

DISCRIMINACIÓN GENÉRICA Y HETEROSEXUALIDAD OBLIGATORIA EN LA PRODUCCIÓN DEL CUARTETO CORDOBÉS

Gustavo Blázquez*

*Quando alguien, con la autoridad de un maestro,
describe al mundo y tú no estás en él,
hay un momento de desequilibrio psíquico,
como si te miraras en el espejo y no vieras nada”.*
Adrienne Rich. Invisibility in the Academe

Las cuestiones por las que se pregunta este trabajo se encuadran en una discusión, a partir de una investigación etnográfica realizada en la ciudad de Córdoba durante el período 2000-2002, de las políticas y las poéticas por medio de las cuales en los *bailés de cuarteto*¹ se (re)produce tanto un género artístico local como la diferencia genérico/sexual al mismo tiempo que se (re)instaura la “heterosexualidad obligatoria” (Rich,[1980]1999) como base de la dominación masculina. Para dar cuenta de esta doble (re)producción, el presente ensayo examina los diferentes argumentos por medio de los cuales los agentes son localizados canónicamente en posiciones diferentes en el campo de la producción artística del Cuarteto de acuerdo a su identidad de género. A partir de este análisis el trabajo procura una explicación tanto para estos argumentos —que, como veremos, contribuyen a dar una forma específica o canon a la gramática de la producción de un conjunto de sonoridades llamada “música de cuartetos”— como para el *machismo* en tanto principio de explicación sostenido por los sujetos involucrados.

Para cumplir con nuestros objetivos, en primer lugar se sintetizará una genealogía del Cuarteto prestando atención a la participación de las mujeres en tanto artistas para luego atender a las condiciones que hicieron posible esas formas de participación.

* Prof. Titular cátedra “Problemática de la Producción Artística”. JTP. cátedra “Antropología Social y Cultural”. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba. Dirección postal: Peatonal “B” Casa 127. B°. Mariano Balcarce. (5010). Córdoba. Teléfono (0351) 4655360. e-mail: gustavoblazquez3@hotmail.com.

¹ Los términos en itálica deben ser leídos como categorías propias de los hablantes. Por *bailés de cuartetos* se entienden los encuentros danzantes con música de Cuarteto en vivo organizados por empresarios privados en diferentes clubes y locales de importantes dimensiones a los cuales se ingresa previo pago de un derecho de entrada.

Breve esbozo genealógico del *Cuarteto*

Tanto los discursos doctos como las canciones que suenan en las radios o los discos y son danzadas en los bailes, cuentan una historia que señala un origen (Ursprung) del Cuarteto a partir del cual éste se desarrolló hasta el presente en una *evolución* que sólo la violencia de la dictadura militar de mediados de los años '70 intentó suprimir. Este tipo de historia monumental es construida conjuntamente por políticos, científicos sociales y artistas y a través de ella se imagina una continuidad que posibilita agrupar bajo una misma etiqueta a una serie de producciones artísticas y prácticas de entretenimiento masivas producidas y consumidas por diferentes agentes sociales desde hace seis décadas. De acuerdo con la relectura de Nietzsche propuesta por Foucault(1988) estas Historias metafísicas deben ser enfrentadas a partir de una genealogía que, al articular la "Herkunft" o procedencia con la "Entstehung" o emergencia, exponga el carácter tanto de 'documento de cultura' como "de barbarie" que Walter Benjamín reconoce en todo patrimonio cultural en sus llamadas "Tesis sobre la filosofía de la Historia".

Como parte de esta genealogía del Cuarteto pueden describirse algunos momentos en los cuales emergieron las mutaciones de efectos acumulativos que hicieron que el término "cuarteto", utilizado originariamente para designar un tipo de formación musical, acabara designando a un género musical danzante declarado oficialmente "folklore cordobés"². A estas sonoridades constituidas a través de sucesivos desplazamientos se les han adjudicado diversas procedencias, todas ellas caracterizadas por compartir una tonalidad subalterna —o baja en términos bajtinianos— que fueron oficializadas y así nuevamente torcidas en el homenaje diseñado por la Cámara de Diputados de la provincia de Córdoba³. A la originaria procedencia rural erróneamente atribuida se le han adosado otras y así "*los cuartetos*" pasaron a formar parte del gusto de los *negros cordobeses*, figura que designa a los

² Según la versión ofrecida por el diario local LA VOZ DEL INTERIOR, la Cámara de Diputados en su sesión del 07/VI/00 además de instituir el Día del Cuarteto aprobó "por unanimidad un proyecto destinado a declarar al cuarteto como género folklórico cordobés".

