

## Algunos usos de la figura de la travesti en la cultura popular cordobesa

Gustavo Blázquez

“Los travestis insisten en mear sentados.  
Los machos cabales, los más duros, se indignan:  
¿por qué a ellos se los obliga a hacer de parados?”  
Osvaldo Lamborghini, *Tu ausencia no comía*, 1983.

El presente trabajo explora algunos usos, y las significaciones derivadas de los mismos, de las múltiples imágenes de la figura de la sujeto travesti en las regiones de la cultura popular cordobesa relacionadas con un género musical-danzante llamado Cuarteto<sup>1</sup>.

En primer lugar analizaremos unas composiciones poéticas difundidas en forma de canciones por una importante radioemisora de la ciudad de Córdoba. Si bien estas producciones podrían ser enjuiciadas en términos políticos, ignoradas de acuerdo a parámetros estéticos o celebradas como otra creación típica del típico humor cordobés, nosotros pretendemos, antes que centrarnos en la identificación de estos textos como positivos o negativos, intervenir críticamente y procurar una “comprensión de los procesos de subjetivización hechos posibles (y plausibles) a través del discurso estereotipificante” (Bhabha, 1998:71) del cual ellas forman parte.

Posteriormente consideraremos la participación de las sujetos travestis en el espacio de los bailes de Cuarteto y la lectura de la misma realizada por

---

<sup>1</sup> Los datos etnográficos utilizados provienen del trabajo de campo que conduje durante el período 2000-2002 en diferentes bailes de Cuarteto de la ciudad e interior de Córdoba financiado por CAPES(Brasil) y con el apoyo institucional del Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social de la Universidad Federal de Río de Janeiro. Agradezco especialmente a los profesores Antonio Carlos de Souza Lima, Moacir Palmeira, José Sergio Leite Lopes, Luiz Fernando Dias Duarte, Sergio Carrara y John Cowrt Dawsey sus lecturas e importantes sugerencias.

sujetos que se autodefinen como *normales*<sup>2</sup>, y en consecuencia heterosexuales. Por último, y a través del análisis de estos casos empíricos, colocaremos en diálogo las consideraciones de Judith Butler en relación a la construcción performativa del género y los sujetos abyectos<sup>3</sup> con las propuestas de Hommi Bhabha referidas al discurso colonial con el objetivo de discutir algunos agenciamientos de la figura de el travesti en el funcionamiento de un discurso discriminatorio<sup>4</sup>.

## I - POPULARCITO y “Amor Travieso”.

Radio Suquía es una de las más importantes radiodifusora de la ciudad de Córdoba. A través de ella se divulgan —junto con las publicidades— los éxitos de la *música latina*<sup>5</sup> y de la música de Cuarteto; se publicita la agen-

<sup>2</sup> Todo los términos que aparecen en itálica pertenecen al discurso nativo.

<sup>3</sup> De acuerdo con Butler(2002) toda matriz excluyente basada en un ideal regulatorio funciona a partir de la producción simultánea de una esfera de seres abyectos que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos. Lo abyecto, en la teoría de Butler(2002:20) designa: “aquellas zonas ‘invivibles’, ‘inhabitables’ de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo ‘invivible’ es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos.”

<sup>4</sup> Por discurso discriminatorio entendemos, siguiendo a Homi Bhabha quien habla de “discurso colonial” o “discurso racista estereotípico en su momento colonial”, a una formación discursiva caracterizada por: 1. apoyarse en el reconocimiento y el repudio de las diferencias raciales/culturales/históricas 2. Tener una función estratégica “de creación de un espacio para ‘pueblos sujetados’ a través de la producción de conocimiento en términos de los cuales se ejerce vigilancia y se estimula una forma compleja de placer/displacer”(Bhabha,1998:111). 3. Buscar legitimarse a través de la producción de un conocimiento del colonizador y del colonizado en forma de estereotipos antitéticos. Este discurso, como el mismo autor reconoce, no supone solamente el juego con las categorías raciales sino también con las diferencias genéricas.

<sup>5</sup> Bajo el título de *música latina* se agrupan en Argentina a diversos estilos de la música popular, entre ellos canciones románticas, baladas, salsas, merengues, etc. pero nunca rock & roll. Más allá de las diferencias estilísticas todas las composiciones se caracterizan por ser cantadas en español y se incluyen desde artistas nacio-

da de los diferentes bailes de Cuarteto en la ciudad y las presentaciones de las orquestas en el interior provincial; se dan a conocer las actividades de los fans-clubs y se comentan públicamente la vida y obra de los artistas del género.

De lunes a sábados y de 08:30 a 12:30 se emite el programa “La Mañana con Todos”, conducido por el periodista Titi Chiavatoni. Durante el mismo, y junto con la música, se puede escuchar los llamados telefónicos de los oyentes que saludan a sus amigos mientras solicitan y dedican la emisión de determinados temas musicales o participan en los juegos y sorteos de entradas para bailes, de fotos autografiados por los cantantes locales y CDs.

