objetos indumentários e os adornos corporais compõem a performance que materializa o “sexo”. Dessa perspectiva, se o gênero é performativo – como nos diz Butler no sentido de que ele produz uma série de efeitos e de modos particulares para agirmos, andarmos e falarmos – isto se dá por meio de nosso corpo e de nossa aparência, por meio de uma auto-apresentação que é composta, tanto através de nossa corporalidade, como dos objetos que nos cercamos para performá-la e assim “consolidar uma impressão de ser homem ou ser mulher” (Butler, 2011, p. 5).

O modelo reduzido, a pessoa múltipla e o englobamento do contrário

A minha desconfiança de que o feminino teria uma maior autonomia face ao masculino colocou-se desde o início da investigação que conduzi em torno do cantor de funk Mr. Catra.⁷ Catra é especialmente conhecido pelas canções de cunho erótico que compõe e canta, nas quais narra invariavelmente as peripécias do homem nas suas muitas relações com mulheres diversas. O artista é ainda conhecido por sua ideologia poligâmica, digamos, reafirmando-a publicamente, seja por meio das três esposas que manteria ou através das relações extra-conjugais que mantém. Foi neste mesmo universo que formulei a hipótese da dependência do masculino face ao feminino. Mas a hipótese do “englobamento do contrário” foi-me objetificada por uma pequena instalação que encontrei no quarto de Sílvia, a única esposa de Mr. Catra que de fato conheci e com quem convivi e estabeleci uma forte relação de solidariedade.⁸

Despendíamos mais uma tarde na casa da família Catra, em Vargem Grande, Zona Oeste da região metropolitana do Rio de Janeiro. Sílvia chegava ao fim de sua terceira gravidez. Ela estava especialmente agitada e parecia querer se ocupar dos afazeres domésticos para assim se distrair. Fazia uma faxina em seu quarto, mesmo

que aquele fosse o dia de Kátia, a diarista, fazer faxina na casa como um todo. Sílvia já removera do chão a banquetta de couro marrom, os pufes de tecido, os tapetinhos, o enorme leão de pelúcia, e os colocara sobre a cama de casal. Agora recolocava-os de volta em seus lugares. Eu faço menção de ajudá-la. Ela reclama um pouco mas não nega minha oferta.

Enquanto conversamos e arrumamos noto uma prateleira retangular encaixada na quina formada por duas paredes do quarto, sobre a qual estão arrumadas algumas garrafas de uísque, as mesmas que ficavam no bar localizado na sala anterior ao quarto de Sílvia, onde ela montará o berço do bebê. Conhecedora de meu interesse pelas “coisas”, ela me mostra então uma pequena instalação atrás da cabeceira de sua cama, montada sobre o parapeito da janela. Em seguida ela retorna aos uísques fazendo algum comentário relativo ao seu gosto por eles. Mas meu olhar já fora capturado pela *assemblage* armada por Sílvia. Ela começa então a me explicar o que significa cada peça da referida montagem.

De um lado está Catra, segue ela, comentando como o boneco se parece com o marido, e eu concordo, acrescentando que até a roupa se assemelha com o estilo que ele costuma vestir. Naquela tarde chuvosa e fria, Catra estava no estúdio de gravação contíguo ao terreno da casa trajando um conjunto de moletom formado por calça preta e casaco de zíper, exatamente a roupa que o boneco na instalação de Sílvia veste. O boneco que representa Catra está rodeado dos muitos leões de “que ele gosta”, como diz Sílvia. Um dos leões é bem grande, mais escuro que os outros e encontra-se deitado. Os outros leões são todos iguais, menores e claros. Estes muitos leões, penso, remetem a Catra e aos seus muitos companheiros de criação e vida. São os Leões de Judá, “guerreiros a serviço do Criador”, como Catra diz em uma canção, e formam junto com ele o coletivo Sagrada Família.

Na outra extremidade da montagem, em posição oposta e simétrica ao boneco que representa Catra, há uma boneca bem alta de corpo voluptuoso e de pele cor de canela, como é Sílvia. Em torno desta boneca maior há uma série de bonequinhos dos dois sexos, que se assemelham a anjos. Mas representam crianças, de acordo com Sílvia. Ela explica: “esse aqui já é o meu lado... porque eu sou mais mãezona”. Mostra uma bonequinha, na extremidade esquerda, abraçada a uma outra boneca que representa uma mulher adulta e explica que é Noemi, sua filha menor, então com quatro anos, fala que aquela é ela “agarrada” à saia da mãe. Há outras três mulheres adultas na instalação: estão ao centro rodeando uma fotografia de seu marido com um bebê. Tanto essas três bonecas como a dupla de mãe-e-filha que está ao lado de Sílvia têm uma aparência corporal distinta da grande boneca que está ao canto esquerdo. São mais longilíneas e possuem a pele mais escura.

A grande boneca está com o corpo mais coberto. E como a própria Sílvia já disse, ela hoje veste-se “mais tiazinha”, como as mulheres não tão jovens. Mas esta não é uma regra. Se ainda alguns meses após a gravidez ela se vestia “muito tapada” –como ela certa vez se referiu, decepcionada, ao modo como eu me vestia para uma noite de festa– um ano após o nascimento de Silvinha, a mãe causava furor ao passar pelo pátio de um Circo Voador lotado em noite dedicada exclusivamente ao funk, vestindo calça jeans justíssima, adornada nas nádegas por asas bordadas em fio de tom acobreado, e blusa preta de babados, curtíssima e do tipo frente-única, revelando costas e abdômen.⁹

A boneca que representa Sílvia, vimos acima, possui o tom de pele mais claro do que as outras mulheres na instalação, se assemelhando fisicamente com ela mesma. Com a representação de Catra ocorre de certo modo o inversamente simétrico, de modo que ele apa-





Figura 2

rece como o mais negro de todos. O leão maior, feito em madeira entalhada e que aparece aos seus pés, é mais claro que ele mesmo, mas ainda assim mais escuro que os outros leões que o rodeiam – ao seu boneco e ao grande leão de madeira – entalhados em pedra, pequenos e claros.

Ao atentarmos para as bonecas na instalação, podemos notar que Sílvia não encontra dificuldade em representar a si mesma de maneira múltipla. Tanto enquanto mãe e progenitora, pois a estatueta cuja filha segura a mão não é a mesma que imediatamente parece representá-la, como enquanto esposa e amante. As três bonecas, de seios à mostra e corpo mais magro e jovem do que o seu, ou seja, da grande boneca, remetem às muitas parceiras de Catra que passam e passaram pela vida dele, ao lado de Sílvia ou não. São também de certo modo ela. Como Sílvia mesma disse, pertencem ao seu lado. Mas são ela de modo parcial, como ela é também parcialmente essas outras mulheres. Estas bonecas são todas elas partes desse “lado” de Sílvia, o qual não é por sua vez a soma dessas partes. Partes novas podem ser inseridas – como aconteceu nessa manhã, com a incorporação ao conjunto de uma nova bonequinha presenteada por Kátia– que não alterarão o significado do todo, pois todas as partes contêm a informação desse todo. Esse “lado” de Sílvia é também a sua pessoa, nem parte nem todo, mas parte e todo simultaneamente.

Também faz parte do lado de Sílvia o retrato que, colocado ao centro da instalação, nos mostra um Mr. Catra mais jovem carregando ao colo um bebê. Trata-se de Nêgo, filho de Catra, com cerca de 12 anos e batizado Wagner como o pai, cujo apelido é Negão.

A noção de pessoa fractal e compósita – como elaborada por melanesistas como Wagner (1991), Strathern (1988) e Gell (1998) – é importante para o ponto que busco fazer aqui: a tese de que o feminino se constitui por meio do englobamento do contrário. É ao se desdobrar e reconhecer em muitas mulheres e ainda ao se desdobrar internamente, ao agenciar suas partes internas em feminino e masculino que Sílvia – aqui colocada no lugar da personalidade feminina – torna-se capaz de reconhecer-se como múltipla e de conter esse masculino definido de maneira oposicional.

Na representação de Sílvia, os mundos feminino e masculino estão separados por uma barreira física formada por cristais translúcidos vazados. Separa Catra e seus leões do universo em que se encontram as mulheres, mas não os isolam. Tanto através do tempo gasto por Sílvia na explicação de um e de outro lado, como na própria diversidade e quantidade dos objetos presentes no lado feminino e ainda no próprio espaço físico que ocupa um e outro pólos, podemos ver como o primeiro lhe parece muito mais complexo e rico face à simplicidade e clareza do segundo. O universo feminino ocupa dois terços do espaço representacional e é capaz de conter o masculino, o que não ocorre do outro lado. Assim, se Catra me diria posteriormente que as mulheres “já nascem veadas”, pois partilhariam intimidades de um modo que eles, homens, jamais ousariam fazer, poderia inferir-se o inverso a partir da montagem de Sílvia: nesta o feminino aparece como composto do masculino e o contém; já o masculino é composto de si mesmo, não vemos a mulher ali.

A instalação de Sílvia funciona como um modelo reduzido de seu universo, não se distanciando do modo

como as coisas ocorrem no dia-a-dia. O estúdio, em terreno contíguo à casa, é muito menor do que esta e é majoritariamente masculino. Sílvia, sempre que me encontrava por lá acompanhando o trabalho de criação artística, cercada somente por homens, dizia não entender como eu aguentava “aquele cheiro de chulé”. Já a casa, ainda que espaço do feminino, abriga também os homens. Possui três quartos: o “das meninas”, pintado de rosa, o “dos meninos”, pintado de azul, e o do casal, localizado no andar superior.

Ao reduzir a escala, Sílvia permite-se falar de modo sintético e apreensível da vida que se desenrola ao seu redor, como argumentou Lévi-Strauss. Mas se para o etnólogo francês, o objeto de arte, ao renunciar a “certas dimensões” do protótipo, produz um conhecimento do todo que precede ao de suas partes (Lévi-Strauss, 1989, p. 39); na miniatura de Sílvia cada parte contém simultaneamente a informação de todas as outras partes do todo. A parte surge acima de tudo como uma versão das outras partes. Sílvia externaliza a si e ao marido através de uma “figura fractal”, de maneira que os limites de suas pessoas não podem ser individuados através dos limites espaciais de seus corpos (Gell, 1998, pp. 137-140). Ainda que não tratemos neste exemplo particular (Lagrou, 2007, 2009), analisamos artefatos que encerram uma corporiedade não circunscrita espaço-temporalmente e que obviam as capacidades replicatórias e a noção de pessoa nativa. Corpo e pessoa estão imbricados e implicados.

Mas se o objeto de arte de Sílvia objetifica o seu mundo, ele é antes representacional do que parte estendida de sua pessoa. Se destaca dela, mas não a replica ou media ações. A construção de Sílvia permanece imobilizada em seu quarto. O objeto de Sílvia representa seu mundo e sua pessoa. Está dividido em partes feminina e masculina, mas Sílvia, como pólo feminino, é também Catra. Ele faz parte de seu lado na instalação, com a criança que carrega, rodeado de mulheres. Então ela é também o Catra que está do outro lado, rodeado de leões. A sua pessoa não o seria sem esse masculino dualisticamente construído em seu universo. Um mundo “supergenderizado” de tal maneira que a dualidade entre os sexos, ao invés de remeter a uma suposta universalidade da dominação masculina, como defendeu Ortner (1996, *apud* Hoskins, 1998, p.14), expressa precisamente a sua particularidade etnográfica (Hoskins, 1998, p.15).

A independência do feminino

Se Sílvia objetificou a hipótese que aqui persigo, como no exemplo acima, ela forneceu-me inspiração para a formulação dessa mesma hipótese em uma outra ocasião.

Era mais uma tarde chuvosa. Eu viera do estúdio, onde os músicos estavam desocupados, jogando no computador. O dia anterior tinha sido “dia de puteiro”, como são chamadas as noites em que Catra faz show em ter-

mas ou cabarés. As tardes após estas noitadas – que se estendem madrugada adentro já que Catra e seus parceiros permanecem no “local” aproveitando suas amenidades – são marcadas por simultâneo cansaço e excitação, esta última produzida pelo rememorar dos momentos que vivenciaram.

Meu tempo no campo já ensinara-me, e autorizara-me, a chegar na casa/estúdio sem avisar ou programar qualquer visita ou conversa. Dependendo do ritmo em um ou outro lado, eu escolhia a qual deles me ater. Dirige-me à casa entrando pela cozinha. Lá as mulheres também se distraíam em seus laptops. Catra não estava por perto e tampouco se encontrava no estúdio. Sílvia subira para tomar banho e fiquei na sala conversando com algumas familiares de Sílvia. A televisão estava ligada, mesmo que nenhuma de nós prestasse atenção na mesma. A televisão muitas vezes funcionava como um pano de fundo, como se cumprindo o papel da música ambiente na antecâmara de um consultório médico.

Terminada a sua toailete, Sílvia desce as escadas que parte de seu quarto em direção à sala, ativa. Está perfumada e seus cabelos longos encontram-se molhados, penteados e soltos. Veste uma camiseta branca sem mangas que, por estar já justa para sua barriga crescida, encontra-se enrolada na altura de seu estômago. Como parte de baixo veste uma cueca do tipo *boxer*, certamente do marido, na cor creme, com acabamento em elástico externo no cóis. A cueca está ajustada ao seu corpo e cobre seu quadril e a região da barriga abaixo do umbigo. Sílvia estava em período intermediário de sua gestação e vinha alternando o uso de vestidos soltos com as bermudas e calças que pinçava do armário de Catra.

Ela senta-se à cabeceira da mesa de jantar, acende seu cigarro artesanal, levanta a tampa de seu laptop e me chama para que eu veja algumas fotografias. A imagem que ilustra o plano de fundo da área de trabalho de sua máquina é composta por uma única fotografia que está



Figura 3

multiplicada nove ou doze vezes, formando um único retângulo. Uma imagem refratada, como a holográfica, mas cujas partes são idênticas. A foto, em preto e branco, mostra ela e Catra do busto pra cima. Ele veste uma blusa *t-shirt* escura e não está especialmente adornado. Sílvia tampouco está ornamentada. Está sem as extensões de cabelo que usualmente compõe a sua cabeleira e parece calçar sapatos sem salto, pois vê-se na mesma altura que o marido, que não é especialmente alto enquanto Sílvia o é. Estão próximos, lado a lado, mas não abraçados. Um posicionado em diagonal ao outro, talvez se tocando pelos ombros, sérios e sem sorrir. Ela, em especial, possui um ar levemente desafiador.

