

Cuando “dios y la patria lo demandan”: acerca de la (im)posibilidad *queer* del “folklore” argentino

Viviana Parody *

Resumen

En los últimos años, nuestras músicas y danzas se vieron interpeladas respecto de su prescripción a identidades sexogenerizadas que comenzaron a resultar “estrechas” frente a las lógicas *queer* más recientemente habilitadas. En tanto producto de la modernidad, las músicas y danzas folklóricas arrastran criterios heteronormativos que, sin embargo, parecieran mantenerse reticentes a estas innovaciones. Partiendo de un trabajo etnográfico realizado sobre todo en ámbitos de encuentro y desempeño de mujeres músicas dedicadas al “folklore” (Santiago del Estero, Tucumán y su traslado a Córdoba), durante el artículo analizo estos nuevos bordes del sexo y el género que en el tango ciudadano se vieron más tempranamente habilitados en nombre de lo *queer*, en tanto su extensión en el folklore “tradicional” se vio atravesada de cierta imposibilidad o tabú. Se sostiene que este imaginario -y su (im)posibilidad *queer* consecuente- tiene su base en una articulación fundacional específica dada entre “patria”, género y religiosidad, en tanto este complejo musical-danzario se yergue “desde el interior” de la nación como emblema principal del mito fundacional gauchesco.

Palabras clave: folklore argentino, género, nación, religiosidad, performatividad

“May god and the nation demand it from me:”: about the *queer* (im)possibility of Argentinian “folklore”

Abstract

* Instituto de Ciencias Antropológicas. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
Contacto: viviparody@yahoo.com.ar

Parody, Viviana. “Cuando “dios y la patria lo demandan”: acerca de la (im)posibilidad *queer* del “folklore” argentino” en Zona Franca. Revista del Centro de estudios Interdisciplinario sobre las Mujeres, y de la Maestría poder y sociedad desde la problemática de Género, N°30, 2022 pp. 432-460. ISSN, 2545-6504 Recibido: 01 de agosto 2022; Aceptado: 25 de noviembre 2022.

In recent years, our music and our dances have been questioned with respect to its prescription to sexogendered identities that has gradually become outdated due to the recent recognition of the queer theory. Although being a result of the early modern period, both folk music and dances are based on heteronormative codes that seem to be reluctant to accept the queer theory. Having based this investigation on an ethnographic research carried out mainly in gatherings and performance of female musicians dedicated to “folklore” in Santiago del Estero, Tucumán, and Córdoba, I analyse throughout this article, these new sex and gender features displayed in tango, which were primarily accepted in relation to what is now known as the queer theory. These characteristics in the “traditional” folklore were not contemplated or even considered a taboo. It is strongly assumed that this social belief and its consequent queer impossibility is based on a specific foundational articulation among nation, gender and religiosity while this musical-dance complex stands "from the inside" of the nation as the main emblem of the gaucho founding myth.

Keywords: Argentinian folklore, gender, nation-religiosity, performativity

Introducción

En nuestro país, durante los últimos años, las teorías, prácticas y militancias feministas, *queer* y LGBTIQ, han conseguido ampliar el margen de las configuraciones de género y sexualidad socialmente aceptadas, y estas nuevas formas fueron siendo asumidas a su vez en el plano legislativo, social y cultural. Muestra de ello es la Ley 26.618 que en Argentina posibilita la unión civil entre dos personas de un mismo sexo, y la Ley 26.743 que establece el derecho a la identidad de género, ambas promulgadas entre 2010 y 2012 respectivamente bajo un contexto político gubernamental signado por la ampliación de derechos. Como es propio a las sociedades de la información, estos avances en materia jurídica han sido acompañados por la visibilización mediática¹, lo que consiguió sumar a la labor

¹ El primero de esos fallos le correspondió a la actriz transexual Florencia de la Vega, a quien el por entonces Jefe de Gabinete de Ministros Aníbal Fernández y el Ministro del Interior Florencio Randazzo le entregaron en la Casa de Gobierno su nuevo DNI. Florencia ya era entonces ampliamente querida y aceptada por la audiencia televisiva tras una telenovela que co protagonizara y que cumplió, en un horario central de transmisión, con instalar socialmente la aceptación de este derecho.

legislativa el margen necesario de aceptación social que requiere todo proceso de legitimación o ampliación de derechos. De esta misma forma, frente a los femicidios^{II} crecientes y capitalizando más de un siglo de antecedentes^{III}, las luchas feministas confluyeron en 2015 en las calles (sobre todo de Buenos Aires y ciudades capitales, aunque no únicamente) configurando el movimiento *Ni una Menos*^{IV} tras el cual los diferentes feminismos internacionales^V se vieron revitalizados. El campo artístico-cultural no pudo más que verse interpelado por este movimiento, y nuevas articulaciones entre arte y activismo se vieron manifiestas sobre todo en el espacio público mediante intervenciones performáticas (Gutiérrez-Rubí, 2021^{VI}). Los diferentes ámbitos culturales y disciplinas artísticas pudieron así también en este contexto comenzar a ser cuestionados en sus cánones tras las resignificaciones dadas en clave de género.

Anticipando este proceso, el circuito del *tango* ya se había mostrado permeable a las nuevas prácticas político-discursivas feministas, LGBT y *queer*, sobre todo de la mano del turismo extranjero que con la crisis del año 2001^{VII} se

^{II} El Registro Nacional de Femicidios de la Justicia Argentina (RNFJA) denomina así a la “muerte violenta de mujeres por razones de género, ya sea que tenga lugar dentro de la familia, unidad doméstica o en cualquier otra relación interpersonal; en la comunidad, por parte de cualquier persona, o que sea perpetrada o tolerada por el Estado y sus agentes, por acción u omisión” en adhesión a la *Declaración sobre el Femicidio* aprobada en la Cuarta Reunión del Comité de Expertas/os (CEVI, 2008).

^{III} Hago referencia a las diferentes “olas” feministas o activismos de las mujeres dados a partir del siglo XVII y hasta nuestros días (Lagarde, 1998).

^{IV} *Ni una muerte más* fue el nombre del poema con el cual la poetisa (posteriormente asesinada) Susana Chávez protestó contra los *femigenocidios* de Ciudad Juárez (México). En honor a ello, en 2015 la comunicadora social y activista Vanina Escalés, propuso el lema *Ni una menos* en la convocatoria a la maratón de lectura dada el 26 de marzo de 2015, lo que finalmente se convirtió en la consigna de la movilización masiva del 3 de junio de 2015, y la denominación del movimiento que de la misma surge.

^V Estas marchas y movimientos, bajo la consigna *Ni una Menos*, se han extendido a Uruguay, Ecuador, Perú, Bolivia, Colombia y Venezuela, Nicaragua, Chile, Italia, Francia, Turquía, Alemania, Suiza, Canadá, Estados Unidos, China, Holanda, Bélgica y posteriormente en Paraguay, Guatemala, Costa Rica, Honduras, República Dominicana, España e Italia, todo ello entre el 3 de Junio de 2015 y el 8 de marzo de 2018.

^{VI} Este tipo de performance es caracterizado en el libro *ARTivismo: El poder de los lenguajes artísticos para la comunicación política y el activismo*, de Antoni Gutiérrez-Rubí (2021).

^{VII} La crisis del año 2001 fue una crisis política, económica, social e institucional, potenciada por una revuelta popular generalizada bajo el lema “¡Que se vayan todos!”. Auguró un período de alza turística dada la ventaja cambiaria monetaria dada a partir de la devaluación del peso argentino.

vio incrementado. Si bien este tipo de proceso emergente en el *tango*, como lo es su impronta *queer*, pudo verse articulada inicialmente por turistas europeas (Liska, 2018), es también el marco descrito en los párrafos anteriores la condición de posibilidad para que este tipo de resignificaciones finalmente se arraigaran entre argentinxs adeptxs a las *milongas*^{VIII} al punto tal de haberse llegado a configurar un festival internacional de *tango queer*^{IX}.