Durante toda la mañana Chiavatoni construye un diálogo donde participan los oyentes; el operador de sonido; una periodista —Claudia— que recorre los barrios cordobeses en un *móvil* y realiza apariciones *en vivo* que dan cuenta de la *actualidad*; y POPULARCITO. Este último es un personaje dotado con una voz “añiada” construida mediante sintetizadores pero cuyo discurso carece de la inocencia atribuida a los niños.

*El Popu* —como también es llamado este personaje de acuerdo a las reglas del sociolecto cordobés bajo que coloca el artículo antes de un nombre propio que en este caso es además un forma abreviada de un nombre legalmente inexistente— se define como un *grande con cuerpo chiquito*.

---

nales hasta figuras internacionales como Ricky Martin. El rock and roll cantado en castellano es denominado rock nacional o adjetivado según el país de origen, por ejemplo rock mexicano. El *Cuarteto* no es incluido dentro de la *música latina*, al igual que otros géneros populares como la *cumbia villera*. Ambos géneros suelen presentarse subsumidos bajo la etiqueta de *música tropical*. El término *Música Tropical* agrupa a un conjunto de estilos musicales bailables originados en el área caribeña y centroamericana aunque puede llegar a incluir cualquier ritmo percibido como alegre y divertido independientemente de su lugar de origen. El consumo de estas sonoridades, consideradas por los sectores dominantes como “simples, poco elaboradas, y efectistas”, está asociado con la alegría y propio de un (mal) gusto característico de los sectores populares. Por último, la categoría *música latina* excluye a las sonoridades brasileñas como el samba o el choro, en tanto la categoría *música tropical* puede incluir composiciones de axé y otras ritmos brasileños.

“Soy Popularcito  
Soy el que más sabe  
Soy Popularcito  
Un grande con cuerpo chiquito”.

POPULARCITO, al igual que JAIMITO u otros protagonistas de los “chistes verdes”, se presenta como una expresión de la cultura cómica popular, o mejor aún, una versión mediática de un tipo de cultura que se nombra como popular. Como los protagonistas del realismo grotesco de la cultura popular (Bajtín, 1987), POPULARCITO presenta en tanto *grande* y *chico* a la vez un carácter imposible, ambivalente y completo. Sin embargo, y siguiendo los cánones del grotesco romántico, se encuentra distinguido y separado jerárquicamente como “*el que más sabe*”. Desde esta posición discursiva, el personaje se encarga de dar algunos consejos, y así por ejemplo mediante el canto les sugiere a las mujeres que deben ir al baile.

“Yo les pido un gran favor  
Les pido que ninguna  
Se me quede sola”

Uno de los conjuntos de temas predilectos utilizados en este complejo entramado discursivo en el que participa POPULARCITO está compuesto por enunciados referidos al *sexo*, es decir, la actividad sexual-genital de carácter amorio-copulativo. Hacerlo o no hacerlo, por dónde hacerlo, con quién hacerlo y con quién no hacerlo, cuándo y cómo *hacer el sexo* son algunas de las preocupaciones que animan la conversación entre el conductor adulto y el niño experimentado. POPULARCITO también canta canciones de “feliz cumpleaños” a los oyentes; festeja los triunfos de su equipo de fútbol y llora amargamente sus fracasos; ventila *chimentos* de los artistas y productores cuarteteros; o simplemente departe la mañana con el conductor colocando comentarios siempre mordaces. Frente a estos últimos, y ubicándose en la posición del sujeto adulto responsable que debe controlar y encausar a una niñez descarrilada, el conductor le recrimina: “*No seas desubicado*”.

A través de estos *desubiques*, permitidos al personaje de POPULARCITO, es posible observar como el sentido “oficial” o *ubicado* es desplazado y se abre