Penso que é precisamente sobre essa simultânea igualdade e assimetria que Sílvia queria comunicar. Sobre como, nesse contexto, diferença não era sinônimo de desigualdade, de dominação de uma parte e subjugação por outra. Sílvia comunicava-me sobre a independência do feminino. Uma independência mental, psicológica. Diferente da que possui o homem. O que ela reafirma ao dizer que não pode ficar longe do celular e do rádio. O marido precisa ter certeza de que ela está no mesmo lugar. Sílvia nem tanto. Com exceção das poucas cenas de ciúmes que a vi protagonizar, a ela parece não muito se importar se ele está com mulheres, com os gringos, ou onde for. O mundo feminino mostrava-se mais autônomo do que o masculino. O que me conduz novamente à colocação que Catra faria no dia seguinte: “mulher já nasce veada”. As mulheres se bastam.

A estética corporal desambiguizadora

As potências do feminino e do masculino estão contidas no corpo biológico e na aparência corporal que resulta das elaborações de beleza. As diferenças morfológicas são fortemente relacionadas ao estilo de roupa a ser usado e ao tipo de corpo valorizado. O homem não pode usar calças jeans justas, pois se o fizesse ficaria com uma “piroca de tangerina”, como argumenta Mr. Catra. O homem ficaria com seu órgão sexual deformado pela roupa que, em desacordo com as exigências do corpo, lhe surgiria estranha, alienadora. Os corpos femininos, por sua vez, super-expostos e super-realçados, evidenciam e presentificam a sua potência ao se contrapor à estética dos corpos masculinos, que, no ambiente funk, devem estar encobertos.

A estética corporal, no que concerne às relações de gênero, é desambiguizadora. É em relação a essa essencialização que surge tanto nas falas *off-stage* quanto como nas narrativas produzidas pelas letras da hiper-realista música funk¹⁰ que deve ser entendido o aspecto desambiguizador e complementar que possuem as estéticas corporal feminina e masculina ao se encontrarem. No baile funk, a festa onde dança-se e é tocada essencialmente o funk carioca e que se desenrola nas favelas ou em clubes

obsoletos, a lógica indumentária que organiza os gêneros determina que mulheres devem usar roupas justas e os homens roupas largas. Esta divisão pode ser vista tanto no palco como fora dele.

Era uma noite especial. Comemorava-se o aniversário do “de frente” da favela, o “responsável” do morro, que era também o comandante do tráfico de drogas local. Eu conversava fora do baile com Neuma, ex-mulher de Catra e mãe de duas de suas filhas. Tamara, a mais nova das duas, se aproximou de nós acompanhada de uma amiga. Esta última vestia uma “calça de moletom *stretch*” da marca PXC – de cós rebordado por cristais e cujo tecido simulava um jeans em tom azul royal – acompanhada de uma blusa em malha fria ajustada ao corpo com alças formadas por correntes de metal prateado.¹¹ A estampa da blusa era composta por motivos e cores que remetem às estampas de camuflagem, como nas roupas militares, mas ao invés de ser formada por manchas disformes como ocorre tradicionalmente, o motivo era composto por discos semelhantes aos confetes de carnaval. Seu cabelo em um tom escuro de louro, levemente avermelhado, passava de seus ombros e estava penteado com bastante creme, formando muitos e pequenos cachos.

A parte posterior da calça da jovem era adornada por bolsos fechados por uma aba arrematada por um “diamante”, uma pedra retangular, como um cristal prateado e leitoso, cujas extremidades eram lapidadas como as pedras preciosas. Uma pequena corrente prateada pendia de cada um dos dois bolsos traseiros da calça, e ao seu final pendia a sigla PXC, formada pela junção de pequenas letras em metal prateado, com o X central cravejado de cristais. Eu pego na tal corrente pra ver melhor o que era o objeto em sua extremidade e a moça diz que ele estava ali para “entrar no clima”. Ela dá uma rebolada, como só elas sabem fazer, remexendo o quadril circularmente ao mesmo tempo em que jogando-o pra trás. Mostra-me assim como a corrente fina com o objeto em sua extremidade “entra no clima” da dança, se movimentando junto com ela, como um pêndulo, não apenas indo e vindo, mas também rebolando.

Tamara, mais gorda do que a amiga, veste roupa de estilo similar, mas sem tantos detalhes. A similaridade reside justamente no modo como a roupa se molda ao corpo, realçando-o e se assemelhando a uma segunda pele. A sua bermuda é bastante justa e feita em jeans *stretch*, que vem a ser o denim propriamente dito mesclado à lycra. A peça de roupa recebe igualmente aplicações em cristais, mas talvez por serem de outro tipo, não são tão reluzentes. E a blusa que ela traja, justa e em malha fria como da amiga, também não é tão chamativa. Na cor preta ela é pouco decotada e pouco adornada.

Poderia dizer-se que “as mulheres de classes baixas” cariocas estabelecem uma “relação muito mais liberta, prazerosa e lúdica” com seus corpos, como argumenta Novaes (2010), enquanto que às mulheres das classes superiores caberia o “dever moral de ser bela” (Novaes,

2005). De maneira que “o culto ao corpo” seria mais próprio à classe média carioca (Goldenberg & Ramos, 2002). No ambiente em que investigo, contudo, tal divisão não se sustenta.

Os corpos super trabalhados e definidos de dançarinas de grupos como o Gaiola das Popozudas oferecem uma síntese de qualidade superlativa do ideal de beleza no baile.¹² O ideal de beleza feminino no ambiente em que investiguei, é regido por uma lógica da prótese, regulamentadora de implante e remoção de cabelos, seios, nádegas, unhas e dentes, e o culto à aparência física e à beleza corporal estão longe de serem inexistentes entre as classes populares cariocas (Mizrahi, 2012a). O que ocorre, entretanto, é que a sua existência não impede que as moças gordas, que não são raras no baile, exponham e usufruam de seus corpos de modo similar à maneira como se apresentam as magras. A roupa justa usada por todas comunica não um *modus vivendi* livre de coerções estéticas, como um olhar romântico pode querer crer, mas está à serviço da afirmação do poder do feminino e cumpre o papel de marcar radicalmente a diferença entre o feminino e o masculino, que por sua vez é vestido pela roupa larga. É esta mesma lógica que faz com que, numa noite fria como a do Borel, os homens lancem mão de seus agasalhos ao mesmo tempo em que as mulheres usam roupas não apenas justas mas decotadas e curtas. A mulher não deve estar “tapada”.

O feminino definido em si mesmo

Vimos até aqui que o corpo é agente e sujeito de suas escolhas enquanto que a noção de pessoa feminina está diretamente vinculada à aparência física e ao modo como esta evidencia não apenas as capacidades agentivas do corpo mas a sua própria materialidade. O corpo feminino é redondo, voluptuoso e deve estar exposto e a roupa não apenas evidencia esse traço como o faz. O corpo masculino, por sua vez, deve estar encoberto, tapado, e assim a roupa o faz. Mas é ao nos aprofundarmos no momento de *assemblage* da beleza, no momento em que essa aparência é produzida, que podemos ter uma percepção mais acurada da independência que rege a pessoa feminina.

As sessões para colocar ou retirar as extensões de cabelos femininos foram muitas e em geral antecederam o momento da festa. Estas se formavam em dois locais diferentes. Tanto na casa de Sílvia, a esposa de Mr. Catra, como em um salão de cabeleireiros no bairro de Madureira, distante à cerca de 50 minutos de carro da casa da família. Sílvia sempre colocou seus cabelos em casa, já Thamyrís, a filha mais velha de Catra, se decidiu por fazê-lo no referido salão junto com Cida – uma amiga da família que também trabalhava com esta como empregada doméstica. O colocar e retirar de cabelos deixaram-me ver essa noção de corpo como guardião de uma “essência”, uma “essência” que se relaciona tanto com a sua

materialidade –a materialidade da genitália–, como com a ideia de uma particularidade do corpo negro. O que as diferencia das brancas é a capacidade que teriam para resistir às dolorosas intervenções estéticas para se tornar bonita. As brancas são “mais meiguinhas” e não possuem “resistência”, dizem.

Mas o que estas sessões mostraram fundamentalmente é como essa produção do feminino se faz em paralelo ao mundo masculino. A beleza é feita [*assembled*] como um fim em si mesmo e não exatamente com vistas à sedução. Nas muitas sessões que acompanhei, as conversas jamais giraram em torno dos homens ou de uma potencial conquista. Não presentificavam o masculino em modo nenhum. As conversas tematizavam essencialmente a importância que o estar bela possuía para elas –e essas conversas envolviam também às cabeleireiras– e como o cabelo, o tipo de cabelo valorizado, estava diretamente relacionado a uma noção de pessoa negra particular. Não aprofundarei aqui o ponto que fiz em outra ocasião (Mizrahi, 2012b), mas busca-se um tipo de cabelo que não seja nem “fino” ou “liso” como o da mulher branca, nem que se apresente “armado” como o da representação estabelecida do cabelo da mulher negra. Articulado estes dois temas –beleza e negritude– está a evidênciação do poder de compra com vias a desestabilizar a sobreposição que tradicionalmente se produz no Brasil entre classe e raça, alocando no lugar da falta os membros de suas classes popular e trabalhadora.

É verdade que no momento do encontro entre os gêneros, e o baile é a ocasião preferencial para que isto ocorra, a sedução é posta em prática e oferece a tônica da festa, respondendo pela lógica oposicional que rege estéticas corporais e indumentárias (Mizrahi, 2009). Mas a sedução no baile assume o lugar do jogo, do exercício da sedução, e não tem como fim exatamente as trocas amorosas. A sedução é dispositivo para se testar o poder que um e outro gênero possui sobre o outro. Se o homem afirma-se por meio de suas roupas de marcas, denotando poder aquisitivo, a mulher afirma-se com as potências de seu corpo onde a roupa cumpre o papel de tornar evidente o corpo feminino e suas capacidades agentivas. As ações embelezadoras que imprimem as mulheres não visam argolar o homem, como ocorre em outros contextos, mas inscrevem e reinscrevem uma noção de pessoa feminina que se faz em si mesma.¹³

O masculino definido por oposição

Mas se ao discorrermos sobre as ações embelezadoras femininas não se fez necessário recorrer ao homem, dinâmica muito diferente se instaura quando partimos para a análise da beleza masculina e da própria imersão no mundo masculino. Descrever a noção de pessoa masculina torna mandatório recorrer às mulheres de que se cercam os homens.

O poder masculino que reside na “piroca” é potencializado pelo poder financeiro, que por sua vez é objetificado pelas notas de dinheiro e os outros objetos dos quais os homens se cercam. As roupas de marcas já mencionadas acima são acompanhadas de tênis importados e ainda de colares, anéis e relógios preferencialmente dourados e tão grandes e visíveis quanto possível. O poder econômico é geralmente detido pelo homem, uma ideia com a qual se é socializado. Contudo, os homens se relacionam de modo ambíguo com o potencial de atração que o poder monetário pode exercer sobre as mulheres. Teme-se que sejam “mercenárias”, que se interessem por eles movidas somente pelas benesses que o dinheiro pode trazer. Ao mesmo tempo, sabem os homens, “todo mundo tem a sua mercenária”.

Em momentos puramente masculinos, como na van que nos transportava para os shows ou no estúdio de gravação, nota-se uma recorrente presentificação do feminino, feita por meio de falas que giram essencialmente em torno dos atributos físicos da mulher e mais especificamente de sua genitália. A obsessão por mulheres e pelo órgão sexual feminino não corresponde apenas a uma afirmação de masculinidade em “lados” majoritariamente povoados por homens, mas produz uma invocação constante da presença feminina em um mundo que se mostrou como altamente dependente desta. No baile, o modo mais eficaz que um homem possui para causar um “baque” –seja ao adentrar a festa, seja ao usufruir dela– é fazer-se ladear por mais de uma mulher. Exatamente como na instalação de Silvia.

Chegamos no Baile da Mangueira, favela em São Cristóvão, com o dia nascendo e após estacionarmos o carro, Catra retira do bolso um maço de dinheiro e desfolha as muitas notas, dentre elas diversas de 100 e 50 reais, para retirar uma nota de 10 e pagar o guardador de carros.

Subimos a rua onde a festa acontece ao ar livre e nos postamos nas proximidades de uma birosca. Todo baile de favela tem uma delas em suas imediações. Ao nosso lado dança um “gerente do tráfico” rodeado por duas mo-

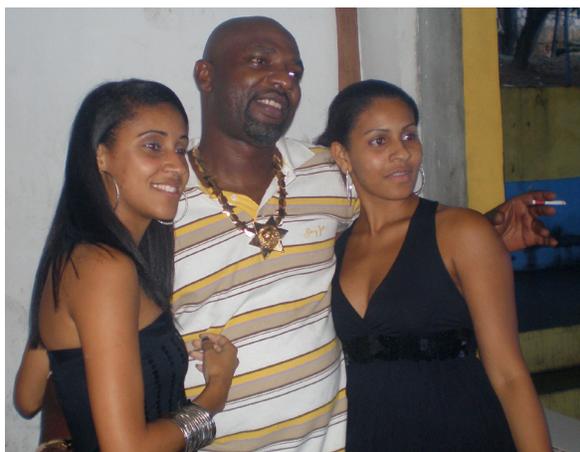


Figura 4

ças, ambas com seus olhos fortemente maquiados por sombra colorida e cintilante e desenhados por delineador e máscara pretos. O rapaz tem pele clara e cabelos acinzentados e crespos. É forte e veste uma calça jeans ampla e escura, mas não tão larga como a que veste Catra. O seu torso está desnudo, o que não é raro entre os rapazes musculosos que frequentam o baile.

Sobre o torso definido, KC, como o chamarei aqui, veste um “cordão” de aparência e espessura similares à dos cabos de aço que seguram elevadores. Feito em material dourado, o colar dá três voltas em seu pescoço, de onde pende uma medalha retangular de cerca de dez centímetros de extensão, cinco centímetros de altura e um centímetro de espessura. Sobre a placa lêem-se as iniciais K. C., cravejadas em pequenas pedras brilhantes e incolores. O rapaz traz em uma de suas mãos um estilo de anel típico da indumentária punk, também conhecido como “soco inglês”. Este tipo de anel é tradicionalmente feito em metal prateado e consiste em uma trava sob a qual são fixadas duas, às vezes três argolas onde são introduzidos os dedos que ficam assim próximos e imobilizados. O anel de KC reúne quatro de seus dedos, deixando livre apenas o seu polegar, e é feito em metal dourado. Seus braços, talvez devido aos efeitos tensores que os exercícios produzem nos músculos, estão levemente flexionados, e o seu punho, graças à pouca mobilidade que o anel lhe impõe, está cerrado.