En el caso del *tango*, la confluencia de estas prácticas emergentes con aquellas prácticas de tango “tradicional” ha arrojado al día de hoy circuitos que se presentan en intersección o directamente en convivencia (Liska, 2018). A la vez, ambos modos expresivo-receptivos del *tango*, parecieran resistirse a los avances de las lógicas dominantes de una política cultural *for export* basada en el lanzamiento de festivales internacionales que posicionan a la capital del país frente a un caudal turístico creciente. Prueba de ello son un sinfín de festivales “independientes” que constituyen el circuito más “under” y a la vez más “auténtico” del *tango*. Las innovaciones que el *tango queer* introduce suelen estar dadas por la aceptación de parejas de baile del mismo sexo, con disímiles o similares identidades de género, sin que esto implique una modificación del núcleo estructurante del *tango*: una persona “guía” la danza y “lleva” a una segunda persona, que “se deja llevar” en el movimiento por quien “domina” la danza no importando si uno u otro en dicho juego de reglas danzarias es “hombre” o “mujer”. Lo que deja intacto el núcleo estructurante de esta danza de pareja que mantiene siempre aquella lógica de *un cuerpo que propone* o guía la danza con *otro cuerpo que receptiona* y responde

^{VIII} Espacios nocturnos que cuentan con “pista de baile” y donde se ejerce su práctica danzaria con música producida en vivo y/o con orquestas grabadas.

^{IX} Me refiero a lo que se conoce como el *Festival Internacional de Tango Queer de Buenos Aires*, que se realiza desde 2006. Mariana Docampo es quien en un principio inicia este circuito con clases seguidas de práctica espontánea.

según es guiado^x desde una impronta “compadrita”^{xi}. Aun así, en el marco de las hibridaciones dadas, tal práctica puede adquirir muy disímiles significaciones y no necesariamente ser vivida como una práctica de dominación masculina.

El impacto de las militancias y discursividades feministas, *queer* y LGBTIQ en las expresiones musicales y danzarias que se conocen en Argentina como “folklore”, en cambio, se ha visto mucho más demorado. Y esto es así por diversos motivos a considerar en este trabajo.

En primer lugar, porque el folklore “tradicional” es custodiado por un sinfín de reglamentos que regulan su práctica en festivales nacionales que, de esta forma, reafirman su autenticidad en relación con un imaginario de Nación del que el folklore es representativo (a diferencia del tango que remite a un contexto porteño y local aunque su práctica se encuentre difundida en todo el territorio nacional). Los reglamentos funcionan, a la vez, como horizonte de tantísimas escuelas tradicionalistas de todo el país. En segundo término, esta serie de prácticas -tales como la música y la danza pero también la doma- resultan televisadas, y esta difusión masiva de los festivales veraniegos refuerza el estatus dominante que este tipo de folklore detenta^{xii}. El tercer motivo consiste en que este circuito, a diferencia de lo que ocurre con el *tango*, se mantiene mucho más escindido de la renovación,

^x El dejarse guiar por la iniciativa corporal del otro suele ser entendido en este circuito *queer* como “escuchar al otro cuerpo y seguir sus pasos”, “soltar lo propio para fundirse en el lenguaje del otro”. En general este es un lenguaje que en el campo de tango es tomado de la denominada técnica de *danza contact*, muy difundida en Argentina desde hace más de dos décadas. Para profundizar sobre otras perspectivas referidas a la danza en el *tango* ver los trabajos de María Julia Carozzi (2015).

^{xi} Dícese “compadrito” (o compadre en lunfardo rioplatense) al varón con aires de guapo, macho vistoso y petulante (engreído). Su aire también podía estar asociado a un proceder temerario que de esta forma es impuesto por el “compadrito” (al que no puede decirse que “no”).

^{xii} Como señala Auslander (2008[1999]) al seguir a Benjamin (1986 [1936]), las audiencias responden a las posibilidades perceptivas ofrecidas por la cultura mediática de transmisión televisiva de festivales nacionales y/o regionales de folklore. Esto es así desde la masificación del uso de este tipo de medios de reproducción de la producción artística. Prueba de ello también es que, a dicha metonimia que tiene lugar en los festivales (de folklore y de doma), no se opone un folklore emergente de pequeños circuitos sino en todo caso otra expresión musical (urbana y “moderna”) como es el rock, tal como nos arroja la lógica de los dos principales festivales que acontecen en la “capital nacional del folklore”: el Festival de Cosquín, y el Cosquín Rock, ambos con mayoría arrasadora de presencia masculina en los escenarios.

siendo la enseñanza superior de la música popular -donde el folklore musical es asociado al jazz- la máxima ruptura existente entre folklore musical y “tradición”. Este “progresismo” musical, cuyo reflejo en la danza vincula al folklore con la expresión corporal o la danza contemporánea, suele quedar entonces reservado a ciertos sectores de artistas con formación superior.

Al margen de estos factores que determinan en mayor medida la preponderancia de los códigos heteronormados en el folklore “tradicional”, en los últimos años se ubican también innovaciones en materia de género y representación. En este sentido, podemos afirmar que si bien el repertorio folklórico pudo haber tendido a representar de muy disímiles maneras a la mujer, solo recientemente ha puesto en jaque los estándares de sexo y género mediante identidades performadas como transgénero que buscan cuestionar la masculinidad del gaucho^{XIII}. De la misma manera que ocurre con las espectacularizaciones basadas en la inversión de roles mediante los cuales las mujeres también pueden llevar adelante demostración de habilidades “gauchescas” otrora reservadas a los hombres (danza del *malambo*, del zapateo, del manejo de bombo y boleadoras), estas innovaciones son asumidas como “exóticas”. Se trata en el primer caso de aceptar concursantes cuyas identidades sexuales no responden a la heteronormatividad, y en el segundo caso de “destrezas masculinas en cuerpos femeninos” que de todas formas dejan intacto el sentido de masculinidad tras el mismo tipo de demostración (fálica) de “bravura”.

Previo a este tipo de innovaciones más contemporáneas, a partir de los años 90 el amor romántico hizo su ingreso en el folklore argentino en detrimento del “gaucho intrépido y desolado”, sobre todo tras la consagración de cantantes jóvenes en festivales nacionales que luego de ingresar a este circuito pasaron a ser producidos por la industria cultural para un nuevo mercado y un sector del público

^{XIII} La excepción pudiera estar en los trabajos performáticos y pedagógicos realizados por el grupo Otro caso ilustrativo de inversión de rol dentro del binarismo es Gonzalo LeGon Queen, autodefinido como “el gauche disidente de los campos argentinos” (Díaz, 2022).

femenino adepto a la canción romántica^{XIV}. Tal como en las tendencias anteriormente señaladas, este desplazamiento no implicó necesariamente una lógica no heteronormada, sino lo contrario –su reafirmación-. En este sentido, serían las experiencias *drag* y LGBTIQ las que habrían tendido a interrumpir con mayor eficacia los arquetipos de “la china” y “el gaucho” en estos circuitos cuyo imaginario de nación es sagrado, telúrico y solemne. La apertura, mediante intervención del INADI, de las categorías signadas por género en el *Festival de Cosquín* (como “voz femenina”, “vos masculina”), colabora con este mismo tipo de emergencias estéticas y activismos^{XV} que han tendido a interrumpir la heteronormativa de los festivales, aunque sin garantizar la *desgenerización* como proceso alcanzado en el folklore (Díaz, 2022). En todo caso, este tipo de interrupciones performadas que realizan artistas *drag* o transgénero, tienden quizás a la desarticulación entre sexo y género, lo que no es abordado en este trabajo cuyo foco se ubica en las (im)posibilidades de la desaparición del género como variable determinante en la configuración de estas músicas y danzas que históricamente resultaron hegemónicas por el Estado-Nación (Hirose, 2011), siendo este un patrón común entre folklore(s) y modernidades latinoamericanas. En tales procesos, sostengo aquí siguiendo tanto mi trabajo de campo como las investigaciones de diversxs autorxs (Casas, 2015; Fogelman et al 2013; Fogelman, 2014, 2020), el factor religioso ha tenido una incidencia preponderante en relación con la construcción generizada del emblema de la Nación. Prueba de ello es el mismo *Festival Nacional de Folklore* de Cosquín que dura nueve noches o nueve lunas debido a la Novena dedicada a la Virgen del Rosario (patrona de la ciudad).