³ Esta consagración por parte de la sociedad política de una práctica cultural asociada con los sectores subalternos de la sociedad cordobesa se realizó por medio de una ceremonia durante la cual además de las alocuciones de los diputados se distinguió con plaquetas y diplomas a los principales artistas y productores de Cuarteto. El acto contó con una gran cobertura por parte la prensa local que al día siguiente hacía públicas declaraciones como la siguiente, emitida por la esposa de Carlitos "Pueblo" Rolán, uno de los homenajeados: "*Fue una recepción hermosa, muy gratificante. Es una oficialización del cuarteto. Después de tantas cosas que hemos pasado llega esta instancia, el reconocimiento de todas las clases sociales. Estamos todos muy felices*"(Laura Rolán, LA VOZ DEL INTERIOR 8/VI/00)

integrantes de las clases trabajadoras locales⁴. De manera semejante, mientras en los primeros años los bailes con música de cuartetos eran frecuentados por grupos familiares, luego de la recuperación democrática de 1983, cada vez más la generación de los padres y los abuelos abandonó esta forma de entretenimiento que pasó a convertirse en un territorio juvenil⁵.

“¿Y las Mujeres?!”

Quizá a esta altura del relato acerca de las sucesivas emergencias y transformaciones de un conjunto de sonoridades llamadas por algunos *cuarteto* que se producen en y para los *bailes* a los que concurren jóvenes y adolescentes de los sectores populares del interior de una empobrecida nación latinoamericana, el lector se haya preguntado: “¿Y las Mujeres?!.”.

En el principio estaba Leonor Marzano, la *madre* creadora del Cuarteto e inventora del ch(t)unga-ch(t)unga, consagrada en los apoteóticos recitales que RODRIGO protagonizó en el Luna Park en el 2000. Después, continúa la historia oficial, en los años '70, aparecieron algunos grupos cuyas cantantes eran mujeres, como LAS CHICHI, LAS PEPONAS, TRES ALMAS, pero estos grupos tuvieron una corta existencia y son considerados como meras empresas comerciales o *choreitos* sin ningún valor artístico. Estos grupos con jóvenes y atractivas cantantes femeninas e instrumentistas masculinos eran unos productos comerciales que se imponían mediáticamente como parte del *Cuartetazo* y que, según algunos productores artísticos de la época entrevistados, “*andaban muy bien afuera*”, es decir en el interior de la provincia y provincias vecinas, pero no en Córdoba capital. Luego el silencio de la dictadura⁶ hasta que, hacia fines de siglo, surge una nueva cantante, NOELIA, quien rápidamente emigró hacia el mercado bailanero porteño.

⁴ El uso de la categoría *negro/a* está ampliamente difundido y sus sentidos son muy diversos. Así, por ejemplo, puede designar tanto una figura abyecta y despreciable como convertirse en un apelativo afectuoso utilizado por los enamorados y el grupo familiar.

⁵ Por una cuestión de espacio no analizaremos estas diferentes procedencias. Sólo hemos de señalar que existe un común acuerdo en ubicar esta procedencia en la hibridación entre la tarantela italiana y el pasodoble español realizada en el medio rural que luego emigró junto los campesinos durante las décadas de 1950 y 1960 a la ciudad de Córdoba para convertirse en la música que animaba los bailes en los clubes barriales a los cuales concurrían las familias proletarias. (Cf. Hepp, 1988; Florine, 1996). A partir de este acuerdo se construyen otras procedencias tan diversas como, según algunos músicos y compositores entrevistados, Miami y el canal de Panamá o los sanavirones, según LA VOZ DEL INTERIOR. En su edición del cinco de enero de 2000 el matutino afirmaba bajo el título “Sanavirones Cuartetos”: “El cuarteto, esta música tan especial; que sentimos los cordobeses tiene que ver con las raíces indígenas. Los sanavirones eran muy alegres, tenían grupos y bailaban. En cambio los comechingones eran más tranquilos”

⁶ En medio del silencio impuesto por la dictadura militar sobre el *cuarteto característico* una de las modificaciones traídas por CHÉBERE fue la introducción de un coro femenino. Pero esta innovación resultó poco interesante y las mujeres fueron rápidamente reemplazada por bronce.

Esta historia oficial que cuenta la participación de las mujeres en los mundos de los cuartetos oculta, como siempre, otras presencias femeninas. Algunas, un tanto más accidentales como la de Jean Florine quien durante su trabajo de campo participó como flautista en un tema de “El marginal” placa editada por JIMÉNEZ en 1995⁷. Otras, en tanto, han sido más extensas aunque menos recordadas. Por ejemplo, el cuarteto BOROM BOM BOM, una de las tantas imitaciones de LA LEO que circularon desde finales de los años '60, incluía a una mujer, Mirta Martínez, como pianista. Ella, como ocurría en LA LEO, estaba ligada por matrimonio al acordeonista del conjunto.