Quando dividi com Mr. Catra a minha hipótese de que eles, homens, só se faziam homens quando acompanhados do feminino, ele em nada se surpreendeu. Ficou surpreso, outrossim, com minha surpresa, perguntando-me o que mais poderia mover o homem. Mulher, diz ele, “pode tudo”. Homem não, “homem tem direito de que trabalhar e ficar na moral. E já tá bom”.

Conclusão

Neste artigo procurei mostrar como no Rio de Janeiro, Brasil, um universo recorrentemente adjetivado como machista encerra valores que colocam as mulheres em posição simultaneamente assimétrica e igualitária, de tal modo que o que é produzido é muito mais um englobamento do masculino pelo feminino do que a subjugação do segundo pelo primeiro. O exercício que aqui realizei, como afirmei ao início, possui caráter exploratório e por meio dele tateio as relações possíveis entre gênero e estética corporal. De uma lado, meus dados etnográficos apontaram-me a possibilidade de promover uma análise subversiva, como o próprio funk é, das relações entre os gêneros. De outro, fui movida por problemas conceituais relativos ao campo do gênero, mais especificamente a materialidade do sexo, e problemas relativos ao campo da estética, a materialidade dos objetos.

O ponto que procurei fazer é que diferença – diferença entre corpos, diferença entre potências, diferença

entre estéticas, em suma, performances de gênero diferenciais – não são necessariamente sinônimo de desigualdade ou dominação. Ao contrário, denotam igualdade, entendida aqui como modos diferentes mas igualmente potentes de agir no mundo. As mulheres possuem suas potências, assim como os homens, e é ao se contraporem a eles, o que é especialmente explicitado por meio das letras das canções, que elas podem contê-los. É porque homem e mulher entendem-se em uma chave dual que a mulher pode englobá-lo. A mulher engloba o seu contrário e precisa portanto apreendê-lo como dualisticamente construído, neutralizando os seus poderes ao mesmo tempo que se empoderando por meio deles.

A hipótese de o feminino conter o masculino corre junto com o paralelismo existente entre os gêneros e a autonomia do feminino face ao masculino. A mulher constrói-se como um em si, o que ficou especialmente evidente ao acompanharmos suas ações embelezadoras. É neste sentido que podemos entender de que maneira as mulheres se bastam. Bastam-se na medida em que cultivam a autonomia de seu self face ao masculino, o que podemos depreender não apenas a partir dos momentos de embelezamento mas também a partir dos momentos em casa, e nesse sentido são também independentes. Já o homem constrói-se de modo mais relacional. Quando o acompanhamos em momentos puramente masculinos, o vemos presentificando e nomeando a todo momento o feminino. É também em prol desse self masculino construído relacionalmente que podemos compreender a onipresente performance masculina de fazer-se ladear por mais de uma mulher. O homem poderoso possui carros, dinheiro, jóias reluzentes e, não menos importante, mulheres. Essa imagem sozinha poderia colocar a mulher no lugar de objeto, em sua definição primária, como entidade desprovida de agência. Mas esta ideia não se sustenta se nos voltarmos para as diferentes esferas da vida em sociedade, nas quais o homem e a mulher circulam.

A mulher empodera o homem. Mas a mulher pode bem passar sem ele, o que não ocorre de modo análogo para o homem. Circular por ambientes povoados puramente pelo feminino ou pelo masculino permitiu-me notar a maneira pela qual um e outro pólo habita ou não o outro. O mundo feminino mostra como a pessoa feminina se constitui em paralelo ao mundo masculino. A mulher, do ponto de vista de sua pessoalidade, surge como mais independente e autônoma do que o homem. Por outro lado, no momento em que as mulheres se reúnem, o homem desaparece, não é presentificado. E não é presentificado porque o feminino contém o masculino. Dessa maneira, se acompanhar as produções de beleza das quais emerge a pessoa feminina tornou o homem invisível, foi no ambiente doméstico que pude ver como ele não aparece porque já está ali contido. No mundo feminino o homem está implícito. Já entre homens a mulher deve ser explicitada.

As potências do homem e da mulher reafirmam e retemem às disposições agentivas do corpo biológico, mas relacionam performances de gêneros diferenciais, e é no modo como os objetos – entendidos aqui como próteses, como partes extra-somáticas do corpo biológico – participam dessa reiteração do “sexo”, que podemos acessar noções de pessoas diferenciais. O corpo não pode portanto ser apreendido como uma *assemblage* de partes humanas e não-humanas, como é o ciborgue.

O englobamento do masculino pelo feminino se faz em conjunção às potências do feminino que por sua vez residem fundamentalmente no corpo, na beleza e na própria ideia de feminilidade e pessoa feminina. É nesta chave que podemos entender porque as cantoras no funk reiteram para sua audiência, tornando público, que as qualidades fisiológicas da mulher estão no comando das potências do feminino. Fazer-se mulher é mostrar-se mulher. E mostra-se mulher faz-se acima de tudo por meio da aparência corporal, ideia que se tornou clarificada não apenas pelas performances e discursos artísticos mas por meio das elaborações de beleza que produzem as mulheres. Entre as mulheres, a beleza e a aparência corporal são definitivas para as performances de gênero.

Notas

¹ “Xóta” é diminutivo de xoxota, nome popular para a genitália feminina.

² *Ex é sempre ex*, de MC Kátia.

³ Herschmann (2000) e Essinger (2005) são referências igualmente importantes para se conhecer mais sobre a história do funk carioca.

⁴ Cechetto e Farias (2002).

⁵ Lyra (2007).

⁶ A discussão sobre corpo dado e feito se dá em continuidade com o debate ficcionado por Latour a partir da veracidade e eficácia que possuiriam ou não os deuses fetiches confeccionados por povos africanos em contexto colonial (Latour, 2002).

⁷ Os dados que apresento são fruto de minhas pesquisas de mestrado e doutorado. A primeira delas foi conduzida entre julho 2004 e novembro de 2005 e se desenrolou em um baile funk do Centro da Cidade. Fiz ainda incursões aos ambientes de trabalho e estudo, residências e locais de compra de meus interlocutores, jovens frequentadores do baile da festa na qual investiguei. O trabalho de campo de doutorado foi empreendido em torno da rede de relações familiares, profissionais e de amizade do cantor de funk Mr. Catra, entre maio de 2007 e 31 de dezembro de 2008, com algumas incursões posteriores a campo. Esta segunda investigação se deu fundamentalmente em três contextos: o contexto da performance artística, neste incluído a van que nos carregava para a realização de shows pela cidade; o estúdio de gravação; o ambiente doméstico, incluídos aí os locais de consumo frequentados pelas mulheres da família, como a esposa de Mr. Catra, suas filhas e suas parentes.

⁸ Ao longo da pesquisa conheci diversas parceiras transitórias do artista, como namoradas, amantes, prostitutas e mães de alguns de seus filhos. Jamais conheci, contudo, alguma mulher com o estatuto de segunda ou terceira esposa, como emergiu nos meios de comunicação.

⁹ Circo Voador é uma casa de espetáculos, localizada na Lapa, Zona Central da cidade do Rio de Janeiro. Neste local é realizado pe-

riodicamente o evento “Eu Amo Baile Funk”, dedicado exclusivamente a artistas, jovens e/ou estabelecidos, do gênero musical.

¹⁰ Em outra ocasião elaborei sobre o distintivo traço hiper-realista que recorta a música funk (Mizrahi, 2010b).

¹¹ Como mostrei em diferentes ocasiões (Mizrahi, 2006, 2010c), “calça de moletom *stretch*” é a categoria nativa que refere-se a um estilo de calças elásticas como as de ginástica, mas de tecido que, após ser tinturado e lavado, adquire o aspecto do *denim*, simulando uma calça jeans. Entretanto, estas calças femininas são feitas não do índigo *blue*, o tecido plano que dá origem ao jeans e pode adquirir alguma elasticidade ao ser mesclado à lycra, mas de uma malha – tecido circular que já é em si elástico – que misturada à lycra fica super elástica. Isto torna a peça de roupa muito confortável para a dança, que é em última instância o que move os jovens em um baile funk. Além disso, o moletom *stretch*, o tecido que compõe o estilo, apesar de ser uma malha, é suficientemente resistente para receber as ações embelezadoras que tornaram a peça de roupa apropriada para a esfera da festa, com elaborações barrocas como bordados, cristais, perfurações, tachas de metal, encaixes de outros tecidos, rendas e telas. Por outro lado, esta malha é fina o suficiente para aderir ao corpo como uma segunda pele, realçando e tornando ainda mais sinuosos os corpos das moças em dança que repetem movimentos circulares.

¹² O grupo Gaiola das Popozudas era formado pela cantora Valeska, mencionada ao início do artigo, e três dançarinas, sendo uma delas uma anã. Recentemente o grupo se desfez e Valeska passou a seguir carreira solo.

¹³ Groes-Green (2013), por exemplo, mostra que em Maputo, Moçambique, as “curtidoras” recorrem às ações embelezadoras, além de outros recursos, para capturar o homem almejado.

Referências

- Bateson, G. (1973), “Style, Grace and Information in Primitive Art”, in A. Forge, (ed.), *Primitive Art and Society*, London, Oxford University Press, pp. 235-55.
- Bateson, G. (1999), “A theory of Play and Fantasy”, *Steps to an Ecology of Mind*, Chicago-London, The University of Chicago Press.
- Butler, J. (2000), “Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do ‘sexo’”, in G. Louro (org.), *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*, Belo Horizonte, Autêntica, pp. 151-172.
- Butler, J. (2011), “Seu comportamento cria seu gênero”, entrevista concedida a Maz Miller. <bigthink.com/judithbutler>.
- Cechetto, F. e P. Farias, (2002), “Do funk bandido ao pornofunk: o vaivém da sociabilidade juvenil carioca”, *Interseções*, vol. 4, núm. 2, pp. 37-64.
- Dumont, L. (1992), *Homo hierarchicus: o sistema de castas e suas implicações*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.
- Essinger, S. (2005), *Batidão: uma história do funk*, Rio de Janeiro, Record.
- Gell, A. (1992), “The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology”, in J. Coote & A. Shelton, (eds.), *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford, Clarendon Press, pp.40-66.
- Gell, A. (1998), *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford, Oxford University Press.
- Goldenberg, M., & M. Ramos (2002), “A civilização das formas: O corpo como valor”, in M. Goldenberg (org.), *Nu e vestido*, Rio de Janeiro, Record, pp. 19-39.
- Groes-Green, C. (2013), “‘To Put Men in a Bottle’: Eroticism, Kinship, Female Power, and Transactional Sex in Maputo, Mozambique”, *American Ethnologist*, vol. 40, núm. 1, pp. 102-117.
- Henare, A., M. Holbraad & S. Wastell, eds. (2007), “Introduction”: Thinking through Things”, *Thinking Through Things: Theorizing Artefacts Ethnographically*, London-New York, Routledge, pp. 1-31.
- Herschmann, M. (2000), *O funk e o hip-hop invadem a cena*, Rio de Janeiro, Editora Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Hoskins, J. (1998), *Biographical Objects: How Things Tell the Stories of People’s Lives*, London-New York, Routledge.
- Lagrou, E. (1998), *Caminhos, duplos e corpos: uma abordagem perspectiva da identidade e alteridade entre os Kaxinauá*, tese de doutorado, University of St. Andrews/Universidade de São Paulo.
- Lagrou, E. (2007), *A fluidez da forma. Arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*, Rio de Janeiro, Topbooks.
- Lagrou, E. (2009), *Arte indígena no Brasil*, Belo Horizonte, C/Arte.
- Latour, B. (2002), *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fetiches*, Bauru, São Paulo, Edusc.
- Latour, B. (2005), *Reassembling the Social*, Oxford, Oxford University Press.
- Lévi-Strauss, C. (1989), *O pensamento selvagem*, Campinas, São Paulo, Papirus.
- Lyra, K. (2007), “O fenômeno funk feminista”, <<http://www.interfaceg2g.org/node/196>>.
- Miller, D. (1987), *Material Culture and Mass Consumption*, Oxford, Basil Blackwell.
- Miller, D. (2005), “Materiality: An Introduction”, in D. Miller (ed.), *Materiality*, London, Duke University Press, pp. 1-50.
- Mizrahi, M. (2003), *A influência dos subúrbios na moda da Zona Sul*, monografia (pesquisa coordenada para a Universidade Estácio de Sá), Rio de Janeiro.
- Mizrahi, M. (2006), *Figurino funk: uma etnografia sobre roupa, corpo e dança em uma festa carioca*, dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Mizrahi, M. (2007), “Indumentária funk: a confrontação da alteridade colocando em diálogo o local e o cosmopolita”, *Horizontes Antropológicos*, ano 13, núm. 28, pp. 231-262.
- Mizrahi, M. (2009), “O Figurino Funk e a sedução: a roupa, o corpo e a dança na esfera da festa”, *Interseções*, vol. 11, núm. 1.
- Mizrahi, M. (2010a), *A estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra*, tese de doutorado, Programa

- de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Mizrahi, M. (2010b), “É o *beat* que dita’: criatividade e não-proeminência da palavra na estética Funk Carioca”, *Desigualdade e Diversidade. Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio*, núm. 7, pp. 175-204.
- Mizrahi, M. (2010c), “Brazilian Jeans: Materiality, Body and Seduction at a Rio de Janeiro’s Funk Ball”, in D. Miller & S. Woodward (eds.), *Global Denim*, Oxford, Berg, pp. 103-126.
- Mizrahi, M. (2012a), “Cabelos como extensões: relações protéticas, materialidade e agência na Estética Funk Carioca”, *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, vol. 9, Núcleo de Cultura Popular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e do Centro de Referência do Carnaval, pp. 135-157.
- Mizrahi, M. (2012b), “Rio Funk Aesthetics: Materiality and Purchasing Power in an Urban Brazilian Context”, comunicação, *Uncertainty and disquiet, 12th EASA Biennial Conference*, França, University of Paris Ouest Nanterre La Défense.
- Novaes, J. (2005), “Ser mulher, ser feia, ser excluída”, *Psicologia.pt*, <www.psicologia.com.pt> [baixado em 25/04/2010].
- Novaes, J. (2010), “O corpo magro, esbelto, é um corpo de classe”, *Jornal Novoeste*, <www.novoeste.com> [baixado em 25/04/2010].
- Overing, J. (1986), “Men Control Women? The ‘Catch 22’ in the Analysis of Gender”, *International Journal of Moral and Social Studies*, vol. 1, part 2, pp. 135-156.
- Strathern, M. (1988), *The Gender of the Gift: Problems with Women and Problems with Society in Melanesia*, Berkeley, University of California Press.
- Strathern, M. (1991), *Partial Connections*, United States of America, Altamira Press.
- Taussig, M. (1993), *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, London, Routledge.
- Vianna, H. (1988), *O mundo funk carioca*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- Wagner, R. (1991), “The fractal person”, in M. Godelier & M. Strathern (eds.), *Big Men and Great Men: Personifications of Power in Melanesia*, Cambridge, Cambridge University Press.