Tras analizar la forma en la cual “dios y la patria” se han articulado para configurar el ser nacional, en el presente texto me intereso por el estudio de esta posibilidad/imposibilidad que el “folklore” presenta tanto para eludir o subvertir las

^{XIV} Este antecedente se tuvo a mediados del siglo XX con el surgimiento de cuartetos vocales masculinos como *Los Chalchaleros* o *Los Fronterizos* (Díaz, 2012).

^{XV} El *Festival Nacional de Folklore* de Cosquín modificó su reglamento sobre la categoría de solista vocal luego de que en el certamen de Pre Cosquín *de la Ciudad de Buenos Aires* se presentara la cantante trans no binarie Ferni de Gyldenfeldt.

normas heteronormativas de sexo y género, como para “deshacer el género” como condición narrativa o corporeizada. Me baso para ello tanto en las prácticas artísticas como en las prácticas *feministas* de las mujeres músicas así comienzan a auto-percibirse tras movilizarse colectivamente en defensa de sus derechos señalando los privilegios del varón, ya sea éste entendido como su par en la vida cotidiana, como el prototipo de masculinidad representado en las letras de canciones, o como el músico profesional que ejerce con supremacía el desempeño en los escenarios^{XVI}. Retomo entonces la etnografía realizada entre *mujeres músicas* agrupadas en dos provincias del noroeste del país cuyas “especies musicales” superan la metonimia andina en favor de *chacareras* y *zambas* (Santiago del Estero y Tucumán) que son nutridas por la mirada feminista dada en los dos primeros *Encuentros Nacionales de Música de Mujeres* (2017-2019). Es en ellas que se origina el cuestionamiento al “patriarcado de los escenarios”, sobre todo en referencia al acceso al desempeño en los mismos en este circuito “tradicional” del folklore, aunque no únicamente. Entre estos factores “otros”, la falta de acceso a la formación superior en música popular es algo que reivindicaron las mujeres músicas movilizadas entre 2017 y 2019 como disparidad *regional* y no solo genérica. La etnografía realizada en dicho circuito^{XVII} (Santiago del Estero, Tucumán y Córdoba como provincia a la que se trasladan para formarse) arrojaba en 2019 un límite de subversión correspondiente con el cuestionamiento de la mujer al varón, teniendo como último margen las posibilidades imaginarias y/o performativas lésbicas. Incluso las performances *drag* que comenzaron a cuestionar la heteronormatividad

^{XVI} Producto de ello es la adhesión del *Movimiento Música de Mujeres de Santiago del Estero* a la Ley de Cupo Femenino para escenarios, planteada originalmente en dichos términos sin problematizar (inicialmente) las situaciones LGBTQI o disidentes tampoco (2017-2019).

^{XVII} Me remito a los primeros dos *Encuentros Nacionales de Músicas de Mujeres* organizados por el *Movimiento Música de Mujeres de Santiago del Estero* en los que primaba el folklore como expresión, y a las peñas provinciales de las agrupaciones feministas asistentes al mismo y provenientes de provincias aledañas. En tanto las mujeres músicas del NOA no cuentan con instituciones formales para estudios en música, Córdoba queda incluida en este circuito por el traslado de estas mujeres a la capital de esta provincia del centro del país en búsqueda de su formación como músicas, arregladoras o cantantes. Asimismo, la etnografía se acota al primer período de surgimiento de este movimiento (2017-2019) que reflejara las demandas más cercanas a la cotidianeidad y realidad de estas mujeres músicas en sus prácticas usuales.

de la “chola”^{XVIII} como ideario de mujer andina, resultan posteriores a este período en que las voces de aquellas mujeres “cis” también se manifestaban desde la alteridad que articula género y región (“mujeres músicas del interior del país”) sin encontrar correlato entre los feminismos de la ciudad capital (Buenos Aires). Como mujeres músicas, ellas presentaban otras formas estratégicas de deconstrucción del archivo moderno de Nación, como la crítica a las letras de sus propios repertorios que en este marco fueron dirimidas como misóginas o “machistas”. Aquí me ocupan, a la vez, diversas prácticas de subversión dadas en las peñas que los diferentes grupos de mujeres músicas movilizadas organizan en sus provincias a partir de los primeros *Encuentros Nacionales de Músicas de Mujeres* realizados en Santiago del Estero (2017-2019).

Acotando el trabajo a este tipo de iniciativas iniciales de este movimiento feminista regional, conjugo entonces durante el escrito dos tipos de lecturas que pueden ser aplicadas respecto de la música, los cuerpos y las subjetividades, como son las que se desprenden de los *performances studies* y, por su parte, las que responden a la teoría del género tras la noción de *performatividad* (Butler, 2002 b). El análisis de *performance* nos es de suma utilidad para entender este tipo de práctica “tradicional” en la cual la música no hace sentido sin la danza en tanto juntas constituyen el *representamen*. La idea de *performatividad*, en cambio, debe ser ubicada en los términos en los cuales, mediante cierto tipo de femineidades y masculinidades que son asumidas por quienes la practican, la identidad nacional ejerce su mandato. Pero también, en aquellas prácticas más recientes en que los intentos queer de este circuito generaron imaginarios y prácticas danzarias lésbicas a quienes previamente no se identificaban con dichos estándares. Esta desestabilización de la heteronormatividad del folklore argentino, es acompañada también de “deshacer” la coreografía en la danza en los momentos en los cuales los roles femenino y masculino se ponen de manifiesto en las peñas (zarandeo en

^{XVIII} Es el caso de la artista Iván Rodrigo Mamani, *drag queen* que ha creado a Bartolina Xixa, un personaje inspirado en la chola paceña y en líder revolucionaria Bartolina Sisa.

la mujer y zapateo en el varón). Esto es claro a la hora de “comprender cómo la música no sólo significa” sino que habilita (o inhabilita) conjuntos de acciones físicas efectivas o virtuales que se nos permite hacer con o a partir de ella (López Cano, 2013). Por ello es necesario distinguir estos conceptos:

“La diferente concepción de “performatividad” entre los académicos de la música y los del *performance* es un indicativo de proyectos intelectuales completamente diferentes. Mientras los estudios musicales (incluyendo la práctica del *performance*) se preguntan qué es la música y buscan entender textos musicales e interpretaciones musicales en sus propios términos de acuerdo a contextos culturales y sociales específicos, una mirada a la música desde los *estudios de performance* se preguntaría qué es lo que la música hace y le permite a la gente hacer. Este tipo de acercamiento entiende las músicas como procesos dentro de prácticas sociales y culturales más amplias y se pregunta cómo el estudio de la música nos puede ayudar a entender estos procesos en lugar de preguntarse cómo estos procesos nos ayudan a entender la música” (Madrid, 2009: 3)

Al decir de López Cano (2008), todo estilo de música y danza puede ser entendido como *performático* pero no como *performativo*, es decir como espacio de representación. Se trata, generalmente, de una “puesta en ejecución” o “puesta en la ejecución/danza” de antiguos y nuevos valores que resultan así asociados a los cuerpos mediante la música y el movimiento. La *performatividad*, en cambio, refiere a cuánto la música *crea realidades* más que cómo las representa, y para ello es condición la práctica de repetición. Precisamente por su recurrencia es que la música y sus prácticas asociadas pueden crear discurso, narrativas, valores y creencias que previamente no existían para posteriormente ser representados “una vez que ya se han incrustado en la cultura” y se encuentran naturalizadas (López Cano, 2014: 47).