Esta repetición no buscada tanto como su excepcionalidad nos permite sospechar que quizá la única posibilidad de acceso al mundo de los músicos de cuarteto a disposición de las mujeres se encontraba, en principio, bajo la tutela de las relaciones de parentesco y en forma de *instrumentista*. De esta manera, estas mujeres, tanto Leonor como Mirta, que participaban activamente sobre el escenario mantenían su buen nombre y honra. Ellas eran unas *señoras*. Eran *concertistas*. Dando forma a esta figura, por ejemplo, la Sra. Leonor Marzano aparece luciendo varios anillos y gruesas pulseras de oro en la tapa del disco N° 25 editado por el CUARTETO LEO donde está junto a su esposo, a su hijo, y el resto de los miembros del conjunto, todos de traje y corbata.

A partir del *Cuartetazo* y del éxito televisivo del programa “La Fiesta de los Cuartetos” las mujeres pasaron a ocupar la protagónica posición de cantantes y sus atributos físicos resultaron más importantes que sus conocimientos musicales o sus capacidades de afinación. El primer disco de LAS CHICHI — titulado “A bailar el pasito cordobés con Las Chichi” y editado en 1975 (RCA VIK LZ-1290)— muestra claramente el interés más voyeurístico que auditivo que pretendía despertar el conjunto. En la tapa, al igual que en la contratapa, se ve a través de un dibujado agujero de cerradura el cuerpo fotografiado de tres mujeres danzando en un espacio blanco. Ellas no tienen cabeza, es decir, no se las podemos ver y sólo podemos observar sus torsos y piernas. Una de ellas usa un bikini, osado para la época, la otra un mini-short, camisa ceñida al cuerpo y zapatos con plataforma de corcho. La tercera, en último plano y más vestida, aparece con un jean y una camisa blanca.

Esta nueva figura que emergió durante el *Cuartetazo* se diferencia de la figura anterior en la cual se representa a la mujer artista como una señora acompañada por su esposo ocupando una posición desplazada dado que el centro era ocupado por el cantante. Ahora las mujeres pueden llegar al centro de la escena. Pero, para ello,

⁷ Jane Florine además de musicóloga es flautista y trabajó como tal, en el período 1976-1983, en la Orquesta Filarmónica del Teatro Colón, en la Orquesta del Teatro Argentino de La Plata (Bs. As) y en la Orquesta Sinfónica Nacional. En su tesis doctoral Florine(1996:55) considera que esta fue la primera participación de una mujer como instrumentista desde los días de Leonor Marzano. Sin embargo, como veremos, esto no es así.

deben perder su condición de *señoras* y transformarse en un fragmento de cuerpo, una voz, un objeto sexual, una *chichi*⁸.

En su análisis del proceso a través del cual las relaciones de género participan en la (re)producción de los significados musicales, Lucy Green (2001) analiza la existencia de un dualismo Señora/Puta en torno al cual se articulan las representaciones de y para las cantantes que condicionan a su vez las formas de recepción musical de sus productos.

De acuerdo con el análisis de Green, la figura de la mujer cantante se articula en torno a dos posiciones. La *madre* que acuna a su hijo en un espacio que no se encuentra regido por la lógica de la exhibición y la *puta* que ofrece su voz y su cuerpo públicamente. Aunque opuestas; ambas figuras comparten la construcción de la voz como instrumento natural y propio de las mujeres, seres a su vez supuestamente más cercanas al mundo de la "Naturaleza"⁹.

La instrumentista a diferencia de la cantante encuentra en el instrumento una mediación entre su cuerpo y el público. Esta mediación al mismo tiempo que disminuye su grado de exposición cuestiona la natural alienación de las mujeres en relación a la tecnología producto de su asociación con la naturaleza y de este modo uno de los principios justificativos del "patriarcado musical" (Green,2001). Este cuestionamiento del orden masculino hegemónico (re)presentado por la emergencia de la figura de instrumentista ha sido domesticado por diversas tácticas. Por ejemplo, señala Green(2001:58-83) en el ámbito de la cultura occidental las primeras mujeres autorizadas legítimamente a ejecutar instrumentos musicales públicamente fueron monjas y hasta el siglo XIX no se permitió que las mujeres tocaran en orquestas con hombres. En parte, sostiene la autora, la exclusión tenía como función asegurar un menor número de competidores y proteger los puestos de trabajo. Cuando esto no pudo ser asegurado por medios legales (re)surgieron los argumentos referidos bien a

⁸ El término *chichi* deriva de chiche, término lunfardo utilizado para designar a las cosas pequeñas y por extensión a los juguetes. Las madres pueden referirse a sus hijos recién nacidos como un chiche. Este término puede pasar a ser el sobrenombre del sujeto: "el Chiche". De acuerdo con ciertas prácticas fonéticas propias del idiolecto de los sectores populares cordobeses la /e/ final suele ser reemplazada por /i/ y así el sobrenombre pasa a ser Chichi.

Cuando el término se utiliza para designar a una mujer atractiva cambia la acentuación que pasa de grave a aguda. En algunas oportunidades, y con un sentido humorístico, los hombres puede usar la forma aumentativa *chichizón* para describir a una atractiva mujer.