Recibido: 8 de agosto de 2013

Aceptado: 5 de marzo de 2014

***Autora: Mylene Mizrahi**

Doctora en Antropología Cultural por la Universidad Federal de Río de Janeiro, Brasil. Actualmente realiza un posdoctorado en la misma institución. Es autora del libro *A estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra*, editorial 7 Letras. Desde 2002 desarrolla un trabajo de campo intensivo entre creadores y consumidores del funk carioca. <mylenemizrahi@gmail.com>.

Cómo citar este artículo:

Mizrahi, Mylene (2014), “‘Mulher já nasce veada’: estéticas do corpo, gênero e pessoa no Brasil urbano”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 33, marzo-abril, pp. 119-131, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.

Reseña del libro¹

El fanático de la ópera

Etnografía de una obsesión

de Claudio Benzecry



Por Ornela Boix**/Universidad Nacional de La Plata, Argentina

¿QUÉ HACE LA MÚSICA A LAS PERSONAS? ¿Y qué hacen las personas con la música? ¿Qué tipo de emociones y prácticas se habilitan en esta relación? ¿Qué clase de filias se establecen? ¿Pueden estas configuraciones, incluso la pasión misma, ser explicadas “sociológicamente”? Claudio Benzecry, sociólogo argentino radicado en Estados Unidos y portador de un apellido reconocido en el mundo teatral y operístico de su país de origen, se monta sobre estos interrogantes para construir una etnografía en el particular mundo de la ópera de los pisos altos del Teatro Colón de la ciudad de Buenos Aires. En una obra de lectura amena y a través de una prosa que, sin perder rigurosidad sociológica, logra transmitir el alcance del amor que los sujetos analizados experimentan con la ópera, Benzecry realiza una crítica consistente a la sociología distribucional de la distinción y a la sociología del gusto, emplazándose en una sociología del amor y la pasión, entendidos en sí mismos y no como traducciones de algo que sucede en otra parte.

Orientado en un principio por la búsqueda de una argumentación que señalara las limitaciones de las sociologías de las correspondencias estructurales –uno de cuyos modelos clásicos es *La distinción* (Bourdieu, 1998)– para explicar las relaciones entre arte, estatus y clase en países periféricos como Argentina, donde la ópera nunca fue un consumo exclusivo de las clases elevadas, y sobre la base de que ésta es actualmente una forma estética fuera de moda o “en crisis” pero que, sin embargo, sigue apasionando a un auditorio contemporáneo, Benzecry se pregunta: “¿Qué explica esa entrega intensiva y extensiva cuando el estatus, la ideología y la popularidad no son suficientes?” (p. 25). En respuesta, termina produciendo el concepto clave del libro y su contribución más original. Se trata del “amor por” como forma social, problematizada para entender las carreras morales de los fanáticos, sus narrativas de persona y sus procesos de individuación.

Book Review “The opera fan”. An ethnography
of an obsession of Claudio Benzecry

Pp. 133-137, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*

Número 33/marzo-abril 2014, ISSN 2007-5758

<<http://version.xoc.uam.mx>>

En este plan, la introducción adelanta parte de su argumentación y el contrapunto teórico principal que construye su objeto, para presentar asimismo su abordaje metodológico. Se trata de una etnografía multisituada (en el sentido de Marcus, 1995) de dieciocho meses de duración, donde la observación se constituye en la técnica privilegiada para captar las formas del apego estético y orientar luego las entrevistas, repetidas con un conjunto de fanáticos a los fines de construir sus historias de vida en relación con la ópera. El trabajo de campo incluye visitas a teatros de ópera menores dentro y fuera de la ciudad de Buenos Aires y a las casas de algunos fanáticos, pero se concentra en el Teatro Colón, específicamente en los recintos del piso superior, correspondientes con las localidades más baratas y el veinte por ciento del auditorio. Para Benzecry, su aislamiento arquitectónico (que mantuvo históricamente una frontera entre la élite y el público plebeyo) lo convierte en una “isla” en el tiempo y el espacio para los amantes de la ópera y en un “laboratorio *in situ*” para el etnógrafo que quiere observar la interacción social, la creación de sentidos y las variaciones de la relación de pasión que entablan con la misma práctica personas de orígenes y trayectorias sociales diversas. La investigación se complementa con un trabajo de archivo, palpable especialmente en la reconstrucción histórica del pasado y el presente del Colón y del consumo de ópera.

Luego de la introducción, el libro se organiza en tres partes: “Telón de fondo”, “El primer plano” y “Final”. En “Telón de fondo”, en un primer capítulo, se desarrolla una historia de la ópera en relación con la construcción de la nación argentina, entendiéndola como la práctica con la que la burguesía liberal procuró modernizar el país a la vez que acrecentar su distinción, esfuerzo disputado, no obstante, por la influencia de los inmigrantes pobres, especialmente italianos, que consideraban la ópera como parte de la cultura popular. Así, aunque en el imaginario social persista la imagen de un Colón de clase alta, el público plebeyo estuvo allí desde sus inicios; y con él, una heterogeneidad constitutiva y tensionada entre su carácter exclusivo y democrático. Cabe notar que si bien la obra desmiente este imaginario de un Colón elitista, restringir su contribución a ese hecho es permanecer en el tipo de lógica homológica que la investigación pretende criticar. En un segundo capítulo, Benzecry elabora seis historias de vida en relación a la ópera de los muchos fanáticos apasionados. No encuentra patrones explícitos de clase y educación, pero sí un marcado componente inmigrante y una afiliación doble: a un imaginario de homogeneidad social típico de las clases medias urbanas, y a una definición de cultura como un conjunto de prácticas apropiadas prescriptas. A continuación, en “El primer plano”, el autor despliega en tres capítulos el núcleo empírico y analítico que le permite hablar de un *self* operístico y de la pasión como una modalidad particular en la que se desenvuelve una

filiación. Volviendo sobre la clásica pregunta de Becker (2009) acerca de la iniciación en los usuarios de marihuana, se pregunta cómo alguien llega a convertirse en un fanático de la ópera. Para ello agrega un instante de revelación e intensa atracción –visual, corporal, sonora– no contemplado en el análisis de Becker y toma en cuenta las instituciones e instancias de socialización que median en ese proceso (en el sentido de Hennion, 2002). De éste emerge un contrato de escucha específico, fundamentalmente moral, que produce a la ópera como un objeto de goce y al fanático como un sujeto que a partir de su investidura en el objeto puede alcanzar la autotranscendencia. En este sentido, Benzecry propone, en una lógica de tipos ideales, cuatro repertorios o formas de trabajar sobre el yo a partir de la ópera que son también formas de obtener la membresía en este mundo musical: los peregrinos, los héroes, los adictos y los nostálgicos. Por último, en el “Final”, narra el desmoronamiento de la insularidad histórica del Colón, cuando lo exterior, especialmente la crisis económica y política argentina que cristaliza en 2001, irrumpe en el teatro reduciendo la calidad de su agenda (en particular, la presencia de las estrellas internacionales). Sin embargo, por más que las condiciones y los recursos ya no se correspondan con las pautas que tienen los fanáticos para evaluar la experiencia, este mundo particular se sigue reproduciendo a partir de distintas operaciones de restauración, especialmente basadas en la inscripción del pasado en el presente, y en la amortización que produce una intensa sociabilidad alrededor de la ópera, basada en la productiva metáfora del amor. Asimismo, sobre el cierre, el autor ensaya comparaciones con otros fanáticos de ópera del mundo y propone algunos posibles campos de análisis para una sociología de la pasión.

Instalado en una descripción densa de la experiencia de los fanáticos del Teatro Colón, Benzecry elabora su objeto en una apropiación y contrapunto entre dos conjuntos de teorías que han intentado explicar el apego cultural: las objetivistas y las de orientación pragmática. Con objetivistas refiero a toda una línea de gran influencia en la investigación sociológica donde la práctica musical es meramente una de las arenas donde se disputa el estatus y se reproduce la legitimidad de la clase dominante. Como explica Benzecry, esta idea ha tomado forma a partir de distintas teorías del arte y la cultura, especialmente la que comprende al arte como una forma de dominación ideológica, en la estela de la Escuela de Frankfurt, y la que lo conceptualiza como capital cultural, siguiendo en particular a Bourdieu. Los enfoques bourdieanos han quitado a las obras de arte su carácter de hechos sociales, petrificándolas de manera legitimista (en el sentido de Grignon y Passeron, 1991) en una ubicación en la estructura social (muchas veces en grados altamente micro diferenciados), para relacionarlas de forma homológica con sus consumido-

res. Desmarcado del argumento homológico que, como ha sido ampliamente discutido, no permite entender el carácter y los parámetros con los que las personas se relacionan con la música (en el contexto argentino Vila, 1996; Semán y Vila, 2008; Gallo y otros, 2011), Benzecry le soltará la mano a la pregunta por la dominación, pero no así al interrogante sobre los regímenes de estatus, cruciales para entender la construcción del fanático en su oposición al público “rico” o *snob*, a los “críticos”, a los “novatos” y a la audiencia “popular”, en un marco en el que la “decadencia” y el contraste con una “edad de oro”, tanto del teatro como del país, se conforman como construcciones ampliamente operantes.

Por su parte, la nueva sociología de la música, de Hennion (2002) y DeNora (2000), dialoga con las premisas de Bourdieu y la tradición subculturalista, para subvertir la relación de exterioridad en la que allí aparecen lo musical y lo social, reduciendo la música a simple metáfora o reflejo de la sociedad. Hennion afirma que no hay que tomar la música como un objeto de buenas a primeras porque es en sí misma un evento donde no es posible disociar la música convencionalmente entendida de sus mediaciones: instituciones, objetos técnicos, soportes materiales, instrumentos, etc. La música, entonces, ya debe concebirse en sí misma como una sociedad plena de mediaciones que la hacen aparecer. A la vez, Hennion no ignora las relaciones de dominación propias de esas redes sociales pero, a diferencia de los enfoques bourdieanos y sus concepciones petrificadas del campo y de las divisiones sociales, su enfoque quiere ver lo musical en su constitución misma. Por su parte, DeNora considera a la música como una estructura habilitante o *affordance*, ampliando las dimensiones de la agencia en la música. Contra concepciones que no pueden desprender la capacidad interpeladora y productiva de lo musical/sonoro de la noción de consumo distintivo (en los enfoques bourdieanos), usos desviados o identidades sociales (especialmente en el subculturalismo: Hall y Jefferson, 2010; Hebdige, 2002; Willis, 1978), DeNora afirma que la música es un dispositivo habilitante de una multiplicidad de usos. La conjunción de estos aportes permite ver lo social y lo musical en su mutua imbricación y constitución recíproca.

De la renovación teórica que significan estos dos proyectos de investigación, para el área de los estudios sociales de la música en particular y para las ciencias sociales en general, el trabajo de Benzecry se conforma en un diálogo (especialmente en cómo hace propias y operativas para su caso las categorías de mediación y *affordance*), y también en una crítica de las limitaciones que estos enfoques supondrían para captar los apegos a largo plazo. Para explicar a los fanáticos de la ópera, entonces, no recurrirá sólo a las traducciones del gusto de acuerdo a las posiciones en el espacio social ni tampoco a la noción de un apego situacional y de un gus-

to que siempre se está ensamblando *en acción*. Según su perspectiva, deben recuperarse para el análisis las mediaciones de la clase y la moralidad a ella asociada, a los fines de construir una sociología del apego a formas culturales, en este caso la ópera, que no deje de atender al carácter afectivo y personalizado de esa afición (consideraciones ausentes en la sociología legitimista) ni a los mecanismos por los que se habilitan carreras de autosubjetivación en la música, donde sus amantes se modelan como individuos meritorios, a partir de los vínculos con otros y con los objetos estéticos mismos. De esta manera, tomando la vertiente más abstracta y teórica de los desarrollos de Hennion y DeNora, el trabajo de Benzecry se compatibiliza con los desarrollos más históricos de ambos autores: entre otros, la conformación de diferencias de género a partir de la música concertística de Viena (DeNora, 2012) y la propuesta de constitución de una historia social de los oyentes, asociada a los dispositivos tecnológicos y las instituciones mediadoras (Hennion, 2012).

¿Cómo una persona aprende que algo le gusta? En contraste con la respuesta bourdieana basada en las predisposiciones de un origen de clase, Benzecry descubre que los fanáticos de la ópera sí necesitan relatar (al investigador y a sí mismos) la historia de cómo se capitalizaron. Los fanáticos no dejan de reconocer todo lo que tuvieron que aprender para gozar de la ópera “correctamente”, ya que la mayoría no había sido llevado de niño al Colón ni socializado en esos ámbitos, encontrándose actos fortuitos de iniciación que muchas veces tienen lugar en plena adultez. Este valor en el trabajo (y en el mérito) se ubica en las antípodas de una estrategia pequeño-burguesa, es decir, en los gestos que, para Bourdieu, remedan la falta de pautas de apreciación de la alta cultura. Asimismo, tal valor muestra de forma convincente, en la propia etnografía, el carácter de clase media de estos sujetos.

Ahora bien, ¿por qué es la ópera y no otra cosa? Hay lugar en este trabajo para una problematización de la singularidad del objeto del apego, a diferencia de las sociologías legitimistas para las cuales a fin de cuentas, como expresa con ironía de Singly (2006, p. 42), “beber un vaso de tal aperitivo es equivalente a escuchar tal fragmento de música clásica”. Benzecry, retomando la noción de la *affordance*, sostiene que cada ópera, en su especificidad, impulsa ciertas prácticas corporales y estados emocionales que no son posibles de obtener para los fans con otras óperas (por ejemplo, las denostadas óperas contemporáneas) y mucho menos con otras músicas. Este señalamiento de lo corporal en conexión con la música, especialmente con la voz cantada (las posturas de escucha, la respiración, las pulsaciones, los estremecimientos), es un hallazgo muy relevante, especialmente para un campo local de estudios musicales donde la música se escucha pero no se siente, y si pasa por el cuerpo es simplemente porque se baila.

Más importante aún, porque demuestra cómo un consumo considerado de “alta cultura” puede producir estados extáticos, en un desacople para el análisis de la supuesta sobriedad asociada a estas formas culturales, contra la intensidad usualmente adjudicada por la literatura a los consumidores de cultura masiva o popular; de hecho, en un análisis magistral, el autor presenta a los fanáticos como “barras bravas” de la ópera. El gusto por cierta música es mucho más que una preferencia y se constituye en una pasión que dispone de forma particular al *self*. En ese movimiento, Benzecry defiende la pertinencia de la sociología para estudiar las manías o a las filias, consideradas por otros meras disposiciones psicológicas.