Tomo en este trabajo esta última noción de *performatividad* ya distinguida entre los estudios en música popular por los autores mencionados, para dar cuenta de estos procesos observados en la etnografía. Recorro asimismo a la etnografía

del archivo para ubicar en músicas y letras “tradicionales” referidas por las mujeres músicas estas articulaciones de la Nación que ellas también cuestionan aunque en la figura del “gaucho” y del varón, y en menor medida en relación con el imaginario cristiano de Nación que viven a la manera de una moralidad adquirida. Artículo entonces, al *background* de perspectivas citadas, las distinciones estimadas por Diana Taylor entre *archivo* y *repertorio* (Taylor, 2015 a, 2015 b), e inicio el análisis con una breve genealogía de la institucionalización de las prácticas tradicionales que puede ayudarnos a comprender la forma en que en la Argentina se han articulado todos estos valores en el folklore.

Cristianismo y Nación en el proceso de institucionalización del folklore argentino

La articulación entre folklore musical-danzario y nación presenta en Argentina diferentes tipos de anudamientos, destacándose en este proceso tanto las construcciones arrojadas por el *criollismo* (Prieto, 2006) como la difusión y legitimación dadas bajo la política cultural del primer peronismo.

Como afirma Casas (2015: 185), desde fines de los años 30 treinta la figura del gaucho como símbolo de la argentinidad “contaba con el aval oficial del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires que lo había erigido a partir de la institución del Día de la Tradición” en el día 10 de noviembre, natalicio de José Hernández (autor del *Martín Fierro*^{XIX}). Tal institucionalización incluyó celebraciones y festividades con números artísticos y ecuestres tendientes a consolidar al gaucho como arquetipo de la identidad nacional, tal como la literatura costumbrista había promovido^{XX}. Por su

^{XIX} Publicado en dos partes, el gaucho Martín Fierro (1872) representa a un varón campesino trabajador de las pampas bonaerenses, que vive con su mujer y dos hijos cuando es reclutado forzosamente para integrar las milicias que luchaban defendiendo la frontera estatal contra los indígenas. En esta misión sacrificial, el gaucho deja desamparada a su familia, tras lo que engañado se volvería rebelde. En *La vuelta de Martín Fierro* (1879) este imaginario cobra otro tipo de giro más prometedor.

^{XX} La revista Martín Fierro, fundada en 1924, es un ejemplo de esto. Obras como el *Martín Fierro* de José Hernández, o *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes (1926) también se volvieron representativas gracias a su difusión en medios masivos (Casas, 2015).

parte, el folklore científico, tras su consolidación académica, ya se había encargado de recopilar y proveer los rasgos culturales emblemáticos que, posteriormente con las políticas culturales del primer peronismo, se incorporarían a todas las escuelas del país^{XXI}.

El proceso de difusión y oficialización de las Escuelas de Danzas Tradicionales Argentinas dado durante el primer peronismo ha sido ampliamente estudiado por Belén Hirose (2010, 2011). Según ésta autora, la primera Escuela Nacional de Danzas Folklóricas se creó en 1948 para dar inicio “a la profesionalización de la transmisión y difusión de las danzas folklóricas en su carácter de danzas nacionales” (Hirose, 2010: 187), lo que suponía la formación de un cuerpo inicial de profesores nacionales de danza y el establecimiento de criterios de selección y transformación de aquellas danzas que se consideraran “adecuadas para dar materialidad, mediante coreografías, música, vestimenta y eventos, al sentimiento de la nacionalidad”. El “folklore”, en su versión danzaria, se volvía así “la esencia corporizada de la argentinidad” (Hirose, 2010: 192). Entre los efectos de dicha institucionalización llevada adelante en favor del proceso de construcción y fortalecimiento del Estado-Nación argentino, se tuvo tanto la fosilización o reducción de variaciones en la performance, como la espectacularización de las músicas y las

^{XXI} En su *Historia del Folklore Argentino*, Juan Alfonso Carrizo (un representante de la elite intelectual santiagueña) dirime que el folklore entendido como “saber del pueblo” comienza a ser mencionado a fines del siglo XIX para desarrollarse como disciplina científica a comienzos del XX. El folklorista destaca la labor de Samuel Lafone Quevedo y Juan Bautista Ambrosetti, Adán Quiroga (1863-1904), sobre el folklore calchaquí, y también los trabajos de Eric Boman o Paul Groussac, quien comenzó a aplicar encuestas nacionales para revisar la vigencia de tradiciones y costumbres (oficializado luego esto en *Folklore Argentino*, Proyecto del Dr. Juan P. Ramos - Resolución del H. Consejo - Instrucción a los maestros preparado por los miembros del jurado Dr. Juan P. Ramos y Pablo A. Córdoba. Buenos Aires, 1921). Los cancioneros regionales de Juan Alfonso Carrizo tuvieron el apoyo económico también del diputado Ernesto Padilla (1927). Por otro lado, el Museo de Ciencias Naturales "Bernardino Rivadavia" dirigido por Martín Doello Jurado y Félix Outes, propició las investigaciones musicológicas de Carlos Vega e Isabel Aretz, posteriormente publicadas por la Universidad Nacional de Tucumán también con el apoyo inicial del diputado Padilla. Se observan, en este sentido, elites regionales también impulsando un imaginario de Nación ampliado respecto de Buenos Aires.

danzas “folklóricas” (la presentación escénica que separa audiencia de artistas) y la *anticuarización* (desplazamiento hacia pasados remotos).

Otros autores como Maners (2006) refieren que en realidad los investigadores hacen de este tipo de transformaciones estéticas y performáticas una adjudicación exclusiva a la política estatal para sostener que “con el objetivo de preservar al folklore, los estados nacionales descontextualizan los comportamientos expresivos de determinados grupos, los sanitizan ideológicamente, y los convierten en entretenimiento para audiencias urbanas pasivas” (Maners, 2006: 80-81 cito por Hirose, 2010: 190). Nos es de interés este proceso en tanto la música “folklórica”, que adquiere así cantidad de compases y métricas delimitadas para las “danzas tradicionales” que a estas músicas resultan adheridas, basa su enseñanza en la reiteración de pasos y maneras de la corporalidad que llevan implícitos modelos de femineidad y masculinidad también transcritos en letras y repertorios cantados. En su versión danzaria, y en las *maneras del hacer* de la ejecución y la vocalidad, se encuentran implícitas las identidades sociales de género que se derivan de la distribución social de roles por sexo constitutiva del *criollismo*^{XXII}.

Según Casas (2015), los arquetipos tradicionales de posiciones e identidades de masculinidad y feminidad que en el folklore musical-danzario o folklore tradicional se expresan, son asumidos y encarnados mediante la reiteración en la danza en yuxtaposición con imaginarios del “catolicismo popular de masas” (Mauro, 2008 en Casas, 2015). Para el autor, dos habrían sido los procesos que en la Iglesia Católica de los años 30 dieron condición de posibilidad para la apropiación del gaucho como emblema. Por un lado, el catolicismo integral, “que pretendía mimetizar la identidad nacional con la identidad católica”, y por su parte también el desarrollo del catolicismo de masas “que buscaba expandir el mensaje del Evangelio a partir de los canales de difusión facilitados por la sociedad moderna” (Casas, 2015: 189).

^{XXII} Al respecto del criollismo, puede verse el trabajo referencial de Prieto (2006). En relación con nuevas versiones o reformulaciones de las identidades sexo-generizadas implícitas al mismo, ver *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara (2017).