⁹ Green también señala como este dualismo producto de lo que ella llama "patriarcado musical" ha sido puesto en cuestión por las primeras cantantes de blues negras (Ma Rainey y Bessie Smith) quienes "se mostraban sexualmente activas y maternales, sin contraponer nunca la disponibilidad sexual a la imagen de la esposa y la madre perfecta y tampoco eran necesariamente heterosexuales"(Green:2001:45). Estas observaciones de Green podrían extenderse a otras cantantes dentro del blues, el rock y el pop como Janis Joplin, Mama Cass, Madonna o Celeste Carballo, en el ámbito del rock nacional..

la debilidad bien al carácter neurótico de las mujeres que impedirían el trabajo en equipo requerido por una orquesta.¹⁰

Dentro del esquema interpretativo de Green, podríamos suponer que las relaciones de parentesco que unían a la pianista y al acordeonista eran una forma de controlar la inicial participación de las mujeres en los mundos de los cuartetos. Cuando las mujeres se “liberan” de estas relaciones cambian al mismo tiempo su posición artística y perdiendo la mediación supuesta por la presencia del instrumento son exhibidas/se exhiben como objeto sexual. Así, quizá la emergencia y el éxito relativo de las cantantes en los mundos de los cuartetos a mediados de los '70 no representan tanto una forma de “liberación femenina” como una nueva forma de sujeción que (re)produce el vínculo entre el canto y las definiciones patriarcales de la feminidad que hacen de la cantante una *chichi*.

Durante el proceso militar y luego de la apertura democrática hasta el presente fueron, como analizaremos a continuación, los argumentos referidos a las particularidades de la “naturaleza femenina”, supuestamente incompatibles con las condiciones de trabajo los encargados de impedir el acceso de las mujeres a la producción artística en los mundos de los cuartetos. “*Las mujeres*, según repiten los productores, “*no andan*”.

“Las mujeres no andan”

Pareciera que en los mundos de los cuartetos, como muchas veces me dijeron músicos y productores, “*las mujeres no andan*”, es decir, no funcionan como una empresa rentable. Un productor me comentaba, “*Imaginate que la Noelia no entró y eso que!!!!!!*”. ¿Qué que?, le pregunté, pero él cambió de tema¹¹.

Las razones por las cuales se supone que personas de sexo femenino no pueden formar parte de un conjunto de Cuarteto son variadas. Para algunos, esta exclusión responde a las condiciones en las cuales se desarrolla la vida de los artistas cuartetos. Los viajes permanentes y la ausencia de camarines donde los músicos

¹⁰ Otro intento de controlar esta emergencia puede reconocerse en el aislamiento de las instrumentistas y la formación de “orquestas de señoritas” dedicadas a una música supuestamente frívola y sin valor artístico. La sexualidad de estas señoritas como la de las cantantes continuó siendo dudosa. Como señala Green(2001:69-76), las instrumentistas se alejaban de la imagen de puta y perdían su feminidad al punto que, como muestra el film “Some Like It Hot” dos hombres perseguidos por la mafia pueden camuflarse entre ellas, bastante poco femeninas, a diferencia de la cantante, papel interpretado por Marilyn Monroe. En el campo del jazz y de la música popular otra estrategia de control de las mujeres fue su confinamiento al piano, instrumento interpretado en el siglo XIX como “el hachis de las mujeres”(burguesas). Varias de estas estrategias de dominación masculina que procuran controlar el acceso de las mujeres a la posición de instrumentista fueron contestadas en el campo de la música popular por el punk-rock.

¹¹ Después me enteré que Noelia además de voluminosa y sensual era la amante de un conocido dirigente de un club de fútbol y también un político profesional.

puedan cambiarse de ropa e higienizarse, aparecen como los principales impedimentos para la incorporación de mujeres. Los músicos, todos varones, pueden desnudarse y liberarse de determinadas restricciones corporales, (eructar, reírse de sus sonoras flatulencias, enamorar a diversas seguidoras, etc.) que serían consideradas de mal gusto si fueran realizadas frente a personas del “*sexo opuesto*” o disminuirían el status de la mujer frente a la cual se producen estos actos¹².

La falta de espacio obliga a los músicos a estar en un permanente contacto y gran parte de las horas de sus días la pasan en compañía de sus colegas antes que con sus esposas y familias. Por ello, la presencia de mujeres no aparece como conveniente dado que por una parte rompería el clima de camaradería masculina que predomina entre los integrantes de una orquesta y por otra parte daría lugar a la emergencia de celos y conflictos en las relaciones matrimoniales de los músicos .