Pero Benzecry va todavía más allá al afirmar que la ópera como objeto produce compromisos estructurantes: quien se va convirtiendo en fan, organiza cada vez más su sociabilidad (y la negociación de ésta con sus afectos y otros significativos) alrededor de las funciones, las temporadas, las grabaciones, las clases de apreciación, la crítica. Frente a la omnivoridad que suele afirmarse para el gusto contemporáneo, estos amantes se distinguen por su fidelidad a un género, desbordado como tal y convertido en un mundo en sí mismo. Esta situación conduce a una de las discusiones centrales del libro, la que a partir de los hallazgos etnográficos reformula una preocupación de Bourdieu sobre la circulación de los capitales. Esto es: la capitalización producida dentro de la ópera no se retraduciría en otros mundos de la práctica y los capitales poseerían sólo una legitimidad local. Los amantes afirman que la ópera es algo completamente propio, no hablan de ella en otros ámbitos, por ejemplo el laboral, porque “detectan algo de falta de respeto” (91) e incluso experimentan vergüenza. Es decir, prácticamente no comunican su filiación más que a otros fanáticos y no la hacen valer por fuera del circuito operístico. Sin embargo, debe notarse que estos mismos sujetos no compartieron con el investigador más que su vida con la ópera (tanto en los espacios del teatro como en las entrevistas). Cabe preguntarse entonces si el argumento de la no convertibilidad de los capitales, que apunta al corazón de la teoría sociológica bourdieana, no requiere otras formas de evidencia, no explicitadas en el libro.

En este contexto, el “amor por” aparece analíticamente para organizar la experiencia de la ópera: “el amor a primera vista”, el cortejo hacia al objeto amado y la intensa atracción que produce, el aprendizaje del amante, el compromiso con el objeto de su amor, el tiempo (los años) dedicados a él hasta llegar a un amor maduro. Para Benzecry el amor es al mismo tiempo una forma social, una narrativa de persona que produce una organización particular de la acción y la individualidad, un proyecto de transformación del yo y también un trabajo que debe sostener una relación con el objeto cultural a largo plazo. La obra se convierte así en un recurso

para la autoformación moral y para dar cuenta de uno mismo. El amor, justamente, supone una conexión afectiva con algo a lo que cargamos de valor y que llega a constituirse como elemento esencial de lo que somos. En este sentido, el caso estudiado proporciona con la noción del “amor por” una nueva figura para desarrollar la teoría de la mediación.

Dicho lo anterior, la sociología del gusto es para el autor “demasiado débil para explicar los momentos en que los objetos culturales dan sentido, orientan la vida y le permiten al fanático dejarse llevar” (267). Es por ello que propone un desplazamiento del gusto a la pasión, ya que sentir pasión por algo es mucho más que expresar una preferencia: se trata de una particular implicación con el mundo, encarnada y significativa. El trabajo de Benzecry continúa así los esfuerzos de investigación que intentan captar las posibilidades de la agencia en la música y en el arte, y qué es lo que ello tiene para decir a la teoría social más general, realizando aportes múltiples y preguntas sugerentes que, imposibles de reseñar aquí en su totalidad, sin duda, serán de inspiración para una variedad de futuros trabajos.

Nota

- ¹ Como los fanáticos que se enamoran de la ópera juntos, pero de forma singular, este texto debe tanto a mi lectura individual del libro como a las discusiones que realizamos en conjunto con el equipo docente del Seminario de Sociología y Literatura de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP, especialmente con Rodolfo Iuliano y Nicolás Welschinger. Asimismo, recupero aquí mi interpretación de algunos puntos de la conversación (2012) que sobre este libro organizó generosamente el Núcleo de Estudios Sociales sobre la intimidad, los afectos y las emociones de FLACSO Argentina con la presencia del autor.

Referencias

- Becker, H. (2009), “Convertirse en un fumador de marihuana”, *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Benzecry, C. (2012), *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Bourdieu, P. (1998), *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.
- DeNora, T. (2000), *Music in Everyday Life*, Nueva York, Cambridge University Press.
- DeNora, T. (2012), “La música en acción: constitución del género en la escena concertística de Viena, 1790-1810”, en C. Benzecry (comp.), *Hacia una sociología cultural*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, pp. 187-212.
- De Singly, F. (2006), “La sociología, forma particular de conciencia”, en B. Lahire (dir.), *¿Para qué sirve la sociología?*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

- Gallo, G. y otros (2011), "Editorial", *Revista Argentina de Estudios de Juventud*, vol. 1, núm. 4, en <<http://www.perio.unlp.edu.ar/revistadejuventud/>>.
- Grignon, C. y J. C. Passeron (1991), *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Hall, S. y T. Jefferson (2010), "Una vez más: resistencia a través de rituales", en S. Hall y T. Jefferson (eds.), *Resistencia a través de rituales. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de posguerra*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- Hebdige, D. (2002), *Subcultura. El significado del estilo*, Barcelona, Paidós.
- Hennion, A. (2002), *La pasión musical*, Barcelona, Paidós.
- Hennion, A. (2012), "Melómanos: el gusto como performance", en C. Benzecry (comp.), *Hacia una sociología cultural*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, pp. 213-248.
- Marcus, G. E. (1995), "Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-sited Ethnography", *Annual Review of Anthropology*, núm. 24, pp. 95-117.
- Semán, P. y P. Vila (2008), "La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las 'tribus'", *Revista Transcultural de Música*, núm. 12, en <<http://www.sibetrans.com/trans/trans12/arto1.htm>>.
- Vila, P. (1996), "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones", *Revista Transcultural de Música*, núm. 2, en <<http://www.sibetrans.com/trans/publicacion/14/trans-2-1996>>.
- Willis, P. (1978), *Profane Culture*, Londres, Routledge & Kegan Paul Books.

Recibido: 28 de mayo de 2013

Aceptado: 15 de noviembre de 2013

***Autora: Ornela Boix**

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales,
Universidad Nacional de La Plata-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina.

Cómo citar este artículo:

Boix, Ornela (2014), "Reseña del libro *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión* de Claudio Benzecry", *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 33, marzo-abril, pp. 133-137, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.



Juicios de valor en la música popular desde una perspectiva latinoamericana¹

Tomás Viviani*
Universidad Nacional de La Plata, Argentina

EL LIBRO RESEÑADO COMPILA ARTÍCULOS de ocho investigadores latinoamericanos que durante diciembre de 2007 intercambiaron puntos de vista en el foro digital de la IASPM-AL (rama latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular). El resultado es un libro que, atravesado por la pregunta acerca de los juicios de valor, los criterios de calidad y el lugar de las preferencias del investigador en la investigación sobre música popular, hace un recorrido inquieto por diferentes perspectivas teóricas: la sociología de la cultura, los estudios culturales británicos y latinoamericanos, la teoría crítica y la sociología del conocimiento, aportando un profuso estado de la cuestión desde la producción académica latinoamericana.

El trabajo de Rubén López Cano —investigador mexicano, director de la revista *TRANS-Revista Transcultural de Música*, y uno de los coordinadores de la publicación reseñada— titulado, “Juicios de valor y trabajo estético en el estudio de las músicas populares urbanas en América Latina”, resulta uno de los más sólidos argumentativamente.

El autor, antes que sepultar o enaltecer a los juicios de valor, asume que las prácticas musicales están fuertemente impregnadas de ellos. En el caso del discurso académico, López Cano tiene como objetivo central a la desmitificación de la “aparente naturalidad” de los juicios de valor del investigador en relación a la música que estudia, posicionándose desde un punto de vista que niega que los juicios estéticos sean “una condición inevitable del discurso sobre la música” (p. 220). Para sostener tal posición, realiza un *racconto* de diferentes discursos sobre la música y de la utilidad de los juicios de valor en cada caso. En discursos de la neuromusicología, la arqueomusicología, la sociología musical cuantitativa y los estudios de música popular ligados a las industrias culturales, entre otros, los gustos y preferencias del investigador se evidencian como irrelevantes. De manera contraria, en los discursos del crítico, del analista y del historiador los juicios suelen estar presentes. El autor resalta que estos últimos son los discursos más tradicionales, y que por tal motivo “colaboran en la construcción y perpetuación del canon que regula la valoración de los productos y prácticas musicales de una comunidad” (p.222). Ahora bien, si es que la crítica es muy recurrente, “no necesariamente constituye un proyecto o programa de investigación en sí misma y con frecuencia se trata de una actividad coyuntural” (*ibidem*). He aquí el nudo de su argumentación, los juicios estéticos sobre prácticas o experiencias musicales son relevantes en función del programa del investigador, de sus objetivos, pero no lo son en sí, y el hecho de que puedan estar presentes no implica que sean relevantes o incluso pertinentes.

Value judgments in popular music from a Latin American perspective

Pp. 139-142, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*

Número 33/marzo-abril 2014, ISSN 2007-5758

<<http://version.xoc.uam.mx>>

Si el principal objetivo de una investigación es producir conocimiento, debe tenerse en claro que enjuiciar no es conocer, y sólo es relevante en tanto se esté indagando en torno a la construcción de esquemas o criterios valorativos. La reflexión sobre juicios de valor cobra sentido, por ejemplo, en la historia de la recepción, para analizar cómo se ha ido construyendo el canon, y en la historia de los excluidos del canon, que se enfoca en las “prácticas olvidadas”.

Uno de los aportes más esclarecedores de López Cano es señalar que el gusto del investigador es determinante en la instancia de elección del objeto de estudio. Luego, a partir de esa elección, los gustos y preferencias son generalmente accesorios, salvo para abordajes como los ya mencionados. Una reflexión interesante es la operación que el autor denomina “doble legitimación”, mediante la cual el investigador asume que la elección de una determinada música para su estudio la convierte en “digna de ser estudiada”, ocultando la operación contraria, la selección de música ya legitimada, para mediante ella validar el trabajo del investigador. Es por esto que “la elección del objeto de estudio se descubre continuamente enfrascada en una ardua negociación entre los gustos personales y el desarrollo de narrativas de legitimación disciplinar” (p. 227).

Algunos factores que median esas narrativas de legitimación tienen que ver con motivos de clase o vínculos generacionales, siempre que la elección del objeto de estudio “responde a afirmaciones y defensas identitarias” (p. 228). López Cano considera que en las tradiciones que no se ocupan principalmente de fenómenos estéticos, se seleccionan los objetos “por su relevancia social, sus implicancias filosóficas, su conexión con otros problemas o discursos de investigación, o incluso por su importancia económica” (p. 229), y es en estos casos en los que los juicios estéticos no son fundamentales. Frente a este tipo de juicios, el autor propone “estudiar las dinámicas de valoraciones de las comunidades que escuchan y viven determinada música. Se trata de un ejercicio intersubjetivo que no implique la renuncia de nuestras convicciones o identidades, pero que contemple la posibilidad empática de comprender hermenéuticamente el porqué de las valoraciones del ‘otro’ desde su propia perspectiva” (pp. 248-249).

Claudio Díaz, investigador argentino interesado en la producción de sentido en las prácticas de recepción de las músicas populares, trabaja la noción de valor en la investigación sobre música popular. Con un abordaje similar al de López Cano, propone “considerar la producción y el consumo de música popular como *prácticas sociales*” discursivas, en tanto que forman parte de las “luchas simbólicas” (p. 197). Manifiestamente orientado por Pierre Bourdieu, y con la presencia tácita de Marcel Mauss, Díaz sugiere desplazar el centro de atención, del valor de una música, a los “procesos de *adjudicación de valor* que siempre se desarrollan sobre la base de crite-

rios objetivos y socialmente construidos en el marco de sistemas de relaciones específicos” (ibídem).

Si en la perspectiva que aborda el valor de las obras musicales el objeto de estudio es la obra en sí misma, en el estudio de los procesos “el valor de una obra artística es un hecho objetivo [...] la relación de esa obra con un sistema de valoración socialmente construido” (p. 205). Según Díaz, el marxismo, la escuela de Frankfurt o la obra de Cornelius Castoriadis buscaron el valor en la obra en sí, mientras que la sociología de la cultura produjo una ruptura con esa idea de valor pensándolo, a partir de Williams, desde las relaciones de poder y las luchas por la hegemonía. También Bourdieu representa la ruptura con la idea tradicional de valor, aunque “desde la especificidad misma de la producción artística”, en relación a la “dialéctica de la distinción” (pp. 203-204).

En el capítulo “Musicología popular, juicios de valor y nuevos paradigmas de conocimiento”, Juan Francisco Sans, músico y musicólogo venezolano, también coordinador de este libro, reflexiona respecto a la resignificación de los juicios de valor en la musicología popular en contraposición a la musicología tradicional. Desde un punto de vista que asocia lo popular con lo masivo, entiende que las prácticas musicales populares, consumidas y disfrutadas “por la mayor parte de la población mundial” y que habían sido marginadas y descalificadas por la musicología tradicional, desbordan el lente del canon clásico ya que “la intersubjetividad ha sustituido a la estética” (p. 167); siempre que para pensar lo popular importa tanto o más el contexto, que la obra musical en sí.

Para Sans, si la subjetividad del investigador es borrada del proceso de abordaje del objeto de estudio, pueden no obtenerse observaciones significativas ya que el reconocimiento de “la carga emocional que implica la experiencia de la música popular” necesita que el investigador se involucre directamente en sus “aspectos más íntimos y subjetivos” (p. 172). Es por esto que los nuevos paradigmas de conocimiento implican investigadores que no se asuman como sujetos cognoscentes por fuera de lo investigado, sino como participantes de una construcción de conocimiento colectiva, por lo que las marcas de la subjetividad del investigador no son un problema sino una contribución enriquecedora. Este punto de vista, recurrente a lo largo de la publicación, asume que no hay una estética absoluta por fuera del receptor y de las “circunstancias sociales y culturales donde estas músicas se desarrollan” (p. 185).

Por su parte, Julio Mendivil, músico, etnomusicólogo y escritor peruano, sostiene un criterio cultural relativista para argumentar en una dirección similar a la sostenida por López Cano, Díaz y Sans, y retoma a Nietzsche para afirmar que “todo juicio de valor se funda siempre en el deseo de conservar un determinado tipo de vida” (p. 262).

Mendivil apela a la definición de conceptos por parte del investigador para poder evaluar qué música es

buena y cuál es mala, desde experiencias culturales o subculturales. Critica al discurso antirrelativista que denuncia fascismo en la perspectiva relativista, cuando en realidad pretende “defender la tolerancia y el futuro de la diversidad cultural” (p. 272) no negando la valoración, sino promoviendo que ésta no se centre exclusivamente en una lógica etnocéntrica.