Este contexto favoreció entonces la construcción y configuración de la representación del gaucho como católico, lo que sería acentuado en la década del 60 a partir del Concilio Vaticano II. Este proceso implicó asimismo el empleo de la narrativa criollista “en función de la expansión del catolicismo”:

Las adaptaciones del Evangelio y de las celebraciones litúrgicas al imaginario criollo se promovieron tanto desde la sociedad civil como desde representantes de la Iglesia. Esas reconstrucciones conllevaron la necesaria redefinición sobre la religiosidad del gaucho. Las intervenciones de los sacerdotes que se ocuparon de ligarlo con la fe católica resultaron un núcleo fundamental para ese proceso (Casas, 2015: 189)

Estos valores fueron entonces promovidos mediante diferentes tipos de narraciones, publicaciones, eventos, manifestaciones y peregrinaciones que resultaron *performativos* respecto de las identidades (nacionales) asumidas, cuya reiteración aún es condición actual. Se estima que en dichas actuaciones performadas el imaginario nacional cristiano es asumido por *los cuerpos* de “hombres” y “mujeres” socialmente definidos, percibidos como “criollos” y *bautizados* según sexo. De esta forma, el ser “bien criollo” requiere de la adopción de ciertas taxonomías que articulan valores patrióticos *con* valores cristianos. Estos valores, en el contexto contemporáneo descrito (2015, 2017, 2019) sostienen su reactualización, tal como ilustra la *Oración del pueblo a la Virgen Gaucha* socializada 28 de Junio de 2018 por la Parroquia Nuestra Señora de Luján de la capital de Tucumán frente al creciente activismo feminista adherente a la propuesta de ley de interrupción del embarazo:

Madre del pueblo argentino
Virgen gaucha de Luján
Hoy tus hijos doloridos
Te venimos a implorar.

La Patria está dividida
Y reina la oscuridad
Al niño que no ha nacido
Hoy lo quieren degollar.

La Patria tiene una historia

San Martín cruzó Los Andes
Y el bastón te regaló
Protegió a sus tropas
Y él el triunfo te ofreció.

Por eso es que el pueblo unido
Para arreglar tanto mal
Te entrega el bastón de mando
Virgencita de Luján.

El bastón que te entregamos

Y siempre estuviste vos
Tus brazos fueron la cuna
En donde ella nació.

Tiene al niño por nacer
Cuídalo Madre querida
Y haz que pueda florecer.

Este espíritu tenían
Los que hicieron la nación
Te entregaban las banderas
Y en tus manos el bastón.

No permitas que haya leyes
Que lo quieran degollar
Protégelo Madrecita
Virgen Santa de Luján.

Así lo hizo Belgrano
En Tucumán y venció
Derrotando a los realistas
Con tu santa protección.

Y así todos hermanados
Guíes a nuestra nación
Salvemos a las dos vidas
Para la Gloria de Dios.

Las anomalías a estos modelos de femineidad y masculinidad patrióticos y cristianos que aún resultan contemporáneos son vertidas en la definición de personajes legendarios o animalizados, quizás en la misma medida en que también “el gaucho” fuera en distintos momentos de la historia fundacional del Estado asociado con la “barbarie” (Sarmiento, 1845). En la práctica de “la doma” este estigma se revierte, aunque en favor del ejercicio del subyugar y dominar al caballo bravío y falto de adiestramiento. Metáfora de la dominación de la *barbarie* en manos *civilización*, “la doma” se vuelve un acto performativo de configuración de *masculinidad gauchesca*. En tanto la *barbarie* fuera atribuida por la generación del ’80 al propio “gaucho” primeramente, ahora en manos de su *civilidad* adquirida, el gesto de “la doma” es signo de su propio autocontrol. Saber “llevar” a una mujer, también es traducido en el léxico popular en términos de “saber domarla”: paráfrasis del mandato de masculinidad hegemónico, reapropiado y regionalizado en las clases subalternas, y vuelto espectáculo o performatividad reiterada y ritualizada.

En una revisión crítica de la teoría de la *embodied mind*, Peñalba (2005) y López Cano (2003a) reponen el concepto de *esquemas encarnados* y sus aplicaciones a la música:

...muchos otros aspectos de la experiencia subjetiva que yacen en el cuerpo residen ahí sin poder ser asimilados por baterías de información cognitiva o discursos verbales y su manera de presentarse a la experiencia

sea sólo a través de la performance ritual efectiva. Si es verdad que sin ellos no puede erguirse ese mundo de sentido identitario, entonces debemos concluir que la experiencia identitaria, tal y como ésta es vivida en su performance, no se agota en el mundo simbólico que ella tiene en su mente a través de relatos, mitos y prescripciones, sino que éste se articula con el cuerpo y sólo se puede integrar a partir de esa unión (López Cano 2013: 50)

En la afirmación de López Cano (2013), es precisamente el cuerpo el que asume el centro de este tipo de articulaciones hasta aquí referidas. De la misma forma, su subversión en figuras legendarias femeninas es vertida también de esta forma en el cancionero popular como antítesis del modelo “patriótico y cristiano”. Tal es el caso que puede verse representado en *La Telesita*^{XXIII}, chacarera recopilada por el músico e investigador santiagueño Andrés Chazarreta a inicios del siglo XX, a la que han puesto letra una decena de autores.

Según distintas versiones, Telésfora Santillán era una joven santiagueña de origen adinerado que perdiera a su familia en dos situaciones signadas por la desgracia, a partir de lo cual ella se deja “vagar por el monte” pasando a desarrollar habilidades para la adivinación y la curandería (De Hoyos y Migale 2000). En tanto a su “alma en pena” o “alma milagrosa” se le dedican rogativas denominadas como “telesiadas”, que consisten en jornadas enteras de baile en las que las parejas no pueden intercambiarse debiendo bailar hasta caer rendidas con el solo estímulo del consumo de alcohol. En las “telesiadas” es habitual quemar un muñeco que representa la muerte de “la Telesita”, lo que contemporáneamente por las mujeres músicas feministas del ámbito del NOA es asociado a la “quema de brujas”. En cualquiera de sus formas, “la Telesita” representa *un cuerpo entrado en desgracia*

^{XXIII} Telésfora Santillán, una joven argentina de la provincia de Santiago del Estero conocida por su gusto por la danza, que murió quemada en la segunda mitad del siglo XIX. De sus orígenes existen diferentes versiones, como la de Félix Coluccio, que es contradictoria con la que aquí se vierte siguiendo a De Hoyos y Migale (2000).

a causa de verse trunco su destino natural de mujer *acompañada*. Ricardo Rojas (1966[1907]: 146) describe una "telesiada" en su libro *El país de la selva*:

Chupan (beben), bailan y cantan. Primero lo hace el promesante, que debe tomar siete copas por ella. Luego baila siete chacareras descalzo, y sigue chupando entre danza y danza, hasta que se consumen las siete velas encendidas en un tosco altar dentro del rancho. Recién entonces, comienza la algarabía general, entregándose todos a la descontrolada bacanal de alcohol, asado y empanadas, bailando ya gatos, escondidos, malambos, zambas y chacareras, en medio del estruendo y humo de los cohetes. La música se ejecuta con guitarra, bombo y bandoneón (Ricardo Rojas 1966[1907]: 146)

Para Judith Butler, la heterosexualidad normativa se encuentra directamente relacionada con el mantenimiento de un sistema de división sexual del trabajo y disciplinamiento de los cuerpos. Sin embargo, la misma podría subvertirse a través de prácticas paródicas performativas que sean capaces de abrir una grieta en los estereotipos (y modelos) de género. La reproducción constante de los "géneros de la no coherencia" mediante la práctica de lo que ella llama el "nomadismo de género", tendría la capacidad de subvertir el carácter hegemónico de la heterosexualidad normativa y desplazar el "significado original". Si bien su apuesta política ha sido criticada por estar centrada en la proliferación de prácticas individuales, es destacable su idea de "destruir la opresión de la mujer, destruyendo la propia identidad de mujer", aunque a través de la suma de prácticas individuales que la cuestionen (de formas *del hacer* y *del sentir* que no se correspondan con lo que se define como una posición "de varón" o "de mujer"). Por eso las prácticas de "inversión de rol", como ocurre en el malambo femenino espectacularizado, no alcanzan a subvertir el orden heteronormado sino que revisten a la mujer (en el folklore) de cierta condición fálica asumida en los términos de una masculinidad dada en un orden de dominio (de la naturaleza y de la animalidad femenina) auto-dominada.

Peñas feministas: ¿la heteronormatividad en juego?