A estos argumentos, considerados moralmente neutros en tanto se basan en las condiciones materiales en que se desenvuelve la actividad laboral de los artistas del género, se adicionan otros fundados en una representación *machista*¹³ de una supuesta “naturaleza femenina”. Un músico me comentaba en una entrevista en la cual discutíamos las políticas sexistas que rigen la incorporación al mercado de trabajo generado por los bailes de cuartetos: “(Ellas) *siempre dan problemas Eso es impensable* (la incorporación de mujeres). *Por eso ningún cuarteto lo hace. Aparte te aseguro que si lo hacen se vienen abajo. Seguro. Con una no creo, pero con dos....seguro.* (risas)”. (Entrevista N° 5 21/01/01)

Estas interpretaciones del “carácter femenino”, que incluyen ideas acerca de la dificultad o imposibilidad constitutiva de las mujeres para trabajar en equipo, permiten mantener a la producción de música de cuartetos como, tomando la frase de Eric Dunning, “un coto masculino”. De esta manera, un grupo de agentes diferenciados por la adscripción genérica, se arrogan para sí y monopolizan un espacio laboral y creativo. Según comentara uno de los artistas entrevistados

¹² Eric Dunning(1995:331-2) describe que en el caso de las actividades recreativas utilizadas como espacio de construcción de identidades masculinas las mujeres son excluidas de los momentos de camaradería donde los hombres se liberarían de las restricciones impuestas por la civilización. En el caso del rugby “una vez ebrios, los jugadores entonaban canciones obscenas y, si están presentes las esposas o novias de algunos de ellos, cantan “Buenas Noches, Señoras” como señal de que abandonen el recinto. A partir de ese momento, todo lo que suceda será exclusivamente para los hombres, y las mujeres que hayan optado por quedarse son vistas como unas degradadas”. Esta segregación genérica puede reconocerse también en diferentes estudios sobre clase trabajadora en el medio urbano. (Cf. Foote-White1973; Hall, Stuart & Tony Jefferson (ed),1976; Guedes,1997)

¹³ El término *machista* es utilizado por los propios agentes para justificar la exclusión de las mujeres.

“BB: *Es impensable* (la incorporación de mujeres). *A nadie, ni siquiera como broma se le ocurriría decir, bueno, tengo una chica que toca bien el bajo*

GB: Ni siquiera como broma?

BB: *No. No, ni en joda*

(Entrevista N° 6 06/02/01)

Más allá de las particularidades del “alma femenina” que los agentes encuentran para justificar la discriminación genérica, dos factores contribuyen a hacer *impensable* la incorporación de mujeres a los grupos de cuartetos.

En primer lugar, los mundos de los cuartetos están permanentemente intentando separarse y distinguirse de la bailanta del Gran Buenos Aires, género artístico donde las mujeres tienen, o quizá mejor tuvieron, una participación importante¹⁴. Así, la exclusión de las mujeres, además de reservar sólo para algunos un mercado de trabajo y de creación, viene a sumar otra nota característica al canon del Cuarteto y así incrementar la diferenciación con otros géneros artísticos competidores. Por un lado, el Cuarteto sin mujeres, o mejor aún, con una única mujer colocada en el origen y por lo tanto una *Madre*¹⁵. Por el otro, la bailanta y sus pulposas cantantes.

Un segundo elemento a tener en cuenta al pensar porque la participación de las mujeres en el campo de la producción del cuarteto resulta *impensable* para los sujetos está en relación con los modos según los cuales se produce la comunicación entre los artistas y su público. Cuando discutía estas relaciones con un entrevistado que llevaba más de 10 años participando en estos mundos de los cuartetos como músico y compositor, él me explicó:

¹⁴ De la misma manera que a finales de los '80 y principio de los '90 se integraron al circuito bailanero distintos cantantes del interior del país, como el puntano Alcides, los cordobeses Pocho “La Pantera” y Sebastián o el salteño Ricky Maravilla también se integraron algunas mujeres como Gladys “La Bomba Tucumana”; Lia Cruzet “La Tetamantis” o Gilda quien se convirtió después de su trágica muerte en un accidente automovilístico en Santa, con altar, ofrendas y seguidores.

¹⁵ Cabe acotar que si bien nos hemos estado refiriendo a la participación de la mujeres en el espacio de la performance artística la misma operación de exclusión o inclusión subalterna se (re)produce también en la producción comercial. Las únicas mujeres que participaban en este campo estaban ligadas por relaciones de parentesco con los artistas que producían como en el caso de Jiménez y su esposa Juana Delseris o en el de Gary y su esposa Karina Fuentes.

--BB *“Las mujeres son más exitistas en cuanto a idolatrar a un artista del sexo opuesto. Vos fijate que cuando hay una mujer que es exitosa –Talía, Natalia Oreiro, Shakira- vos ves que cuando bajan en el aeropuerto.... Vos no ves chicos; 20.000 hombres que estén así ahhhh!! En el recital de Shakira tal vez no van muchos hombres, puede haber sí, pero me refiero a que entren así, que se pongan en una histeria por un artista no hay.*

Además vos mirate un video de los Beatles, de Elvis Presley, de la Mona y las minas están sacadas y los guasos también. Pero las minas como delirio. Como que pasas por ahí a ser un sex-symbol, porque estas vestidos con las lentejuelas y estás tocando cuarteto. El poder; la fama adquiere un erotismo aparte. Parece, no sé, que genera una atracción aparte, por más que seas lo que seas. Vos ves, vienen Luis Miguel, Chayene, Ricky Martin, el aeropuerto está hasta las manos de minas. Se tiran los pelos. Te amo!!!!. Pero no pasa lo mismo del hombre frente a la mujer...