Finalmente, su artículo aporta una reflexión sobre la investigación con política activista, aunque sólo analiza las ocasiones en las que mediante ese activismo la investigación “corre el riesgo de devenir en un mero instrumento de trabajo político” (p. 274) si el investigador propone mejorar la situación de la vida de las personas investigadas. En este punto, es preciso recordar la fuerza de activismos —de género, de etnia, colonialistas— que han motorizado algunas de las mejores investigaciones etnográficas contemporáneas donde lo político es crucial.

En el primer artículo del libro, Christian Spencer Espinosa realiza una profunda problematización epistemológica en torno a la relación entre ciencia y musicología, que tiene algunos puntos en común con el artículo de Sans, aunque menos relacionado con la musicología que con la epistemología. Spencer Espinosa propone “cuatro momentos de la historia de la musicología con pretensión científica” (p.28), el primero deudor del positivismo comteano, el segundo caracterizado por la intención de constituirse como disciplina autónoma, el tercero en el que se manifiesta la división entre musicología histórica y etnomusicología y el cuarto en el que se diversifican varias ramas de la disciplina.

Su trabajo recupera un marco teórico propio de la epistemología y la sociología del conocimiento y desde ese enfoque piensa el desarrollo de la musicología. Desde un carácter cientificista manifiesta que “la ausencia de un objeto de estudio definido, un método claro o un enfoque bien fundamentado puede llevar a emitir juicios de valor que, al no poseer sustento gnoseológico o ideacional, terminen por convertirse en elementos irreflexivos dentro del trabajo musicológico” (p. 44) —emergiendo cierta tensión con los puntos de vista de López Cano, Sanz y Díaz, que si bien no son idénticos entienden a los juicios de valor como propios del abordaje musicológico contemporáneo, más allá de su aporte objetivo.

Quienes pensábamos, con Tia DeNora, que la gran tradición adorniana ya no podía contribuir a la reflexión de la sociología de la música popular contemporánea, encontramos en el artículo de Federico Sammartino, músico argentino e investigador del Conicet, un minucioso trabajo que repone los principales —y múltiples— aportes de la Escuela de Frankfurt al campo en cuestión.

Sammartino trabaja dos aspectos sobre los juicios estéticos en la música popular, recupera la crítica de la ideología en las reflexiones estéticas desde los aportes de Walter Benjamin y considera las prácticas musicales desde la idea de totalidad social de Adorno. Alterna las reflexiones teóricas con su experiencia empírica en re-

lación a los usos del *folklore* en Estancia La Candelaria, Córdoba.

Si los trabajos de Spencer Espinosa y Sammartino son los de mayor caudal de reflexión teórica, el de Felipe Trotta es el que mayores referencias empíricas arroja. Trotta es músico e investigador brasileño y vicepresidente de IASPM-AL. En su artículo analiza el caso de la samba brasileña y cómo se han aplicado los criterios de calidad en comparación con la MPB (música popular brasileña). En coincidencia con la mayoría de los autores, entiende a los criterios de valoración como parte de conversaciones cotidianas y debates académicos.

Su trabajo remite permanentemente a Simon Frith, desde el uso de la categoría de “experiencia musical” a la problematización de la relación entre música e identidad. Aunque sin nombrarlo, su punto de vista remita además a Ángel “Chuco” Quintero cuando problematiza la relación entre música y poder para pensar el control. También acude a Bourdieu para pensar el modo en que el canon funciona como una estrategia de reproducción y distinción. Su posicionamiento teórico recorre esa, por momentos, imperceptible frontera que distingue en dos campos a la sociología de la cultura y los estudios culturales, dialogando además con Renato Ortiz y Néstor García Canclini.

De la interacción de estas canónicas referencias teóricas, emerge un artículo que problematiza el lugar —secundario— en que se ubica la samba en relación con la MPB en el discurso de legitimidad a partir de la relación entre identidad y distinción, capital cultural mediante, y tejiendo paralelismos entre la jerarquía de la música culta frente a la música popular en los discursos del sentido común así como del quehacer académico.

Surgen ruidos cuando parece esencializar lo juvenil a partir de un “régimen de audición” configurado en base a un sonido eléctrico y un “alto volumen [que] se convierte en un patrón de la manera juvenil de oír música así como [...] una mayor tasa de ruidos y distorsiones” (p. 113). Más interesante resulta la aproximación a la cuestión del género cuando piensa al baile dentro del territorio de la sexualidad y el modo en que los movimientos corporales femeninos y masculinos teatralizan roles.

Concluye pensando a los criterios de valoración —con Bourdieu— en relación a “posiciones de los sujetos y grupos sociales [...] que] reflejan determinados lugares sociales operantes en los procesos de valoración, con lo que se establecen jerarquías” (p. 127).

La investigadora brasileña Heloísa de Araújo Duarte Valente trabaja el desarrollo de los hábitos de escucha de canciones impulsados por la tecnología. Intenta una aproximación al asunto del rol de los medios de comunicación en la construcción del gusto, aunque este objetivo queda bastante desdibujado, haciéndole lugar a las determinaciones de los avances tecnológicos en la producción y consumo musical desde un punto de vista frankfurtiano.

Duarte Valente desanda el recorrido histórico en el que el disco compacto reemplaza al vinilo eliminando los “inconvenientes de fricción” y modificando los hábitos de escucha; y a partir de la consolidación de la etapa del CD, la forma en que progresivamente aquellos “inconvenientes” fueron (re)cobrando valor, “adquiriendo progresivamente una especie de *aura*” (p. 139). Relaciona al lugar de los medios masivos con las estrategias del mercado, ya que los medios habilitan la visibilidad, y tal característica “es el *modus operandi*” de las grabadoras.

Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina demuestra a la vez la intensa actividad de un campo relativamente incipiente en la región y la ausencia de una perspectiva local sólida para el abordaje de la música popular. Recuerda los múltiples abordajes posibles de lo popular, y tiene un gran aporte en las detalladas referencias bibliográficas al final de cada artículo que, además de mencionar los textos canónicos, ponen en común a autores más jóvenes, cuyo conocimiento es imprescindible para sostener los diálogos que necesita el desarrollo de este campo científico.

Nota

- ¹ Reseña del libro *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina* de Juan Francisco Sans y Rubén López Cano, (coords.), Caracas, Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 2011.

Recibido: 29 de abril de 2013

Aceptado: 21 de enero de 2014

*Autor: Tomás Viviani

Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

Cómo citar este artículo:

Viviani, Tomás (2014), “Juicios de valor en la música popular desde una perspectiva latinoamericana”, reseña de “Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 33, marzo-abril, pp. 139-142, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.

‘Roll over Beethoven!’

El poder de la música en la vida cotidiana¹

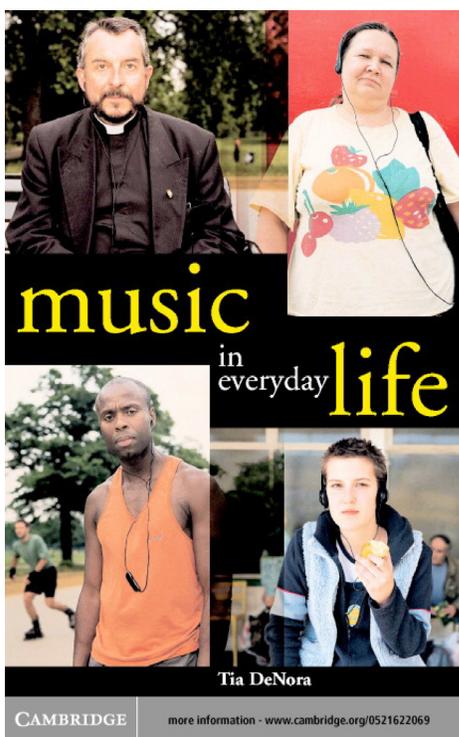
Nicolás Welschinger Lascano*/Universidad Nacional de La Plata, Argentina

EN LA ACTUALIDAD, para las ciencias sociales no resulta difícil aceptar el hecho de que la música posea profundas implicancias y efectos sociales. En cambio, ha sido menos frecuente especificar con la mayor amplitud posible cuál es el plano analítico de esa eficacia. El libro de DeNora muestra hasta qué punto la situación contemporánea exige pensar la música como un aspecto constitutivo de la agencia y hasta qué punto la superación del esquema recepción/emisión exige que el análisis interiorice la música como parte del proceso social, más que como variable de una secuencia causal, casi siempre reductible a “la comprensión de la obra”.

En *Music in Everyday Life*, Tia DeNora intenta suplir esta falta argumentando que “tal vez el fracaso de las investigaciones para reconocer los poderes de la música obedece más a la utilización de modelos inadecuados para la conceptualización de la naturaleza de esos poderes:

demasiado a menudo, la música es considerada un estímulo capaz de trabajar independientemente de sus circunstancias de producción, distribución y consumo”. En consecuencia, propone derivar una teoría de los sentidos y efectos de la música etnográfica y pragmáticamente orientada, situada en un plano abiertamente sociológico, a través de explorar las distintas situaciones y modos en que ésta es apropiada cotidianamente. Utilizando una serie de estudios etnográficos que incluyen sólo entrevistas en profundidad a mujeres, examina cómo las personas utilizan la música en actividades tan disímiles como mundanas: clases de aeróbic, noches de karaoke, rutinas laborales, encuentros íntimos, salidas de *shopping*, terapias medicinales, tratamientos neonatales, etc.

De tal forma, el libro procura contribuir a una teoría de la recepción que no ignore la productividad de la música, ni las condiciones sociales en que ésta es apropiada por los agentes: “una teoría empírica acerca del nexo música-sociedad permite disolver distinciones convencionales entre los materiales musicales y los sociales; en su lugar los aspectos musicales y sociales son entendidos como vinculados reflexivamente y co-producidos” (p. 4).



*“Roll over Beethoven!”/Revuelvete Beethoven!

"The power of music in the daily life

Pp. 143-150, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*

Número 33/marzo-abril 2014, ISSN 2007-5758

<<http://version.xoc.uam.mx>>

La tesis que atraviesa esta obra podría resumirse sintéticamente del siguiente modo: en el terreno de sus vidas cotidianas las personas interactúan y se apropian de la música, de modo que ésta se constituye en “uno de los recursos privilegiados que los actores utilizan cuando emprenden la práctica estética reflexiva de subjetivarse a sí mismos y a los otros como agentes emocionales y estéticos a través de los distintos escenarios sociales” (p. 158).

A lo largo de seis capítulos, la autora explora las dimensiones en que la música es empleada como un material activo en la constitución de la agencia y la subjetividad. Enfatiza cómo los agentes ponen en juego cierta reflexividad sobre sí mismos al utilizar determinados materiales musicales como recurso para logar alcanzar, (re)producir o apaciguar estados emocionales (cap. III), ciertas prácticas corporales (cap. IV), u orientar determinadas conductas sociales (cap. V). Explicando que de este modo la música es utilizada tanto como un medio, como una técnica o una herramienta, “conocimiento aplicado en la producción de un medio para un fin”; es decir, de modos en que está siendo empleada como una tecnología: la música como tecnología del yo (cap. III, “Music as a technology of self”); la música como tecnología “protésica” del cuerpo (cap. IV, “Music and body”); la música como un dispositivo de regulación de las interacciones en distintos escenarios de la vida cotidiana (cap. V, “Music as a device of social ordering”).

Por lo que, para la autora, debido a esta versatilidad del uso, la música puede analizarse con poco o ningún sentido referido al ideal estético de “originalidad” o “genuinidad” artística (“Roll over Beethoven!”). Ello le permite, metodológicamente, abandonar el terreno de los juicios estéticos sobre la “buena o mala” música y desplazar el foco del análisis hacia la comprensión de ésta como un recurso interpretativo, modelo para la acción, etcétera.

En los capítulos I y II, la argumentación se concentra en construir una mirada interaccionista que pretende superar la dualidad de los enfoques musicológicos entre estructura y sentimiento; es decir, un análisis centrado en explorar no sólo la materialidad (que incluye desde las propiedades formales del texto musical hasta las condiciones de circulación) sino también los efectos de la música sobre las dimensiones corporal, emocional y estética que surgen en el proceso de interacción “*human-music*” (como elige llamarle DeNora). Más adelante, los capítulos III y IV comienzan a poner dicha perspectiva en práctica mediante la descripción de la música como un dispositivo de “auto-regulación” emocional (“*self-regulation*”) en la construcción del yo, centrado en explorar la función de la música como una tecnología de “la identidad, la emoción y la memoria” (p.53). Particularmente el capítulo IV considera la relación de reflexividad entre la música y el cuerpo, desarrollando una perspectiva interdisciplinaria para la investigación de las múltiples formas en que la música permite a los actores moldear ciertos tipos de corporalidades. En el mis-

mo sentido, el objetivo del capítulo V es avanzar en esta perspectiva interaccionista de los efectos de la música para examinar de qué modos ésta es empleada, más allá del plano de la acción individual, como productora de escenas sociales. Asegurando que los significados de la música son modulados en y por la situación de escucha. Recuperando articuladas las distintas tesis que presenta el libro, en el capítulo VI las conclusiones argumentan a favor de una teoría de la acción social que integre las dimensiones del cuerpo y las emociones; afirmando que estudiar los usos de la música puede ser de considerable importancia en la reformulación de una teoría de la agencia y su relación con la cultura. En este sentido, a diferencia del rol que la música ocupó en los tiempos “pre-electrónicos”, hoy día la sociología debe preguntarse por qué ésta cobra cada vez mayor relevancia como material activo sobre nuestra cotidianeidad.

El enfoque

Para DeNora, la cuestión de los efectos sociales de la música tiene una amplia tradición dentro de la teoría social, aunque rara vez ha sido explorada a través de trabajos empíricos y etnográficos. Justificando su aseveración, en el primer capítulo realiza un recorrido por el estado de la cuestión retomando algunos aportes de los estudios culturales británicos, los teóricos subculturalistas, los trabajos empíricos de lo que llama “la pequeña tradición” estadounidense de la sociología de la cultura. En relación a esta última, contrapone “la gran tradición”, lo que llama “el gran enfoque socio-musical”, del cual su exponente más notable sería la obra de Adorno, autor con el cual DeNora dialoga y debate a lo largo del libro e incluso en su libro siguiente, *After Adorno: Rethinking Music Sociology*, publicado poco después, en 2003.