Decía en el anterior apartado que, vistas como mujeres a las que (por momentos) se les permite asumir el lugar del falo para “asombro y aprobación de la audiencia”, las performances de bombo, zapateo y doma son llevadas adelante por mujeres, sobre todo en marcos televisivos espectacularizados. Sus *performances* no cuestionan el canon del “folklore” sino que, contrariamente, responden a los parámetros dados, dando cuenta de “jugar bien el papel” originalmente signado para el varón. Los cuerpos de las mujeres, performativizados para el desempeño en el *malambo* o las destrezas con el *bombo legüero* o *boleadoras*, en la mirada del turismo o los canales de televisión^{XXIV} resultan virilizados tanto como resultan en falocéntricas estas destrezas vistas en el “varón” (como prototipo del gaucho). En este sentido mediatizado, estas prácticas refuerzan el sentido de masculinidad y dominancia.

Contra estas aparentes transfiguraciones, sin embargo, propongo aquí pequeñas prácticas, menos visibilizadas, que constituyen el accionar de las mujeres y las masculinidades no dominantes (aunque cis) en el campo emergente del folklore “feminista”:

“Nosotras hemos hecho en Tucumán una milonga *queer*, con perspectiva de género, en la cual se daban todas estas cuestiones de cambios de roles. Para eso primero hemos traído compañeras de Córdoba que pudieran enseñar a las mujeres ambos roles en el tango. Nos inspiramos para ello en el documental “Tango *queerido*”, de Liliana Furió, que refiere a las *milongas queer* de la ciudad de La Plata. Pero *peñas queer* no, no hemos hecho y no hemos visto. Realmente, lo único que hemos podido hacer hasta el momento es pelearle al profesor de folklore para que nos deje zapatear, porque dice que las mujeres zarandean y los varones zapatean, o sino finalmente nos dice ‘bueno, zapateen, pero no pierdan nunca la femineidad’” (*Mujeres por el Arte*, Tucumán, 2019)

^{XXIV} Este es el caso de *Malevos*, un grupo de *showmans* que recorrió los canales televisivos norteamericanos y europeos más taquilleros con demostraciones espectacularizadas de las danzas con botas y boleadoras.

“¿Te das cuenta? ¿Qué femineidad? ¿A qué se refiere? ¿A la abnegación de cenicienta? ¿A que debo zapatear con zapatitos de cristal?”
(*Movimiento Música de Mujeres*, Santiago del Estero, 2017)

En este contexto, las prácticas *queer* remiten a la intención de transgresión a la heterosexualidad institucionalizada, y/o al deseo de escapar de su norma (Mérida, 2002). En prácticas similares llevadas adelante en peñas feministas, las danzas mantendrían su estructura aunque el “zarandeo” puede ser reemplazado por el “perreo”, y/o la danza de pareja puede cobrar por momentos características de danza colectiva (y no de pareja) mediante “rondas zarandeadas”. Quienes tienen la iniciativa de las “rondas zarandeadas” consiguiendo múltiples formas de adhesión por parte de una heterogeneidad de masculinidades manifiestas asistentes, son asimismo las mujeres. A la vez, en el contexto de las peñas feministas, la danza entre mujeres en el formato de danza de pareja forma parte de un juego performático que es habilitado por el contexto:

“yo creo que no había otras identidades en ese momento [danzas folklóricas entre mujeres, con claras connotaciones lésbicas], solo había mujeres hermanadas, bailando juntas, y ‘machirulos’ escrachados viéndonos con desaprobación, y algunos otros [varones] que se sumaban a nuestras rondas dando cuenta de *otro estilo de ser varón*, y todo bien”
(Testimonio de bailarina y cantante, *Mujeres por el Arte*, Tucumán, 2019)

Peñas como las que organiza el colectivo de *Mujeres por el Arte* (Tucumán), no se denominan tampoco como “peñas feministas”, sino que apelan a las “telesiadas” bajo la consigna “Telesiadas: mujeres en escena”^{XXV}. De la misma característica (mujeres con varones, pero con prioridad de visibilidad a las mujeres en escenarios) se suceden los *Ura Festi*, organizados por distintos grupos feministas de Córdoba, con asistencia de mujeres músicas de Santiago del Estero y Tucumán que en búsqueda de formación devienen en residentes cordobesas y participan de dichas dinámicas. En ambos tipos de eventos, es frecuente un

^{XXV} Esta etnografía se corresponde con la pre-pandemia de COVID 19 en el NOA.

momento disruptivo, que no se encuentra asociado a la deconstrucción de la heteronormatividad en sí, como son las *rondas de baile colectivo* en el centro del espacio que es destinado al *baile de parejas*, lo que en este caso reviste características *aesthéticas* (experiencias sensibles que se escapan de la definición de “arte”)^{XXVI}. Aun sin proponerse “desgenerizar el folklore”, estas pequeñas prácticas cotidianas del ámbito de las peñas desafían el núcleo estructurante dado por la normatividad coreográfica en las “danzas folklóricas de pareja” (Vega, 1981). Al decir de Butler, su repetición reiterada pudiera conseguir interrumpir no solo los cánones del “folklore” sino los del género.

En tanto en la idea de *performatividad* lo “representado” no significa sino que es (López Cano, 2013), en otras peñas feministas sí se observa la emergencia de identidades lésbicas dentro de la experiencia *aesthética*: prácticas que tienen lugar tras la euforia colectiva que produce la “salida” del escenario del “folklore” en favor de otro tipo de prácticas como las percusivas colectivas. Este sería un caso en el cual “lo performático o la performatividad” y “lo performativo o la performatividad”, entran en coincidencia:

“Nuestras peñas feministas no involucran directamente lo *queer*, pero se supone, porque lo hemos discutido, que el tipo de feminismo con el que curtimos es ese en el que todas las identidades estamos contempladas, no solo las mujeres. Acontece que por un lugar hay que empezar, y empezamos por las mujeres, porque son invisibilizadas en los escenarios, pero empezamos por las mujeres para continuar con trans, travestis, no binaries, y todas las identidades que son invisibilizadas...y ‘lo lésbico’ es algo que todas nos estamos preguntando” (*IIdo Encuentro Nacional de Música de Mujeres*, Santiago del Estero, 2018).

^{XXVI} Sigo en este tipo de emergencias a las perspectivas inauguradas por Walter Mignolo y Zulma Palermo cuando revisan los estándares de la *estética* desde la mirada de la decolonialidad.

De este relato se infiere que, si bien identidades disidentes pre existentes convergen en este tipo de espacios, también en el sentido inverso este tipo de espacio *habilita y performa* nuevas identidades no heteronormadas:

“Sucedo que la *zamba* es un baile de cortejo íntimo muy zarpado. Yo me acuerdo que la primera vez que bailé una zamba con una piba, en una peña en 2017, quedé en otra galaxia. Esto generó muchas cosas también en les que estaban presentes. Es re fuerte ver un baile que se supo fue un cortejo entre dos mujeres, cortejándose públicamente” (*Ildo Encuentro Nacional de Música de Mujeres*, Santiago del Estero, 2018)

Judith Butler (2000) señala que el género es esencialmente identificación, y que se define por medio de las *performances* de imitación reiteradas que constituyen finalmente las significaciones de manera encarnada. En su mirada, los varones femineizados (“amaneramiento”), o la masculinización de las mujeres (“camionera/varonera”) serían prácticas que revelan la estructura performativa imitativa propia del género. Butler entiende a toda categoría de identidad como régimen regularizador (ya se trate de identidades opresoras/oprimidas, como de identidades liberadoras/libertarias del género). El género es consecuencia de un sistema coercitivo que se apropia de los valores culturales de los sexos (Butler, 2000). De esta adhesión a las reglas depende la configuración del sujeto. Por lo tanto, difícilmente el género pueda asumirse como una elección o un artificio factible de ser intercambiable al azar, pues la libertad de acción se encuentra determinada por las relaciones de poder *performativamente* asumidas. De ello se deduce que el género es efecto de un régimen coercitivo.