un espacio donde puede instalarse el sentido crítico o bien reinscribirse —en el registro de la transgresión— la norma hegemónica del sentido *ubicado*. Así, la interacción entre los periodistas permite la introducción de aquello que por diversas razones no puede ser dicho de una manera recta y por lo tanto debe presentarse en forma oblicua enunciado por una voz fantasmagórica producida tecnológicamente. Esta voz ya no corresponde a un cuerpo o, mejor aún, expresa las experiencias de un cuerpo imposible o interdictado como es el del niño con experiencias carnales propias de un adulto. Entre los *desubiques* de esta especie de diablillo representado por POPULARCITO, encontramos la canción “Amor Travieso” cuyo análisis nos permitirá observar cómo a través del discurso de este personaje mediático de una cultura cómica popular(izada) se (re)instituye el carácter binario del género y la heterosexualidad normativa<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Gayle Rubin(1975) elaboró la categoría de “sistema de sexo/género” para definir un mecanismo cultural que de modo regulado transforma a machos y hembras biológicos en hombres y mujeres genéricamente diferenciados y atrapados en una relación jerárquica. Este sistema es impuesto a través de la acción de varias instituciones como el intercambio de mujeres que usan las diferencias corporales para definir e imponer coercitivamente una identidad genérica y es inculcado a través del complejo de Edipo que regula el desarrollo psíquico individual. El carácter político de las prácticas sexuales y ya no sólo de la división genérica comenzaron a ser pensados a partir de los años '80 y la aparición del SIDA. Así, la poetisa y teórica lesbo-feminista Adrienne Rich postula en un artículo de 1980 cuatro instituciones a través de las cuales “tradicionalmente se ha controlado a las mujeres: la maternidad patriarcal, la explotación económica, la familia nuclear y la heterosexualidad obligatoria”(Rich,1999:160). Según sostiene la autora, quien llama la atención acerca de la invisibilización de la experiencia lesbiana en los estudios feministas de los años '60 y '70, la heterosexualidad —tanto como la maternidad— necesitan ser reconocidas y analizadas como instituciones políticas. La institución de la práctica y del deseo heterosexual como normal y natural, históricamente no construido, simplifica la tarea de la dominación masculina y hace aceptable, por medio del amor, la dominación doméstica. La heterosexualidad aparece en estas propuestas lesbo-feministas y posteriormente en el campo de la Teoría Queer como una cuestión a considerar, un problema a discutir y no como un logro psicológico y cultural basado en el desarrollo normal de la naturaleza humana determinada biológicamente.

Amor Travieso.

Seducido por el fuego de tu piel  
Amor travieso  
Te conocí en la Cañada una noche

cuando me hablaste  
y yo te oí  
me quedé tieso  
nunca pensé que tu primer nombre fuera Roque  
desgracia(d)o....

Amor Travieso  
Sentí en tus labios un gusto raro  
Lo confieso  
Pensé en un chicle  
Que tenía gusto a queso  
Y resultaste ser un trava o algo de eso

Fui a mi casa  
Y fui corriendo a bañarme  
No me alcanzaban las dos manos  
Pa' lavarme  
Sentí en mi piel el olor de aquel cobarde  
*Snif. Snif. Qué olor que tenía el hijo de..*  
Su primer neim (name) era Roque  
Y el otro Walter

Yo les pido a los hombres  
Tengan cuida(d)o  
Pregunten bien  
y no sean tan confia(d)os  
Fijensen bien en todo el cuerpo  
Y en las manos  
Porque sino terminarán como yo  
Engaña(d)o

Esta es una de las canciones que de tanto en tanto cantaba POPULARCITO. Cada vez que la interpretaba le agregaba nuevos sonidos o viejos ritmos, le quitaba palabras o le añadía estrofas, de modo tal que la versión que estamos considerando aquí es tan sólo una de las múltiples que pudieron escucharse en la radio durante 2001.

“Amor Travieso” puede ser resumida como una historia autobiográfica con fines pedagógicos cuyo destinatario ideal es una audiencia masculina y heterosexual. POPULARCITO, narrador y protagonista, cuenta cómo durante una de sus excursiones nocturnas por una zona de prostitución femenina y de travestis de la ciudad de Córdoba conoció a alguien que lo atrajo y que terminó siendo “*un trava o algo de eso*”.

Para el narrador este encuentro fue algo más que una desilusión; fue una verdadera experiencia traumática de contaminación. Así podemos observar como su primera reacción fue bañarse y procurar borrar de su piel “*el olor de aquel cobarde*” que tenía por *neim* Roque Walter. Esta experiencia parece haber sido tan traumática que hace aparecer palabras en otra lengua (*neim/name*) e incluso interrumpe el flujo de la poesía. A través de la memoria olfativa la experiencia pasada se hace presente y el recuerdo invade la conciencia del poeta quien huele nuevamente su cuerpo (*snif, sniff*) e introduce un enunciado que da cuenta de esta situación (*qué olor que tenía el hijo de...*).

Para salvar su autoestima y como parte de su carácter (anti)heroico POPULARCITO, quien considera sus aventuras eróticas con travestis como una experiencia negativa, se redime en tanto se transforma en un maestro. Contaminado primero y purificado después, el narrador deviene un educador que busca aleccionar a los hombres —a quienes supone heterosexuales y no interesados en contactos erótico-genitales con sujetos travestidos— a distinguir rotundamente entre las (trabajadoras sexuales nacidas) mujeres y las travestis (en situación de prostitución). Desde esta posición de saber revela algunos de los indicadores de diferenciación al interior del sistema sexo-género: la voz, el gusto de los labios y, en especial, las manos, se transforman en los indicios corporales que permiten sospechar sobre la “naturaleza masculina” de la sujeto que se presenta como mujer. Sin embargo, y a pesar de esta experiencia y de este saber práctico que POPU-

LARCITO dice haber adquirido, él es nuevamente seducido. En la canción “Angélica” o “Angélica Bustos Fierro”, el narrador cuenta:

### Angélica

Como de vuelta yo volví a caer!!!