Es sabido que Adorno pensaba que la música vanguardista experimental atonal (Schoenberg era su referencia preferida), evitando los cliché musicales y preservando la disonancia, en lugar de ofrecer resolución y gratificación en la armonía, tenía la capacidad de fomentar la conciencia crítica debido a que sus materiales se organizaban en formas que contradicen las convenciones musicales y los hábitos de escucha; así la música progresiva tenía el poder de desafiar los esquemas cognitivos y conceptuales. En este sentido, para DeNora la obra de Adorno representa el desarrollo más significativo del siglo XX de la idea de que la música es una fuerza en la vida social, un material de construcción de la conciencia y de la estructura. En cambio, la clara debilidad del trabajo de Adorno es que, por su misma perspectiva, no puede proveer herramientas analíticas que permitan explorar cómo estos asuntos se llevan a cabo concretamente en el universo cotidiano. A pesar de que el enfoque adorniano fue largamente tratado, hoy en día existen debates que mantienen viva su postura implícita en los análisis que, después de Adorno, creyeron

tomar como objeto a las “obras como textos musicales”, ejerciendo una “crítica inmanente” de la cultura que evitase formular un juicio con criterios “externos”, que pudieran “violentar” las estéticas artísticas.² Por lo que esta perspectiva pretende explorar las “obras” realizando un análisis disociado de su recepción.

La crítica que DeNora desarrolla a esta postura sería: en muchos trabajos dedicados a los efectos de la música existe implícita una premisa epistemológica, la cual arrastra un tipo de objetivismo encubierto; consiste en la idea de que “la fuerza semiótica” de las obras musicales puede ser decodificada, y que a través de estas decodificaciones el análisis semiológico puede especificar cómo ciertos tipos musicales funcionan en la vida social, cómo ellos implican, restringen o activan ciertos modos de conductas, juicios de valor, o estados emocionales. Por lo cual, los trabajos de esta perspectiva: a) utilizan los juicios estéticos de los analistas como una herramienta analítica y no como un insumo de material empírico, olvidando que aquello que se dice de las obras es parte de lo que debe ser incluido en el análisis; en este sentido, algunos estudios sociológicos terminan por lograr mayor comprensión de los tecnicismos de la crítica musical pero no de los usos y efectos sociales de la música; b) presuponen un receptor pasivo, recipiente, e ignoran cómo los sentidos son forjados por los actores situados en redes específicas de interacción; nuevamente esto lo emparenta con la postura de la crítica musical. La crítica a la mirada que en clave semiológica agota el análisis de los efectos sociales de la música en el ejercicio de “decodificación semiótica” del “texto”, olvidando los actores que entran en interacción, permite a la autora proponer que “en relación a la música la cuestión de su significado social no puede estar pre-concebida, sino que es el resultado de cómo la música es aprehendida dentro de circunstancias específicas” (p. 23).

Por otro lado, en contraste con Adorno y los problemas asociados con la “gran tradición”, lo que DeNora llama el enfoque de la producción de la cultura estableció una revisión y contrastación empírica de las “grandes tesis del gran enfoque”. Enfatizando los contextos sociales locales de las producciones artísticas, estos sociólogos (a quienes Becker alude constantemente en *Los mundos del arte*) estaban reaccionando en contra del desconocimiento y la ausencia de materiales empíricos en los procesos de investigación. De este modo, una de las mayores fortalezas de la perspectiva de la producción de la cultura fue a su vez su principal debilidad, ya que al acercarse a la sociología de la música el tradicional interés de la musicología en los detalles históricos y en los “estudios contextuales”, lo estético era tratado como un objeto a explicar pero no como un material activo y dinámico con capacidad de agencia sobre lo social. Paradójicamente, ir hacia el contexto y la situación de recepción significó desplazar la capacidad productiva de los materiales estéticos; lejos de la preocupación de Adorno que se enfocó en los modos en

que la música era activada en —y no meramente determinada por— la vida social (p. 5).

Presentada esta perspectiva en el primer capítulo, el segundo (“Musical affect in practice”) pretende fundamentar una concepción interaccionista de los efectos de la música en la vida cotidiana que vaya más allá de los dualismos en cuanto a si los efectos sociales de la música son ‘inmanentes’ o ‘atributos’. En contraste, DeNora propone una aproximación pragmática a la cuestión del significado musical, que según sus palabras, “esquive la dicotomía texto/contexto (y la idea del objeto musical) a favor de una noción de la música tal como está sumergida en y convertida en un recurso para la acción, el sentimiento y el pensamiento” (p. 49).

A lo largo del libro aboga por construir un enfoque analítico que se proponga trabajar más allá del mero formalismo musicológico y el puro contextualismo constructivista, tomar como insumo simultáneamente tanto el análisis de los términos de la interpelación (es decir, las particularidades de la estructura musical) como su recepción y efectos; lo que la autora recompone como estados de ánimos, estilos, representaciones, asociaciones, evocaciones, entre otros. Ello implicaría abandonar la perspectiva adorniana que presupone que es en sí mismo, el modo en que la música se encuentra formalmente estructurada, aquello que provee ciertos patrones de percepción; lo cual, a su vez, de algún modo implica negarse a pensar en la música como un objeto que pueda contener su propia interpretación (DeNora, 2003).

La música como estructura “affordance”

En este punto del libro (cap. II), DeNora repasa ciertos aportes de la perspectiva interaccionista (principalmente apoyada en las citas de Law y Latour) para afirmar que la música, bajo ciertas circunstancias, como otros objetos en determinadas otras, habilita a cursos de acción que podrán variar dependiendo de las propiedades particulares de ésta y del tipo de interacción modulada en y por la situación de escucha. Con el fin de explorar lo que llama la “interacción humano-música”, recurre a un concepto largamente debatido dentro de la tradición de la psicología conductista norteamericana: el concepto de “affordance” (que según el sentido de la frase podría traducirse sin problemas, como: potencialidad, habilitación, permisividad u ofrecimiento, variando en función de cuánto se pretenda enfatizar el grado de agencia y/o el rol performativo de la música). Argumenta que cierta música habilita (“afford”) a los actores modos de, como le gusta repetir, “hacer, ser y sentir”, en el mismo sentido en que los interaccionistas plantean que ciertos “objetos posibilitan a los actores cierta clase de cosas. Por ejemplo, una pelota ofrece la opción de correr, saltar, rebotar, de igual modo que un cubo del mismo tamaño, textura y peso no lo hace” (p. 39). Así, “affordance” es empleado para:

[...] describir las posibilidades de la música para “poner en acción” su papel de mediadora entre la dimensión individual y la experiencia social [...] el concepto de “affordance”, en otras palabras, ayuda a poner de relieve cómo las propiedades musicales pueden —a través de sus aspectos formales (por ejemplo, el tempo, la estructura melódica y armónica) y asociaciones convencionales (por ejemplo, hablar de “canciones de amor”)— habilitar ellas mismas formas de ser, hacer y sentir (pp. 40, 41).

Lo que DeNora advierte, dentro del marco del planteo interaccionista, es el riesgo que conlleva caer nuevamente en lo que Latour llama “tecnologicismo”, si se olvida que la música se vuelve un artefacto “affordance” en el proceso de interacción. Aquí es importante aclarar que no es “la música como objeto” sino los efectos de la música en interacción, la música como relación “performativa”, lo que la autora pretende enfatizar cuando habla de ésta como una tecnología “affordance” (p.39). Por lo cual, para ella, esta disposición no se produce independientemente de cómo los usuarios se apropien de lo inscripto en los materiales “lingüísticos, tecnológicos o estéticos”; al contrario “la oferta” de un objeto es “constituida y reconstituida en el curso de la acción y a través de ésta [...] en y dentro de las situaciones de escucha”³ (pp. 38, 40).

De manera que la música “no es meramente un medio “significante” o “expresivo”. En el plano de la vida cotidiana “la música está involucrada en muchas dimensiones del agenciamiento social, [es decir, está involucrada en] sensaciones, percepciones, en la cognición y conciencia, en la identidad y la energía” (pp. 16-17). La “música está en relación dinámica con la vida social, ayudando a invocar, estabilizar y cambiar los modos de agencia, ya sea individual o colectiva” (p. 20).

La música como tecnología del yo

La música como artefacto cultural privilegiado en la conformación de distintos regímenes de la experiencia, en la emergencia de ciertas identificaciones sociales. Tía DeNora retoma esta idea de Simon Frith y describe cómo en determinadas condiciones socioculturales la música (entendida como producto mercantil de consumo masivo y simultáneamente como valor de uso) puede constituirse en un material privilegiado para la conformación de la subjetividad. Profundizando la tesis de Frith, desde el título del capítulo III, “Music as a technology of self”, la autora propone entender a la música como una tecnología que los actores utilizan reflexivamente con el fin de conseguir incidir de forma deliberada sobre sus propios estados de ánimo, en una especie de “autoprogramación” en que los consumidores/escuchas reflexionan sobre su experiencia y demuestran saber qué tipo de música “necesitan” en distintas situaciones —como repite DeNora, se vuelven “DJs” de la banda sonora de sus vidas.

[...] la música [opera] como un modelo —de una concepción, de un rango de actividades corporales y situacionales, y de sentimientos [...] puede servir como modelo de donde uno está, adonde uno se dirige, como uno ‘debe’ de estar emocionalmente [...] de manera tal que un individuo puede decirse a sí mismo algo así como ‘tal como es esta música, así debería o desearía ser yo’. En esta capacidad, la música también sirve como un medio de fusionar el presente con el futuro, en la medida en que puede ser aplicada de manera tal que permite la innovación cultural en ámbitos no-musicales... [En este sentido] la música puede servir como un recurso para la imaginación utópica, para imaginar mundos e instituciones alternativas, y puede ser usada estratégicamente para presagiar nuevos mundos (pp. 158-59).

En este sentido, nuevamente DeNora concuerda con Frith: “la música puede dar una experiencia real de lo que puede ser ideal”; dado que, “se convierte en un recurso que permite imaginar, visualizar en un futuro, acciones e interacciones futuras preparando las escenas a través de ejemplificar estilos de acciones y formas de hacer”, “uno puede encontrarse a sí mismo idealizado en cierta música”. Lo que es lo mismo que decir que la música tiene la capacidad de ser usada, retro y prospectivamente, para evocar sentimientos, estados e incluso identificaciones, que son aspiradas y/o parcialmente recordadas, imaginadas y/o sentidas (p. 53). Por ello resulta de particular interés la descripción de DeNora de cómo la música es empleada por sus entrevistadas para producir ciertos efectos sobre sí mismas: lograr ciertos estados mentales (altos niveles de concentración) o apaciguar otros (“descargarse”, evitar una agresión); realizar ciertos tipos de actividades diarias (desde estudiar hasta lavar platos o armonizar una velada íntima); forjar ciertas prácticas corporales que en algunos casos sólo son conseguidas a través de los efectos resultantes de la interacción con determinada música (en el cap. IV se describe la forma en que los alumnos de las clases de aeróbic sólo consiguen realizar ciertos ejercicios con la ayuda de la música apropiada, con ritmos a altos niveles de vibraciones por minutos).

La música se vuelve un dispositivo para la autorrepresentación y la autorregulación en el plano individual, permitiendo a las personas desplegar “usos estratégicos” para establecer o modificar ciertas emociones, transitar de un estado anímico indeseado a otro.⁴ Permitiendo “entrar o salir” de un determinado estado, la música, como en el caso de las entrevistadas, puede ser significada como “insustituible” si se trata de la preparación de una salida nocturna, de ser anfitrionas de una fiesta o con el propósito de energizarse. Para ilustrar este punto, DeNora recurre a la metáfora de pensar a la música con propiedades similares a las de ciertas drogas: la estimulación, la adicción, la automedicación.

[La música] es un recurso para modular y estructurar los parámetros de la representación de la agencia estética – sentimientos, motivaciones, deseos, comportamiento,

energía. Por eso, lo que usualmente marcan las entrevistas es que las propiedades específicas —el ritmo, armonías, estilos, etc.—son usadas como referencias o representaciones de dónde ellas desearían estar o ir, emocional y/o físicamente (p.53).

Por otro lado, como tecnología del yo, la música no sólo es empleada como un modo de proyectarse uno mismo en el presente o hacia el futuro, sino que a su vez permite a los agentes operar sobre su memoria. En este capítulo también se describe cómo la experiencia emocional de las entrevistadas articula una sensibilidad particular de asociaciones que fijan ciertos sentimientos y emociones con ciertas imágenes y significantes sonoros. Esto permite demostrar de qué modos la música es utilizada como un recurso para evocar y corporeizar estados ya vivenciados, deseados o imaginados; y cómo este tipo de apropiación consiste en un entrelazamiento de la experiencia en tiempo real y los materiales identificados como referentes de la experiencia evocada (p. 67).

[...] la música es un medio que puede ser, y comúnmente es, simplemente emparentado o asociado con aspectos de la experiencia pasada. Fue parte del pasado y entonces se convierte en emblema de un complejo interactivo y emocional. Un abordaje correcto muestra que los poderes afectivos de la música devienen de su co-presencia con otras cosas —personas, eventos, escenas. En tales casos, los sentidos específicos de la música y su vínculo con las circunstancias simplemente emergen de su asociación con el contexto en el cual es escuchada (p. 66).

Con ello DeNora no quiere decir que el poder de evocación (ni ningún otro) pueda considerarse como una propiedad que la música porte *per se*, no se trata de una cualidad intrínseca de su modo de estructuración (tonal o atonal, como pensaba Adorno) con capacidad de producir altos niveles de concentración, relajación, ira o extrañamiento. Lo que, según ella, efectivamente sucede es, por decirlo de algún modo, un poco más mundano: determinados tipos o estilos musicales se encuentran fuertemente asociados a ciertos aspectos de la trayectoria *amical*, familiar, laboral o emocional de las personas, de tal modo que en la vida cotidiana quizá cierto tipo de música produzca mayores grados de concentración por encontrarse asociada al mundo del trabajo, o por el contrario, a escenas íntimas; y simultáneamente esas asociaciones entre cierto tipo de música y ciertos momentos, situaciones o estados se apoyan en la relación entre determinadas propiedades musicales, como el estilo, el tempo o el volumen, el ritmo de vibraciones por minuto: “oír un ritmo lento para relajarse”, “escuchar algo movido para levantar el ánimo” (p.61). Y es a este proceso, precisamente, al que se refiere cuando habla del “círculo virtuoso” de la música, ya que si bien los sentidos y efectos de la música son producto de la trama de interacciones en las situaciones en que sean apropiados, en el momento de la escucha la recurrencia

entre ciertos tipos musicales y escenas particulares tiene como resultado la emergencia de patrones de apropiación —como dice DeNora: “*actors often have a sense of what goes with what how*”—, que comúnmente corren el riesgo de ser naturalizados, comprendidos y explicados como producto de las características semióticas y/o musicales de determinado tipo de música, cuando no es más que la consecuencia de que a lo largo del tiempo los actores las asocian a determinadas situaciones de escucha o identifican en ella características que creen propias (p.125). Por ello mismo, si la música es apropiada como un recurso para la articulación de la presentación del yo, como un relato sobre sí para uno mismo y para los otros, a su vez, la misma narración de ese relato identitario conduce luego a los actores a valorar y prestar atención especialmente a ciertos materiales musicales y no a otros (p. 69).