--GB. *¿Pero si hay chicas que entran en histeria con Shakira, también podrían hacerlo con una cuartetera...?*

--BB. *Sí. Pero no es que entren en histeria con Shakira. Mmm....(silencio). A ver si me explico. Yo tampoco vi que en Shakira genere una histeria de chicas..... (Silencio). Acá está la parte de ídolo y la parte sexual por el otro. Decir género opuesto. No solo hay dios, sino hay un modelo de hombre. Shakira provoca solamente la parte mujeres, va a provocar en una mayoría, la parte de... pero es como artista solamente. Si le ponés un hombre ya es distinto porque ya juegan otras cosas. Juega el sexo. Acá en el cuarteto pasa lo mismo. Por eso creo que son todos hombres.”*

(Entrevista N° 4 17/01/01)

Este agente parece distinguir dos tipos de vínculos entre el artista y su público. Por una parte, el músico en tanto *ídolo* o *dios* es posicionado en el lugar del ideal del yo de los sujetos. Este tipo de vínculo, sumado a la posterior identificación entre los diferentes yoes que han colocado un mismo objeto como su ideal del yo dan forma, según Freud[(1921)1986] a (la psicología de) las masas.

Pero como si esto no fuera suficiente y para asegurar un conjunto de seguidores, los productores de los mundos de los cuartetos agregan un plus erótico que ligue al cantante con un público femenino al cual (pre)suponen heterosexual, de modo tal que para cada *chica* el cantante ocupe tanto el lugar del ideal del yo como el de objeto de amor al cual se entrega el yo.

Para las chicas el cantante es tanto un *ídolo* como un objeto de deseo erótico. En el baile, cuando se encuentren con él se producirá la “sensación de triunfo” que según

Freud[(1921)1986:124] se genera “cuando en el yo algo coincide con el ideal del yo” y a la cual los interesados describen como *delirio*.

Para los hombres, la situación no puede jugarse de la misma manera. “*las minas están sacadas y los guasos también. Pero las minas como delirio*”. Ellos sólo deben *sacarse* e incorporar al cantante como ideal del yo; como *dios*. Pero, al mismo tiempo, están obligados a resignar cualquier vínculo erótico con él. Los artistas constituyen un *ídolo* en tanto funcionan como objeto de deseo de las mujeres que ellos desean y en este sentido se produce la identificación entre el cantante y el *chico* en relación a lo que este quiere ser¹⁶.

De acuerdo a la representación de los productores artísticos y comerciales, las mujeres siguen a los cantantes y tras ellas van los varones que las buscarán durante el baile, mientras ellas intentan encontrarse con los artistas.

En este circuito de deseos que recorren el espacio del baile una mujer cantante sería menos atractiva para las otras mujeres (heterosexuales) dado que sólo funcionaría como ideal y no como objeto erótico. Con menos mujeres interesadas parecería ser que los varones pierden interés en el baile dado que estos no encontrarían en aquellos eventos danzantes donde la voz fuera femenina ni un objeto con el cual identificarse, en tanto hombres heterosexuales, ni mujeres.

Por otra parte cuando el cantante se entrega a su público que lo acaricia, besa, pellizca eróticamente e incluso tiene sexo con él no sólo no deteriora la imagen masculina del artista sino que por el contrario la acrecienta. Esta situación no puede darse en el caso de las mujeres dado que una mujer que permitiera ese acceso casi irrestricto a su corporalidad por parte de los fans sería antes que una artista, una *puta*.

Como concluía BB “*Todo termina siempre en una cuestión machista. Un hombre con muchas minas es un vivo y una mina con muchos hombres es una puta. Esto es más o menos así. Pasa por ahí. Por eso es impensable*”. (Entrevista N° 5 21/01/01)

¹⁶ Durante el trabajo de campo, uno de los músicos me dijo “*a mi me gustaría saber porqué a los pibes los pone contentos cuando vos (es decir el yo que habla) cambias el auto. Es como si se lo compraran ellos. No lo entiendo*”.

Más allá del *machismo*

*“Tenemos un instinto profundo, aunque irracional,
a favor de la teoría de que la unión del hombre y de la mujer
aporta la mayor satisfacción, la felicidad más completa”*

Virginia Woolf. “Un cuarto propio”.