No olvidaré cuando en el auto te cargué  
Eras tan grande que entraste de pedo  
Mis manos te manotearon y cuando toqué  
*Toqué así .. viste*  
Sentí un bulto muy raro

Mis manos te manotearon  
Y cuando te toqué  
sentí un bulto muy raro  
OOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO  
Tunga, tunga, tunga....

Esta canción fue registrada poco tiempo después de “Amor Travieso” y era presentada como un segundo capítulo en respuesta a la exitosa recepción de la primera canción. El público a través de llamados telefónicos y por e-mail solicitaba la interpretación de ambas canciones y algunos oyentes incluso consultaban si aparecerían en algún disco.

La risa despertada por estas canciones, a diferencia de la risa carnavalesca bajtiniana, no posee un carácter universal en tanto no se aplica a todos. POPULARCITO no se ríe de sí mismo y sus (des)aventuras amorosas. Antes que reirse junto con *Roque y Angélica*, POPULARCITO, como el autor satírico, “se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo”(Bajtín,1987:17).

Nuestro personaje no se ríe sino que odia a las travestis (*hijo de p, desgraciao*) y quienes ríen son el locutor y los oyentes. La comicidad del episodio se funda en una cadena de degradaciones que se apoyan en la figura de la travesti. Así, el travestismo, o mejor aún la imagen de la sujeto travesti, aparece como una diversión para un público que de este modo se (re)confirma como heterosexual, adulto, *ubicado* y en consecuencia *normal*.



A través de canciones como estas se (re)produce el pánico y la ansiedad fóbica frente al travestismo (*me quedé tieso o fui corriendo a bañarme*) y la homosexualidad. Al mismo tiempo, esta clase de producciones resuelven el estado de pánico que ellas mismas producen por medio del trazado y la vigilancia de las fronteras que separan —retomando la frase de Judith Butler(2001)— los cuerpos que importan de aquellos que no importan.

Estas producciones artístico-culturales pueden entenderse como dispositivos rituales que agitan tanto como calman algunas de las ansiedades que mueven la economía de la heterosexualidad hegemónica. De este modo, estos fragmentos de cultura material vigorizan la matriz heterosexual y estimulan su autoperpetuación al presentar primero al sujeto travestido como objeto de deseo (*Seducido por el fuego de tu piel*) y posteriormente, como un abyecto objeto de odio (*Sentí en mi piel el olor de aquel cobarde*).

Sin embargo, no todo es reproducción del orden social. Así, si en la primera canción la travesti sólo tenía un *neim*; en la segunda canción la protagonista tiene un doble apellido. Este patronímico, según explicaba POPULARCITO a la audiencia, da cuenta de la supuesta doble “naturaleza” de la travesti, quien es pensada como simultáneamente “hombre” y “mujer”. Angélica es Bustos por sus pechos y Fierro por el pene o en las palabras de POPULARCITO “*la herramienta que tenía entre las piernas*”. Si bien parte del efecto humorístico se deriva de esta conjugación que busca informar acerca del tipo de ser “propio” de las travestis, el *desubique* productor de la risa protagonizado por POPULARCITO consistió en usar un doble apellido perteneciente a una familia de la burguesía cordobesa y en especial a un juez federal que actuó en diversas y renombradas causas sobre las que informaban los noticiosos.

El apellido de la travesti que atrajo a POPULARCITO funcionaría discursivamente como un “símbolo dominante”(Turner,1975:152) capaz de condensar significados diferentes. Por una parte, el apellido compuesto reproduce la representación de la naturaleza simultáneamente masculina y femenina de la sujeto travesti y en consecuencia el binarismo del sistema sexo-género y la hegemonía heterosexual. Por otra parte, el uso de este nombre de familia representa un ejercicio de denigración de la élite local al atribuir a un personaje bajo, deforme —con un cuerpo voluminoso y un *bulto muy*

*extraño*—, “anormal”, “marginal”, un apellido propio del grupo social hegemónico que denigra a los consumidores de productos como los que estamos analizando y los califica de *negros*.

De acuerdo con nuestra lectura, este trabajo del símbolo es posible porque está integrado en una “estructura retórica implícita” (Turner, 1982) que conjuga principios de diferenciación racial-estética-moral y principios de diferenciación sexual-genérica-erótica. En su funcionamiento discursivo estos principios se apoyan mutuamente y a partir de la exclusión que ambos postulan se genera tanto una dimensión de seres abyectos como el espacio de la normalidad. Estos principios clasificatorios si bien no están implicados mutuamente por conexiones lógicas aparecen relacionados de modo interdependiente a partir del uso de los mismos que hacen los sujetos. (Cf. Blázquez, 2004).