Este tipo de coerción / coesión, en el folklore tradicional se refuerza mediante el chiste costumbrista, ya sea en el rol del humorista de las peñas como en las coplas picarescas, o asimismo en la creación literaria actual de grupos como *Árbol*. En su versión de *Soy la Zoila*, el grupo reafirma lo insólito de la masculinidad travestida de un gaucho:

Soylazoila
Árbol

Cuando entré a la pulpería
No lo podía creer

Después de noviar por años
finalmente nos casamos.
Nos compramos una cama
Una mesa y un armario.

Los domingos los raviolos
en la casa de mamá,
y el partido por las tardes
En la Radio Nacional...

Mira si habré sido otario
Que esta un día se rajó
Ahora juego al solitario,
Ni el canario me dejó.

Te fuiste a comprar los puchos
Y jamás te volví a ver
Ahora andas con ese gaucho,
Que no lo puedo ni ver...

Te lleva por la tranquera
Con un galope que no se lo ve
Dicen que tiene un ranchito
Con microondas y DVD.
Siempre anda con su cuchillo
Que si te agarra te corta en tres
Es largo como un camino
Y ancho como un yacaré...

Abrazada a ese gaucho
En la barra te encontré.
No pasaron dos minutos
Que al morocho lo increpé
Devolveme a la María
O te voy a descocer.

Y ahí nomás nos enfrentamos,
El puñal contra el facón
Le tire el sombrero al piso
Y no sabes la que se armó.
Me tiro una puñalada
Que por suerte la esquivé
Nos caímos junto al suelo...

Y cuando estaba por matarlo...
Lo miré fijo a los ojos
Color miel que se derrite,
Como el campo en primavera,
Con los pájaros cantando,
Lo miré y me enamoré...

Y ahora entiendo por qué un día
Te rajaste sin adiós
Ahora en algo coincidimos:
Este gaucho es un bombón.
Y aunque extraño a mi canario

Si quieres, quedatelo,
Y no te olvides del alpiste,
Que ya fuiste y se acabó.

Recitado:

Y así fue la triste historia de
don Zoilo y su Muñeca Brava
ahora es un travesti que anda
de pueblo en pueblo mostrando,
a quien quiera y pague, su
bombachita e' cuero e' vaca...

Entre otras prácticas cuestionadoras dadas en las peñas, sobre todo en la región NOA referida (no andina), las cantantes mujeres cuestionan mediante su interpretación el sistema patriarcal de asociación entre género y edad o estado civil, y en dicho caso también prefieren hacerlo desde el humor, de alguna manera como el tema de *Árbol* lo hace respecto del travestismo (irrisoriamente concebido) del

“gaucho”. A diferencia del anterior ejemplo, estas cantantes suelen ser rechazadas y alejadas del circuito de actuación por “hostiles”:

“Por las propias mujeres soy vista como ‘prepotente’ en el escenario, solo porque en realidad tengo presencia o no soy principesca. Los hombres se ríen muchas veces de los juegos de lenguaje que yo hago en el escenario, y a otros les molesta. Y esto me ha dado este tipo de reputación, y una baja cantidad de escenarios y actuaciones. De todos maneras, yo utilizo el humor para decir las cosas, y por supuesto que detrás del mismo hay una realidad por la cual se puedan sentir tocados más de uno. Algunos se ríen, reflexionarán hacia adentro o no, y otros se molestan. Sin embargo, mis videos, son pasados permanentemente por el canal de cable. Quizás esto ayude...” (Cantante de cincuenta años de edad, mujer, Santiago del Estero, 2019)

Estas cantantes, más mayores en edad respecto del circuito juvenil anteriormente descrito, “ponen en el tapete” (mediante sus letras, en el escenario) las instancias de abandono sufridas por las mujeres “cuando sus maridos las dejan por una más joven”, lo que levanta el aplauso de las mujeres, y el odio de los “maridos”. Su intervención, en este caso, no desafía la heteronormatividad, sino la desigualdad del género que es intrínseca al régimen patriarcal y cristiano del contexto sociocultural al que asisten. En sus experiencias, los límites de la profesión (ser músicas) también quedan definidos por el mandato regional de género:

“Soy invitada a cantar en una ocasión familiar, en una estancia, carnean una vaquillona, y se congregan los artistas, y todos cantan...yo había tenido luego de cantar en otra oportunidad alguna dificultad, pues las susceptibilidades se generan y se expresan en términos de ‘hay que tener perfil bajo, no hacer del folklore expectativas de ganar dinero o volverse artista’, y en tanto yo era la única cantante, debí interpretar que eso era para mí” (Cantante de cincuenta años de edad, mujer, Santiago del Estero, 2019)

Con esos “aires de artista”, es decir en un rol no cotidiano y una posición cuestionadora, las mujeres músicas del NOA (Santiago del Estero y Tucumán)

también asumen desigualdades signadas por la edad y estatutos de opresión cuando intentan una crítica al canon. En estas performances dadas en diferentes ámbitos (peñas, festivales, encuentros) la frontera social está dada por las familias asistentes frente a las cuales se comparte cierto estatuto moral. Las diferentes performances “cuestionadoras” observadas, en cambio, tienen mayor aceptación frente a un público cómplice (feminista).

Para finalizar, es de resaltar que en la mayoría de sus trayectorias las cantantes de folklore tienden a pasar el “rito de iniciación” de tener que consagrarse como tales no en una institución formadora sino en algún festival regional. Para este rito de paso generalmente son entrenadas por sus padres varones, muchos de ellos “dueños” de peñas, en otros simplemente admiradores de la forma mediante la cual en el “folklore” una mujer puede conseguir, *status quo* mediante, performar a la “patria”.

Conclusiones

Asumiendo comparativamente los trayectos recientes de otros complejos performático-genéricos como el *tango*, mediante el presente texto he traído el imaginario y las prácticas que en torno del folklore argentino se conjugan en tanto parangón que se yergue “desde el interior” de la nación concebida como cristiana y heteronormada. En el caso del tango, los relatos del “origen” históricamente se inclinaron en favor de la mujer *non santa* y el varón “compadrito” como identidades disruptivas aunque incorporadas al imaginario orillero. En el folklore argentino, cierto sentido sagrado articulado entre patria y moralidad cristiana, supo preservar en cambio identidades sexo-generizadas modélicas que solo recientemente pueden ser cuestionadas.

Más allá de las prácticas mediatizadas que día a día consiguen la ampliación de las formas tradicionales de masculinidad y femineidad que el folklore propone en favor de manifestaciones *trans*, *gay* o *lésbicas*; y más allá de las prácticas

espectacularizadas mediante las cuales son representadas inversiones de rol, pequeñas transfiguraciones cotidianas son dadas por/entre las mujeres (cis, pero subalternizadas) en el ámbito del folklore que les es cercano y usual. Según he observado en la práctica performática mediante la tarea etnográfica-participativa, las posibilidades *queer* de este *complejo performático-genérico* se corresponden más con aquellos intersticios donde la rigidez coreográfica y las identidades de género son dejadas de lado en favor de figuras de danzas colectivas (que son introducidas en las danzas de pareja), que con el despliegue de la diversidad sexual o performances *drag*, *trans* o *queer* furiosamente contrastativas. En este sentido, la mayoría de las prácticas observadas en las peñas feministas y el circuito de mujeres músicas del NOA (Santiago del Estero y Tucumán) reunido en los inicios del *Encuentro Nacional de Música de Mujeres*, subvierten el género más anónimamente y con signos “mínimos”, consiguiendo mediante múltiples herramientas (danzarias, literarias) interpelar la “tradición”.