Pero quizá todo no termine en una cuestión *machista*¹⁷. Las suposiciones y teorías que circulan en los bailes y que dan forma a un canon que hace impensable la participación de una mujer cantante o instrumentista llevan dentro de sí la asunción no cuestionada del carácter heterosexual del deseo. Esta naturalización, tanto por parte de los participantes en los mundos de los cuartetos como por gran parte de la teoría social en la cual la participación freudiana no es menor¹⁸, puede ser cuestionada si se considera al género no como una propiedad del sujeto sino como una conquista que emerge conjuntamente con la consecución de la heterosexualidad y los repudios consiguientes. (Cf. Butler, 1990; 2002).

La masculinidad y la feminidad, sostiene Judith Butler (2001:155) “emergen como las huellas de un amor no llorado y no llorable”. Esta conquista triunfal del género al interior de una matriz heterosexual se produciría a partir de un doble repudio: los vínculos homosexuales y lo femenino¹⁹.

De modo hiperbólico, según la descripción de Butler, podría sostenerse que se es hombre en tanto la pérdida de otro hombre no es llorada ni llorable sino transformada por medio de una identificación melancólica en una masculinidad que repudia lo femenino. “Ella es su identificación repudiada (un repudio que él sustenta como identificación y, a la vez, como objeto de deseo” (Butler, 2001:152). Así también se es mujer en tanto la pérdida del vínculo homosexual no es llorado, ni llorable y se repudia tanto la finalidad como el objeto del deseo edípico.

¹⁷ Eric Dunning tiende también a colocar el punto final de su análisis del deporte como coto de identidad masculina en el machismo al que hace derivar del desequilibrio entre las relaciones de poder entre los sexos. Este desequilibrio es a su vez producto de la diferencia de fuerza física que estaría por un efecto natural diferencialmente distribuido entre dos grupos de humanos: los hombres y las mujeres. De este modo la menor dependencia del uso de la fuerza física y la mayor capacidad del Estado para monopolizar su uso legítimo producirían un equilibrio en las relaciones entre los sexos y una disminución del machismo. Esta argumentación, como la de nuestro entrevistado, se detiene en el machismo como ideología de una diferencia que aunque condenable se encuentra “naturalmente” fundada. Así, estas explicaciones suponen aquello que deberían explicar. Una crítica de este tipo de teorías construidas sobre un binarismo biológico macho/hembra puede encontrarse en Haraway(1995).

¹⁸ Una crítica a las teorías de la diferencia sexual que presuponen el carácter natural de la heterosexualidad puede encontrarse en Rich([1980]1999) y Butler(2002)..

¹⁹ Este doble repudio puede también encontrarse en las canciones obscenas que cantaban los jugadores de rugby después del Buenas Noches Señoras que, según Dunning(1995: 332), tenían “dos temas recurrentes: por una parte, la burla de las mujeres y por la otra de los homosexuales”.

En esta serie de repudios se construye el género no como aquello que expresa la sexualidad sino “como compuesto justamente de lo que permanece inarticulado en la sexualidad” (Butler, 2001:155). A través de estos repudios realizados en acciones cotidianas se marcan los límites del sujeto a partir de la delimitación de un conjunto de formas monstruosas y abyectas que se condensan en torno a *la negra puta* y el *trolo* contra las cuales se recortan los sujetos *normales*²⁰.

Los sujetos, de acuerdo a la teoría performativa del género enunciada por Butler (2001;2002), devienen genéricos en la repetición ritualizada de convenciones impuestas socialmente gracias en parte a la fuerza de la heterosexualidad hegemónica. En los bailes donde los principios de la división heterosexual se imponen desde las políticas del ingreso (Blázquez,2002), e incluso cuentan con el apoyo de la fuerza policíaca estatal que separa el espacio en el cual danzan hombres y mujeres²¹, el hecho de que las mujeres como artistas no puedan funcionar “*ni en broma*” adquiere a la luz de las anteriores discusiones sobre el género otro sentido.

En síntesis, en estos mundos de los cuartetos el repudio de la mujer artista que *ni en broma*²² podría participar de un conjunto es algo más que una expresión de *machismo* es decir de una ideología que viene a justificar un conjunto de diferencias que se presentan como naturales y ahistóricas. Este “*ni en broma*” es la forma que en este caso adquiere ese repudio de lo femenino y así una de las formas a través de las cuales se (re)construye en el baile la matriz heterosexual²³.

Estos repudios a través de los cuales se conquista el género y las identidades genéricas devienen, en el contexto del baile, en identificaciones maníacas antes que melancólicas, como las destacadas por Butler (2001). En el baile el encuentro del Yo con su ideal es eufórico, un momento narcisista donde se confunde la identificación con el enamoramiento. Y esta euforia que para ellas es *delirio* es la contracara del

²⁰ Según nuestra investigación los sujetos que participan de los bailes de cuartetos se autodefinen como *normales* y se diferencian así de todo otro conjunto de seres definidos como *negros, putas, trolos, chetos, tortilleras, carteludos, choros*, etc.