Las canciones de POPULARCITO y la risa que desataban pueden ser considerados como dispositivos que realizan la interconexión entre ambos principios. Dada la hegemonía de la heterosexualidad como forma de relación erótica entre seres diferenciados genéricamente en un par binario y complementario, cuando los sujetos se agencian de los principios sexual-genérico-eróticos de exclusión se constituyen a sí mismos como *normales* y “naturalmente” heterosexuales en relación a un otro abyecto que deviene—como en “Amor Travieso”— travesti. Este lugar abyecto permite utilizar la figura de la travesti para denigrar sexualmente a aquellos que denigran en clave racial a los protagonistas de la cultura popular. Así, si la primera composición reproduce el discurso estereotípico y la matriz heterosexual cuando coloca a la travesti con un *neim* masculino en el lugar de lo abyecto y contaminante; la segunda composición, una continuación de la primera, utiliza este lugar abyecto en el cual se ubicó a la travesti para denigrar y reírse de la burguesía cordobesa que se burla de los gustos de los cuarteteros. De este modo, cuando “Angélica Bustos Fierro” desestabiliza risueñamente el sistema clasificatorio en términos raciales-estético-morales éste se (re)estabiliza al apoyarse en la abyección en términos sexual-genérico-eróticos que mueven a la risa y al terror. En síntesis, la denigración del otro adquiere la forma de subordinación primero en relación al régimen racial-estético-moral hegemónico y por último a la heterosexualidad dominante.

## II- Travestis en el baile

*“El travesti en el baile trata de ser que fuera una mujer, siempre está bien presentada como si fuera una señorita. El gay es un poco distinto por que va vestido como puede y alguna vez uno no se puede dar cuenta si es gay como por ej: Puede andar vestido como un hombre común pero la voz no es igual habla como una mujer o intenta hablar como una mujer.*

*El travesti y el gay son uno de los factores más impresionantes de la gente, caso que uno va por la primera vez y se da cuenta y otro no porque esta acostumbrado. Estos dos factores son uno de los más peligrosos en lo que se habla de baile y los que no lo conocen mucho hacen dar miedo”.* (Beto)<sup>7</sup>

En este comentario de un adolescente de 16 años que cursaba sus estudios secundarios en una escuela pública y residía con su familia de origen en un barrio popular de la ciudad de Córdoba, la presencia en el baile de sujetos distanciados del ideal normativo heterosexual aparece de un modo aterrador.

Sin embargo, y más allá de las fantasías homofóbicas del entrevistado, en un salón donde hay más de 3000 personas danzando al ritmo de Cuarteto pueden encontrarse cuatro, ocho, diez travestis, dependiendo de la orquesta y del salón que se trate. En este sentido y desde un punto de vista estadístico su proporción es tan insignificantes como la de niños y ancianos<sup>8</sup>. No obs-

---

<sup>7</sup> Este fragmento pertenece a una producción escrita de uno de los entrevistados en la cual describía los diversos tipos de hombres que están presentes en los bailes de Cuarteto.

<sup>8</sup> En cuanto a la presencia de sujetos homosexuales masculinos las percepciones son variadas y dependen del local del que se trate tanto como de la definición de homosexual que pongan en juego los agentes. Según reconocen los entrevistados, no siempre es posible saber la orientación sexual de los sujetos aunque muchas veces ésta sea inferida a través de determinados índices asociados con la voz, los gestos y otros usos del cuerpo. Debe señalarse también que resulta imposible decir que exista un acuerdo unánime acerca de quien sería un homosexual masculino. Para

tante esta escasa presencia, “*el travesti*” da cuerpo a una de las figuras preferidas del discurso sobre los *bailes* y su cuerpo, recubierto de un brillo que no se deriva solamente de su maquillaje y vestimenta, genera un cierto tipo de tabú que regula el acercamiento físico.

Según analizáramos en otra parte, el espacio del salón de baile como el discurso de los sujetos aparece articulado en función de un principio de exclusión sexual-genérico-erótico y otro racial-estético-moral (Cf. Blázquez, 2003; 2004). Cuando las luces se apagan y se encienden los reflectores del escenario se escuchan la música que comienza a sonar y los gritos y aullidos de las mujeres que pasan toda la noche frente al escenario, lo más cerca posible del mismo, hasta algunas veces conseguir subir y bailar con el cantante al que llaman *mi amor*<sup>9</sup>. Frente a los sonidos musicales, los grupos de adolescentes mujeres que estaban en la pista se toman de la mano y comienzan a formar una ronda que va girando al mismo tiempo que se anima de movimientos sistólicos y diastólicos que atraen el grupo al centro