Estrictamente, la *desgenerización* no abrazaría ningún tipo de posición que encierre al “género” en términos identificatorios asumidos cuales rótulos tales como varón, mujer, gay, trans, o lesbiana necesariamente. En este sentido, una posición *queer* excede a toda definición de sexo-género (Butler, 2006). En este sentido, en el pequeño cotidiano de las peñas no capitalinas, pareciera que la disrupción al canon folklórico no dependiera tanto de “las salidas del closet” como de identificaciones y disrupciones que a las performances resultan intrínsecas. Los cuerpos de las mujeres, en dichos espacios de movilización política, operan como *un cuerpo colectivo y político de hecho* (Butler, 2019). Puestas a disposición de la imitación empática reiterada como nueva forma de sociabilidad o afectividad generada sobre todo por mujeres (cis), estas disrupciones silenciosas se plantean de manera cada vez más generalizada en el ámbito de las peñas tanto del “interior” del país como de la “capital”. De allí la observación de que los esfuerzos puestos en la reproducción de estéticas de (pre)dominancia masculina en manos de mujeres (malambo y boleadora), parecieran más bien tender a obstruir las posibilidades de

subvertir el género para así dismantelar el mandato de masculinidad. En todo caso, reproduciendo con la misma fuerza de la “tradicción” un modelo patriarcal y heteronormado de nación, esta ampliación facilita la exotización de las mujeres tras la asunción del falo que las enviste mediante “bota y boleadora”.

Como espacio inaugurado para la configuración y la afirmación continua de la modernidad de nuestras naciones, el “folklore” que es heredero de estos procesos, carga aún con la adherencia de idearios nacionales monoculturales, universalizantes y patriarcales. Las mujeres que lo habitan en el anonimato, parecieran asumir en cambio cuestionamientos e interpelaciones, ya sea desde sus cuerpos como en la palabra cantada. Una entografía de estos márgenes facilita hallar, más allá de la industria cultural y la mediatización de las identidades transgénero como aportes también disruptivos, la multiplicación de estos microprocesos tendientes a la deconstrucción del canon.

Bibliografía

BLACHE, Martha (1992). “Folklore y nacionalismo en la Argentina. Su vinculación de origen y su desvinculación actual”, en *RUNA Archivo Para Las Ciencias Del Hombre*, 20(1), 69-89.

BOSWELL, John (1980). *Cristianismo, tolerancia y homosexualidad*, Muchnik, Barcelona.

BUTLER, Judith (1999). *El Género en Disputa*, Editorial Paidós, España.

BUTLER, Judith (2000). "Imitación e insubordinación de género", en *Revista de Occidente*, núm. 235, 65-84.

BUTLER, Judith (2002 a). "Críticamente subversiva". En Rafael Mérida Jiménez, *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria.

BUTLER, Judith (2002 b). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Buenos Aires, Paidós.

BUTLER, Judith (2006). *Deshacer el género*, Buenos Aires, Paidós.

- BUTLER, Judith (2019). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*, Buenos Aires, Paidós.
- CASAS, Emiliano (2015). "Los evangelios criollos y el Martín Fierro católico. El gaucho al servicio del Concilio Vaticano II", en *Itinerantes. Revista de Historia y Religión*, 5, 185-210
- CAROZZI, María Julia (2015). *Aquí se baila el tango. Una etnografía de las milongas porteñas*, Editorial siglo XXI, Buenos Aires.
- CHAMOSA, Oscar (2010). *The Argentine Folklore Movement. Sugar Elites, Criollo Workers, and the Politics of Cultural Nationalism, 1900-1955*, The University of Arizona Press, Tucson.
- CITRO, Silvia (2010). "La antropología del cuerpo y los cuerpos en-el-mundo: Indicios para una genealogía (in)disciplinar", en Silvia Citro (Coord) *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos* (17-58), Editorial Biblos, Buenos Aires.
- COLUCCIO, Félix (2007). *Cultos y canonizaciones populares de Argentina*, Ediciones del Sol, Buenos Aires.
- DE HOYOS, María y MIGALE, Laura (2000). *Almas milagrosas, santos populares y otras devociones*, NAYA, Buenos Aires.
- DEGIOVANNI, Fernando (2006). *Los textos de la patria. Nacionalismo, políticas culturales y canon en Argentina*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario.
- DÍAZ, Natalia (2022). "Estrategias para visibilizar las disidencias en el Folklore Argentino", en *Recial* Vol. XIII. N° 21, 107-175.
- FOGELMAN, Patricia (2014). "El cuerpo de la Virgen: Discursos teológicos y representaciones históricas del cuerpo y la muerte de María", en *Revista Cultura y Religión*, Vol. 8, Nro. 2, 197-231.
- FOGELMAN, Patricia (2020). "Travestis migrantes arte y religiosidad en lacultura queer de Buenos Aires", en *Revista Brasileira de História das Religiões. ANPUH*, Ano XII, n. 36, 9-34.

- FOGELMAN, Patricia; Mariela CEVA y Claudia TOURIS (Eds) (2013). *El culto mariano en Luján y San Nicolás. Religiosidad e Historia regional*, Buenos Aires, Biblos.
- FONSECA HERNÁNDEZ, Carlos y QUINTERO SOTO, María Luisa (2009). "La Teoría Queer: la de-construcción de las sexualidades periféricas", en *Sociológica* (México), 24(69), 43-60.
- FUSS, Diana (2002). "Las mujeres caídas de Freud: identificación, deseo y un caso de homosexualidad en una mujer", en Rafael Mérida Jiménez, *Sexualidades transgresoras: una antología de estudios queer* (81-110). Barcelona: Icaria.
- GARRAMUÑO, Florencia (2007). *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- GUASCH, Oscar (2000). *La crisis de la heterosexualidad*, Laertes, Barcelona.
- GUTIERREZ RUBÍ, Antoni (2021). *ARTivismo: El poder de los lenguajes artísticos para la comunicación política y el activismo*, Editorial UOC, Zaragoza.
- LAGARDE, Marcela (1998). "Violencia de género y paz social unidas por la vida y la libertad de las mujeres", en *Hilando Redes*, pp. 23-34.
- LAVIGNE, Luciana (2010). "Dualismos que duelen. Una mirada antropológica sobre los intersex", en Silvia Citro (Coord) *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos* (151-170). Buenos Aires: Editorial Biblos.
- LÓPEZ CANO, Rubén (2013). "Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad", en Marita Fornaro Bordolli (Ed) *De cerca, de lejos. Miradas actuales en Musicología de/sobre América Latina*. UDELAR, Montevideo.
- MADRID, Alejandro y ROBIN, Moore (2016). "Cuestiones de género: el danzón como un complejo de performance", en *Boletín de Música Casa de las Américas*, No. 42-43, Nueva época, enero-agosto, 2-55.
- MENNELLI, Yanina (2010). "¿El diablo en el cuerpo?. Huellas étnicas y marcas de género del carnaval de cuadrillas humahuaqueño", en Silvia Citro (Coord) *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos* (257-276). Buenos Aires: Editorial Biblos.

- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael (2002). *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*, Icaria, Barcelona.
- MORA, Sabrina (2010). “Entre zapatillas de punta y pies descalzos. Incorporación, experiencia corporizada y agencia en el aprendizaje de Danza Clásica y Contemporánea”, en Silvia Citro (Coord.) *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos* (219-238). Buenos Aires: Editorial Biblos.
- REED, Susan (1998). “The Politics and poetics of dance”, en *Annual Review of anthropology*, Vol 27, 503-532.
- ROJAS, Ricardo (1909). *La Restauración Nacionalista. Informe sobre Educación*, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, Buenos Aires.
- SARMIENTO, Facundo (1940 [1845]). *Facundo o Civilización y barbarie en las pampas argentinas*, Ediciones Huella, Buenos Aires.
- SEGATO, Rita (2010 [2003]). *Las Estructuras Elementales de la Violencia*, Editorial Prometeo, Buenos Aires.
- SEGATO, Rita (2013). *La Escritura en el Cuerpo*, Tinta Limón Ediciones, Buenos Aires.
- SEGATO, Rita (2018). *Contrapedagogías de la crueldad*, Prometeo Libros, Buenos Aires.
- TAYLOR, DIANA (2015 a). *Performance*. Barcelona: Editorial Asunto Impreso.
- TAYLOR, DIANA (2015 b). *El archive y el repertorio*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- VEGA, Carlos (1981). *Apuntes para la historia del Movimiento Tradicionalista Argentino*, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, Buenos Aires.
- WILLIAMS, Raymond (1977). *Marxismo y Literatura*, Ediciones Península, Barcelona.