²¹ En el espacio del baile de cuarteto pueden describirse distintas áreas ocupadas por diferentes formaciones coreográficas. En el espacio central o *pista* la coreografía tiene la forma de tres círculos concéntricos. El más externo está ocupado por adolescentes de sexo masculinos de pie y fijos en su lugar que miran pasar a las mujeres que danzan entre sí en pequeños grupos que giran en sentido antihorario y dan forma a un segundo círculo. Entre ambas formaciones e impidiendo el excesivo contacto entre las mismas circula permanentemente la policía de uniforme y con las armas reglamentarias haciendo retroceder, a golpes de puño, a los chicos que sólo quieren estar cada vez más cerca de ellas. Al interior de estos dos círculos danzan parejas heterogénicas o pequeños grupos de amigas también girando en sentido antihorario.

²² Otros entrevistados solían decir que “*ni en joda*”, “*ni soñado*”, “*ni en pedo (borracho)*” o “*ni locos meterían una mina*”. Como se ve esta repudio es tan extenso y radical que no dejaría de producirse aún en estados tan primitivos como el chiste, el sueño, la intoxicación o aún la locura.

²³ Junto con el repudio de la mujer artista en el baile, según hemos podido observar se repudian los vínculos homosexuales tanto entre el público y los artistas como entre los bailarines. El repudio de los vínculos homosexuales se realiza en parte por medio del cultivo de los vínculos de *amistad* que suponen una meta sexual inhibida como única forma legítima de contacto entre dos hombres.

repudio, de modo que cuanto ellas más enloquezcan por unos artistas siempre masculinos y (supuestamente) heterosexuales, menos lugar tendrán como artistas. Así se salvaguarda un canon que (re)produce la exclusión o, en el mejor de los casos, una posición subalterna para las mujeres en el campo de la producción artística al mismo tiempo que instituye la heterosexualidad como forma canónica de relación entre unos sujetos que llegan al baile diferenciados en hombres y mujeres.

BIBLIOGRAFÍA

Blázquez, Gustavo, 2002. *“Las políticas del Género a la hora de ir al baile”* en DISCURSO SOCIAL Y CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES: MUJER Y GÉNERO. María Teresa Dalmaso & Adriana Boria (comp). Córdoba: Ediciones del Programa de Discurso Social. CEA.Unc.

Butler, Judith.1990. GENDER TROUBLE. FEMINISM AND THE SUBVERSION OF IDENTITY. New York: Routledge.

_____ 2001.MECANISMOS PSÍQUICOS DEL PODER. Madrid: Cátedra.

_____ 2002. CUERPOS QUE IMPORTAN. SOBRE LOS LÍMITES MATERIALES Y DISCURSIVOS DEL “SEXO”. Buenos Aires: Paidós

Dunning, Eric. 1995. *“El deporte como coto masculino: notas sobre las fuentes sociales de identidad masculina y su transformación”* en Norbert Elias & Eric Dunning. DEPORTE Y OCIO EN EL PROCESO DE LA CIVILIZACIÓN. México: FCE.

Florine, Jane,1996. Musical Change from within: a case study of Cuarteto Music from Cordoba, Argentina. Disertación de Doctorado. The Florida State University.

Foote-White, William. 1973. STREET CORNER SOCIETY: THE SOCIAL STRUCTURE OF AN ITALIAN SLUM. Chicago: Chicago University Press.

Foucault, Michel. 1988. NIETZCHE, LA GENEALOGÍA, LA HISTORIA. Valencia:Pre-Textos.

Freud, Sigmund, (1921)1986. *“Psicología de las masas y análisis del Yo”*. En OBRAS COMPLETAS Tomo XVIII. Buenos Aires. Amorrortu.

Green, Lucy.2001. MÚSICA, GÉNERO Y EDUCACIÓN. Madrid: Morata

Guedes, Simoni. 1997. JOGO DE CORPO: UM ESTUDO DE CONSTRUÇÃO SOCIAL DE TRABALHADORES. Niterói: EDUF.

Hall, Stuart & Tony JEFFERSON (ed). 1976. RESISTANCE THROUGH RITUALS. YOUTH SUBCULTURES IN POST-WAR BRITAIN. Londres: Hutchinson & Co.

Haraway, Donna, 1995. CIENCIA, CYBORGS Y MUJERES. Madrid: Cátedra.

Hepp, Osvaldo. 1988. LA SOLEDAD DE LOS CUARTETOS. Córdoba: Edición del autor.

Pujol, Sergio. 1999. HISTORIA DEL BAILE. DE LA MILONGA A LA DISCO. Buenos Aires: Emecé.

Rich, Adrienne.[1980]1999. *“La Heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana”* en Marysa Navarro & Catharine Stimpson (ed) SEXUALIDAD, GÉNERO Y ROLES SEXUALES. Buenos Aires. FCE.

Waisman, Leonardo.s/d. *“Tradición, Innovación e Ideología en el Cuarteto cordobés”*.

Williams, Raymond, 1982. Cultura. SOCIOLOGÍA DE LA COMUNICACIÓN Y DEL ARTE. Barcelona: Paidós.