---

muchos entrevistados esta categoría incluía exclusivamente a quienes eran penetrados anal u oralmente o a quienes, según su opinión, ocupaban una posición *pasiva* o *hacían de mujeres*. Esta opinión de sentido común bastante extendida en el mundo ibérico y latinoamericano (Cf. Almaguer, 1993; Archetti, 2003; Buffington, 1998; Cornwall & Lindisfarne (ed), 1994; Fachel Leal (ed), 1992; Gilmore, 1999; Gill, 1997; Guttman, 1996; Lancaster, 1992; Parker, 1991; Pina Cabral, 1993; Vale de Almeida, 1995; Wade, 1994) se encuentra respaldada por los estudios del positivismo criminológico de principios de siglo XX (Cf. Blázquez, 1998; Salessi, 1995) Para otros sujetos, todo participante en una relación sexual entre individuos del mismo sexo era considerado homosexual. A pesar de este desacuerdo, en las discusiones con los sujetos entrevistados una de las características más enfatizadas a la hora de definir la homosexualidad era la idea de una continuidad temporal en el ejercicio de prácticas homoeróticas. Así, la clasificación de un sujeto como homosexual estaba determinada por la repetición de un tipo de acto homoerótico dado que según la teoría nativa el carácter iterativo de la práctica estaba asociada a un disfrute placentero del contacto sexual y a una posibilidad de inversión de posiciones en el acto de la penetración.

<sup>9</sup> En este espacio compacto y densamente ocupado la apropiación de la performance musical es visual antes que auditiva y cuando el *baile* se experimenta desde esta posición se asemeja a los recitales de rock o de cantantes románticos.

o lo alejan. Estos grupos, de tamaño variable, algunas veces incluyen tres o cuatro adolescentes y otras ocho o diez. En general con el segundo o tercer tema musical, los grupos más voluminosos abandonan su espacio y comienzan a desplazarse hacia su derecha. Este movimiento es iniciada por una de las bailarinas que, sin soltar las manos de sus compañeras, gira 180° sobre sí de modo tal que la parte anterior de sus cuerpos se vuelve hacia fuera de la ronda. Como la locomotora de un tren, estas mujeres avanzan y tiran de la *ronda* que se aplanan y comienza a girar en torno a un centro gravitacional que ahora se encuentra en el exterior de la formación. Esta corriente femenina arrastra a otros grupos y se forma una gran rueda de cuerpos vestidos de mujer que mueven sus pies, caderas, cinturas, pechos y cabezas al ritmo de la música mientras mascan un chicle o disfrutan de un *chupetín*.

Estos movimientos de mujeres son acompañados por los muchachos quienes forman un compacto círculo de cuerpos que rodean las cadenas femeninas interiores. Si bien esta formación masculina es estática, ella se encuentra en permanente construcción y destrucción. Las mujeres giran y pasan cerca de los hombres que aprovechan así para tocarles el pelo, acariciarles el rostro, invitarlas a bailar, o simplemente consumirlas visualmente mientras ellas les piden un cigarrillo, les sacan el vaso de bebida, o los ignoran. Esta zona de contacto entre la ronda femenina y la barrera masculina está cargada de deseo y pequeños intercambios. Es, en un sentido quizá no demasiado metafórico, una transitada frontera húmeda donde se encuentran dos grupos de sujetos genéricamente diferenciados. Este territorio untuoso y cargado del sudor de los cuerpos de los danzarines es permanentemente escindido por agentes policiales uniformados y armados que empuja con fuerza a los muchachos con el objetivo de ampliar la ronda.

A los dos anillos humanos descriptos como parte de la coreografía se suma, por dentro de la *ronda* femenina, un conjunto de parejas y pequeños grupos de mujeres que danzan también girando hacia la derecha<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Esta organización de la danza aparece como propia del Cuarteto y lo diferencia coreográficamente de la Bailanta Tropical un género musical yailable generado en el Gran Buenos Aires y con el cual se suele comparar o incluso subsumir al género cordobés. Este modo aparentemente “típico” no se da ni en las *confiterías* ni con ciertos grupos musicales donde concurren personas de mayor edad y donde parecen

Además de estos sujetos que participan en el baile permaneciendo frente al escenario o danzando en la pista encontramos un sector de mesas y sillas más alejado del escenario donde se refugian grupos de amigos homo u heterogénicos<sup>11</sup>, en general de mayor edad, que cuando danzan lo realizan en este espacio propio.

Según pudimos observar durante nuestro trabajo de campo las sujetos travestis llegan al baile bien en compañía de otras sujetos también travestidas o bien arriban en compañía de algunas adolescentes de menor edad. Las primeras suelen permanecer próximas durante toda la noche y la mayor parte de la velada danzan juntas en la ronda de mujeres, no demasiado cerca de la barrera masculina. En general, estas mujeres son de mayor edad y con mayor cantidad de siliconas que las otras travestis que arriban con un grupo de adolescentes nacidas mujeres. En este caso, la sujeto travesti suele ocupar la posición de líder del grupo y es la responsable de guiar la danza al girar sobre sí y colocarse al frente de cada ronda de amigas que se desplaza en sentido antihorario cerca de los varones.