En definitiva, DeNora niega que la música sea apenas algo que se acopla meramente a la experiencia asociándose a ésta sin más. Por el contrario, ello depende de cómo los individuos orientan las relaciones que establecen con determinada música puntualmente: “los efectos de la música están en relación con el modo en que los individuos la organizan, interpretan y orientan dentro de sus mapas musicales personales, dentro sus redes semióticas musicales y asociaciones extra-musicales” (p. 61). Un ejemplo lo constituye el proceso por el cual se reviven ciertos momentos o eventos específicos a partir de volver a oír una canción determinada; aquí la música actúa como “un dispositivo capaz de revelar, reproducir, la estructura temporal de ese momento; en su dinamismo como experiencia emergente la música informa la experiencia y sirve como marco de referencia para la experiencia [pasada como la emergente]” (p. 67).

La música como tecnología prostética del cuerpo

De modo similar a como los actores emplean la música como una tecnología del yo que les permite operar sobre sus identificaciones, emociones y experiencias pasadas, DeNora plantea que en relación al cuerpo la música también ofrece la posibilidad de desplegar usos estratégicos, y a su vez se pregunta cómo aquí también diferentes tipos de música permiten diferentes modos de ser y de estar, elevando o disminuyendo niveles de concentración, formas de atención o de sentir.

Fiel a su afirmación de que los efectos y significados de la música deben ser estudiados etnográficamente, en el capítulo IV, “Music and the body”, DeNora expone, por un lado, las observaciones que realizó en una “clínica neonatal” donde la música es escuchada en primer lugar en el útero, vinculando desde allí el cuerpo al ritmo, y, por el otro, las notas de campo que tomó en clases de *aerobics* donde la música es utilizada para moldear la corporalidad necesaria para desarrollar toda la serie de

figuras coreográficas y de ejercicios que los instructores proponen, asociadas al ritmo y las fluctuaciones de las canciones; donde la música “sirve para facilitar o dificultar el paso del cuerpo a través de las figuras de la coreografía aeróbica y su gramática, de calentamiento, para relajarse, etc.” (p. 93).

Con el propósito de problematizar la relación de la música con el cuerpo, DeNora retoma el caso de Sarah, la instructora de la academia de *aerobics* en la cual realizó su etnografía a lo largo de un año. Narra la forma en que Sarah diseñó una secuencia musical que varía con las distintas figuras y coreografías que deben realizarse durante el transcurso de una serie de aeróbic. En el precalentamiento Sarah utiliza lo que llama “música cautivante”, con el objetivo de que todos sus alumnos “entren en clima”. Lo cual a su vez los vincula a una variedad de elementos musicales (letras, melodías, ritmos, arreglos) que queda asociada a la transición entre dos escenas sociales (del momento previo, a la serie de ejercicios) y al empleo de dos tipos diferentes de energías corporales. Según DeNora, Sarah logra que en el contexto de las aulas de aeróbic los alumnos relacionen la regularidad de los ejercicios con la regularidad de los ritmos musicales, empleando estos materiales para moldear la percepción y el conocimiento corporal, minimizando la fatiga y el esfuerzo. Percepción corporal que aumenta el conocimiento musical y espacial de la rutina aeróbica y que, a través de las repeticiones, se traduce en efectos directos sobre las habilidades, destrezas y niveles de energía o resistencia.

En este sentido, DeNora argumenta que la música regularmente es empleada como una tecnología “protéctica”, entendiendo que

[...] tecnologías prosthetic son materiales que extienden lo que el cuerpo puede hacer [...] transformando las capacidades de los brazos, las piernas, los ojos y voces. A través de la creación y utilización de esas tecnologías los actores (cuerpos) están activados y facultados, se han potenciado sus capacidades. Con esas tecnologías, los actores pueden hacer cosas que no podrían ser hechas independientemente; ellos son capacitados en y a través de su habilidad para apropiarse de lo que tales tecnologías habilitan (p. 103).

En consecuencia, la autora sostiene que la música es capaz de *performar* (“*to perform*”) la corporalidad, a través de distintos estados fisiológicos (agotamiento o estimulación, dolor o placer), a partir de modificar ciertas características formales y técnicas de la música utilizada. Por ejemplo, reduciendo o aumentando el tempo a través de estructuras cadenciosas, alterando la armonía o empleando modulaciones más altas; tales estructuras tonales y rítmicas pueden inducir al cuerpo a realizar los movimientos con que quedan asociados en las figuras coreográficas diseñadas por la instructora: la música pensada para la etapa de precalentamiento debe mantener un promedio de 138.8 frecuencias por minuto; la música de la

fase de mayor ejercitación, 140.6; y la música correspondiente a la fase de relajación, 130.

DeNora propone que la música es un modo de disponer sobre los cuerpos patrones, parámetros y significados, siendo una potencial fuente de poder corporal, actuando como una propiedad constitutiva del ser, ya que habilita a los actores a realizar actividades que difícilmente efectuarían de otros modos (p. 96).

[En este sentido] “la música es un tecnología protética del cuerpo porque provee un recurso para configurar la motivación y el entrenamiento, posibilitando al cuerpo a hacer lo que, sin música no podría hacer [y a su vez] los movimientos corporales que la música promueve pueden conducir a los actores a identificar, trabajar y modular estados emocionales y motivacionales. [Por lo que] la música no es una “fuerza” o un “estímulo” objetivo, pero es real en sus efectos y sus propiedades específicas proveen mecanismos para alcanzar esos efectos. La música no sólo afecta los modos en que las personas sienten emocionalmente, también afecta al cuerpo proveyendo una base para la autopercepción, y proveyendo dispositivos de ejercitación y tecnologías protéticas de la corporalidad (pp. 107-108).

Concluye que, tanto en este caso como en los ejemplos anteriores en que los actores utilizaban la música como modo de facilitar la concentración, modular estados emocionales, o revivir experiencias pasadas, la música es transformada en acciones de modos que eluden los reflejos y niveles conscientes. El hecho de que la música sea un medio no verbal, no representativo, cuyas vibraciones pueden sentirse físicamente, mejoraría su capacidad para trabajar a niveles no conscientes o no cognitivos. Hablar de la música sólo como un mero “objeto” o como un medio que puede ejemplificar u homologar cuestiones de otro orden de cosas es, para DeNora, permanecer comprometido con una concepción cognitivista de la agencia organizada en torno a las nociones de capacidad intelectual o interpretativa (de las formas musicales) de cada individuo particularmente (p. 160). Tal concepción se detiene ante los más profundos niveles en los cuales la música también opera, no como un objeto, estímulo, síntoma o reflejo; por el contrario, para DeNora la música es, mucho más que un medio en el que reflejarse o un modelo del cual extraer ideas o inspirarse, un material activo a distintos niveles, ya sea operando sobre los estados emocionales de los agentes al nivel de una tecnología del yo, o sobre los propios cuerpos como una tecnología protética; e incluso, como se describe en el capítulo V, a nivel co-subjetivo, como un dispositivo regulador de regímenes de conductas individuales o colectivas.

La música como dispositivo del orden social

De modo similar a los capítulos III y IV en que se narra la forma en que la música es utilizada por las personas como modos de operar sobre sí mismas, el análisis del

capítulo V se centra en describir cómo ello sucede a niveles de interacción colectivos y colaborativos. El foco se desplaza hacia los espacios configurados material y estéticamente que son creados —por los actores mismos o por esos actores para otros actores— como escenarios en los que la música es utilizada como un dispositivo de regulación de las interacciones en la vida cotidiana, ya sea privados —un encuentro íntimo— (pp. 114-119) o públicos —centros de comerciales— (p. 131), de manera que potencialmente las acciones de individuos dispares resulten mutuamente orientadas por parámetros extrapersonales como los que ofrece la música. Y a la vez distingue entre los distintos modos de interacciones cuando la música es empleada como un dispositivo regulador de la acción social, reafirma que los significados de la música son modulados co-subjetivamente en y por la situación de escucha.

Como un medio efímero y sutil, uno que se puede cambiar en un instante, el papel de la música es fundamental aquí para ayudar a crear una instancia de escenarios del deseo, estilos de agencia (momentáneos) y en la formación de una forma nueva y 'posmoderna' de *communitas*, una co-subjetividad donde dos o más individuos pueden exhibir modos similares de sentir y actuar, constituidos en relación a parámetros extra-personales, tales como aquellos proveídos por los materiales musicales. Tal co-subjetividad difiere en formas importantes de la noción más tradicional (y moderna) de "intersubjetividad", la cual presume diálogos interpersonales y la producción colaborativa del sentido y la cognición. La intersubjetividad implica una versión colaborativa de la reflexividad. Por contraste, la co-subjetividad es el resultado de alineamientos individualmente reflexivos aislados a un entorno y sus materiales (p. 149).

En este capítulo, Tia DeNora plantea que socialmente existen prácticas y saberes asociados a los sentimientos y las emociones que en el plano discursivo no remiten a modos convencionales o legítimos con los cuales referirse a ellos; e incluso pueden no ser identificados por los actores mismos como tales. En cambio, los saberes técnicos u otras prácticas y saberes asociados al mundo del trabajo, o a otros mundos de prácticas, rápidamente pueden ser remitidos a un *corpus* de terminologías específicas, producidas y normadas con el fin de generar modos medianamente estándares de hablar de estos saberes. Particularmente, en el caso de la dimensión emocional (o la dimensión estética de la agencia, como le llama DeNora), los materiales musicales muchas veces son utilizados como recursos ("uno efímero y sutil", como dice DeNora) con que describir, reflexionar, nombrar, volver inteligibles, forjar y materializar ciertos estados, situaciones, deseos, acciones, etcétera. Para la autora esto explica el hecho de que, si bien "materiales no musicales, como situaciones, asuntos biográficos, patrones de percepción, convenciones, están todos implicados en la comprensión de la fuerza semiótica de la música [...] simultáneamente, la música se utiliza para

clasificar y comprender las mismas cosas que se utilizan para comprenderla y clasificarla" (p. 45). Así, "la música proporciona un recurso para el establecimiento de los parámetros posibles de la dimensión estética de la agencia" (p.110).

Los estudios musicales como una teoría de la agencia

A lo largo del libro, en reiteradas ocasiones, DeNora plantea cómo los sociólogos han rechazado considerar la dimensión estética de la vida social como una dimensión productiva; por lo cual, según ella, en el plano teórico han restringido la capacidad de agencia sólo a la actividad humana, ignorando así que los materiales musicales puedan ser entendidos como modelos a partir de los cuales los agentes actualizan ciertos tipos de acción, sentimientos, corporalidades (como "actantes", en el sentido de Latour y Law). En el capítulo final del libro, las conclusiones apuntan a problematizar este asunto de la relación entre música y agencia.

Según DeNora, una de las causas que han obstaculizado el desarrollo de una teoría de los efectos sociales de la música es que la teoría sociológica clásica produjo las premisas de sus teorizaciones sobre la agencia y la acción social en un contexto previo a la emergencia de la sociedad de masas y la industria cultural, por lo cual no tomó lo suficientemente en consideración la incidencia que podrían ejercer los materiales estéticos en la conformación de la subjetividad moderna.

El discurso sociológico en sí mismo está sesgado en contra de la percepción de la dimensión estética en la vida moderna. En cambio, las fuentes de la conducta ordinaria son vistas como resultado de reglas, conocimientos, habilidades y normas. Este aspecto del discurso sociológico separa individuo de sociedad, sujeto de objeto y cultura de agente. Alcanza esta separación a través del uso de conceptos como interés, racionalidad y elección racional (p. 155).

Como respuesta, afirma que "en los tiempos del siglo XXI las bases estéticas de la vida social se han vuelto dominantes —con lo cual— éstas deberían ser trasladadas al corazón del paradigma sociológico". Así, retomando las distintas tesis sostenidas sobre la productividad de la música, DeNora postula que los estudios sociomusicales merecen mayor atención dentro de las ciencias sociales, donde pueden ser de considerable importancia en la reformulación de una teoría de la agencia que permita superar las teorizaciones de la acción social "aislada" de las dimensiones del cuerpo, los sentimientos y las emociones. Lo cual, considerando el estado actual de las producciones del campo local, representa un aporte significativo y un llamamiento a ver en la música un artefacto cultural complejo, algo más que un pretexto o una variable explicativa dependiente en el análisis de otras cuestiones sociales.

Notas

- ¹ Reseña del libro *Music in Everyday Life* de Tia DeNora. Sobre este mismo libro se publicó otra reseña de mi autoría en la *Revista Argentina de Estudios de Juventud* en el año 2011.
- ² En este punto el libro de DeNora muestra una fuerte semejanza con la postura crítica a la perspectiva kantiana que Bourdieu desarrolla en *La distinción*; particularmente sobre la función de los “juicios estéticos” en el campo del arte.
- ³ Es decir, que es en el desarrollo del “proceso de reflexividad según el cual los usuarios se comprenden a sí mismos como agentes en y a través de las formas que se refieren a objetos y configuran los objetos en y a través de las formas en que —como agentes— se comportan hacia esos objetos” (p. 40).
- ⁴ Lo cual, según aclara DeNora, se asemeja a lo que en la tradición de la sociología estadounidense Hochschild (1983) estudió como “técnicas de trabajo emocional”, que las personas pueden ejercer sobre sí mismas dependiendo de los contextos y situaciones en que se encuentren.

Referencias

- DeNora, T. (1995), *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna 1792-1803*, Berkeley, Los Ángeles y Londres, University of California Press.
- DeNora, T. (2000), *Music in Everyday Life*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DeNora, T. (2003), *After Adorno: Rethinking Music Sociology*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hochschild, A. (1983), *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*, Berkeley, University of California Press.

Recibido: 24 de mayo de 2013

Aceptado: 4 de diciembre de 2013

*Autor: Nicolás Welschinger Lascano

Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
<nicolaswelschinger@hotmail.com>.

Cómo citar este artículo:

Welschinger, Nicolás (2014), “‘Roll over Beethoven!’ El poder de la música en la vida cotidiana”, reseña de “*Music in Everyday Life*”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 33, marzo-abril, pp. 143-150, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.