La acción de iniciar y conducir los movimientos coreográficos es una actividad considerada masculina y en consecuencia las mujeres que asumen esta posición son dotadas de un carácter extraordinario, más o menos siniestro y abyecto. Así, para las adolescentes que buscan representarse como *normales*, las mujeres que conducen los grupos y según sus palabras “*mandan en la pista*” son etiquetadas desde el punto de vista racial-estético-moral unas *negras* y desde el punto de vista sexual-genérico-erótico son portadoras de una femineidad sospechosa y masculinizada. Este lugar doblemente abyecto es ocupado, según diversas entrevistadas por *marimachos* o *tortilleras* (lesbianas) y también por travestis quienes vestidas de mujer, conducen la danza como los hombres que, según la representación nativa, “verdaderamente” son.

---

darse otros mecanismos de formación de parejas y otras formas de circulación de la seducción.

<sup>11</sup>Entendemos por pareja heterogénica la figuración formada por dos individuos diferenciados genéricamente como hombre y mujer. En tanto hablaremos de parejas homogénicas cuando el par esté constituido por sujetos que comparten una misma identificación genérica. Estos términos indican diferencias de género y no hacen ningún tipo de referencia a la orientación sexual de los agentes implicados.

La mayor visibilidad, así como una supuesta mayor fuerza física atribuida a esa “naturaleza” masculina, hace de las travestis unas sujetos valoradas positivamente por algunas de sus compañeras de baile. Según algunas entrevistadas, las madres de estas adolescentes aprueban y alientan estas relaciones dado que suponen que con *los travestis* sus hijas están más seguras y protegidas dado que las mujeres les temen y los varones no se les acercan. De acuerdo a las representaciones locales, las mujeres *normales* no se acercan por miedo y los hombres porque, frente a tantas mujeres (biológicas), intentar abordar a una travesti sería mal visto o sospechoso y el sujeto que lo hiciera devendría objetos de bromas y burlas varias por parte de sus amigos<sup>12</sup>.

Si bien la presencia de travestis, como también de gays y lesbianas, perturba el orden heterosexual al mostrar formas de no coincidencia entre sexo, género, deseo y orientación sexual, esta misma matriz heterosexual provee a los agentes de las herramientas conceptuales necesarias para resolver la cuestión.

Como señala Eve Kosofsky-Sedgwick (2000) desde fines del siglo XIX han predominado dos tropos de género o modos de describir las relaciones entre género y deseos homosexuales. Por una parte puede encontrarse el “tropo de la inversión”, según el cual el alma estaría atrapada en un cuerpo que no le corresponde y por otra el “tropo del separatismo de género”<sup>13</sup>. Una

---

<sup>12</sup> En las oportunidades que intenté mantener algún tipo de contacto durante el *baile* con alguna travesti siempre resultó una situación, como mínimo, complicada. La única posibilidad de abordarlas era durante las pausas, dado que el resto del tiempo estaban bailando. Cuando procuré establecer algún tipo de comunicación verbal con ellas no siempre fui muy bien recibido aunque, en una ocasión, puede decirse que fui demasiado bien recibido, tan bien que terminé siendo invitado por Sonia a continuar nuestra conversación en un lugar *más íntimo*. Horas después, unos amigos que me vieron tomando un vino con ella, no cesaron de bromear acerca de mi atractivo sexual.

<sup>13</sup> Los modelos generados por el último tropo “localizarían a la mujer que ama a la mujer y al hombre que ama al hombre, cada uno en el centro de definición ‘natural’ de su propio género” en contraste con los modelos de inversión que “localizan a las personas gays –tanto biológica y culturalmente– en el umbral de los géneros”. (Kosofsky-Sedgwick, 2000:80). La autora muestra esta oposición por ejemplo en los debates y escisión del movimiento alemán por los derechos de los homosexuales de

oposición semejante puede encontrarse en los debates teóricos contemporáneos acerca del travestismo y otras formas de cross-dressing. Por ejemplo, Newton(1972) sostiene al travestismo como consecuencia de las contradicciones sociales en relación a la homosexualidad. Raymond (1979), por su parte, interpreta a las prácticas de cambio de género como parte de las estrategias de reproducción hegemónica de los hombres que de esta manera se apropian una vez más del cuerpo de las mujeres; en tanto que Garber(1992) encuentra en estas mismas prácticas un punto de apoyo para la crítica de los sistemas de género<sup>14</sup>.

Los *bailarines*, por lo menos entre los entrevistados, articulan su discurso de acuerdo al tropo de la inversión. Por ejemplo, frente a la pregunta de quiénes eran las *tortilleras* la respuesta fue “*las que se visten de hombres*”. En el caso de los hombres si esta inversión se da en el plano de la vestimenta el sujeto aparece como *travesti* en tanto que si conserva la ropa masculina pero invierte sus gestos, su forma de hablar y probablemente su posición de agente de la penetración sexual se hace *puto*, *maricón* o *puchero*.<sup>15</sup>

---

principios del siglo XX entre la postura del COMITÉ CIENTÍFICO HUMANITARIO presidido por Magnus Hirschfeld, inventor del término travestismo, quienes postulaban la existencia de un tercer sexo en base al cual pleitear los derechos frente al estado y la COMUNIDAD DE LOS ESPECIALES de Benedict Friedländer quien sostenía que la homosexualidad era un grado de perfeccionamiento mayor de la diferenciación genérica.

<sup>14</sup> Una reseña actualizada sobre las interpretaciones científicas del travestismo y de los usos de la figura de la travesti en el campo de las ciencias sociales puede encontrarse en Fernández (2004). En este texto la autora describe “tres hipótesis sobre el travestismo” (Fernández, 2004:39-74). Una primera hipótesis sostiene a la travesti, especialmente bajo la forma de berdache, como expresión de un tercer género (cf. Herdt, 1996), una segunda hipótesis plantea al travestismo como una práctica que refuerza las identidades de género en términos binarios (cf. Woodhouse, 1989) y por último, una tercera hipótesis que lee al travestismo como una parodia o un intento de desestabilización de la matriz heterosexual (Cf. Butler, 2001; 2002). Otras reseñas de investigaciones socio-antropológicas acerca del travestismo pueden encontrarse en Guttman, 1997; Weston, 1993.

<sup>15</sup> Como señalamos en la nota 8 existen diversas manera de definir a los homosexuales masculinos.



Esta construcción por parte de los *normales* de la *travesti*, el *gay* y la *tortillera*, a partir de la inversión asegura la reproducción de la matriz heterosexual en tanto sostiene la naturaleza binaria de la división genérica y la naturaleza heterosexual del deseo. El deseo, en esta perspectiva sostiene Kosofsky-Sedgwick(2000:79) “subsiste por definición en la corriente que corre entre un *ser* macho y un *ser* hembra, cualquiera sea el sexo de los cuerpos *en que esos seres podrían manifestarse*”.

### III- Bhabha con Butler

El carácter duplo y ambivalente de ciertas categorías identitarias como la de travesti es, según señala Bhabha (1998), propio de las poéticas de la alteridad bajo los regímenes políticos discriminatorios y comparable a la descrita por el psicoanálisis en relación al objeto-fetichismo en el fetichismo<sup>16</sup>. A partir de la consideración de las conexiones estructurales y funcionales entre las formas de representación estereotipadas y el fetichismo y al mismo tiempo entre las formas de subjetivación colonial y el fetichismo sexual, Bhabha propone “una estructura y un proceso para el ‘sujeto’ de un discurso colonial” (Bhabha,1998:121).

Este sujeto se construiría en la articulación estratégica de dos posiciones. Una primera posición, a la cual el autor denomina “metafórica/narcisista”, a partir de la cual el estereotipo se (re)produce, por ejemplo, como una representación fija e inmutable de la sujeto travesti que enmascara la diferencia y asegura una imagen completa de sí y heterosexual para los *normales* quienes pueden entonces representarse como un conjunto atravesado por innumerables y siempre renovadas divisiones. La segunda posición llamada

---

<sup>16</sup> Este carácter duplo en la evaluación de determinados sujetos fue señalada por Franz Fanon (1972) en su descripción de la percepción del negro por parte de la población blanca. Así, si en un momento podía postularse la belleza del negro y su carácter de objeto de deseo en el momento siguiente podía ser evaluado por esas mismas propiedades como un ser temible. Estas observaciones de Fanon han guiado tanto a las reflexiones como las de Bhabha como trabajos etnográficos que exploran las relaciones interraciales entre los jóvenes en las metrópolis europeas. (Cf. Back, 1994).

“metonímica/agresiva” (re)produce a la representación estereotipada como la presencia insistentemente agresiva y repetida de una imagen que intenta recubrir la diferencia. Esta presencia desestabiliza el discurso como por ejemplo cuando minutos después de las canciones de POPULARCITO, el locutor lee un mensaje de un oyente quien mandaba un saludo para un amigo:

“Para Juan, de Villa Libertador, que ayer cumplió un año de trabar, de trabar dice acá!! Labura de traba. jajajaja. No, no, de trabajar en la Despensa Dante jajaja.

Lo que pasa es que Popularcito se pone a cantar esas canciones y después andamos todos confundidos. Culpa tuya Popularcito”

De la articulación de estas dos posiciones emergen los estereotipos en relación a los cuales se materializan los sujetos. Estos estereotipos —al igual que los fétiches— se presentan en su repetición y variabilidad como imágenes tan perdurables como las desigualdades que realizan y recusan. Estas propiedades de los objetos creados por —y a través de los cuales discurre— el discurso discriminatorio tanto como el fetichismo se constituyen a través de la narración iterativa y compulsiva de “*siempre las mismas historias sobre a animalidad del negro, la inescrutabilidad del culi, o la estupidez del irlandés (...)* que son gratificantes y atemorizantes cada vez de un modo diferente” (Bhabha, 1998:120).

De acuerdo con nuestra lectura, estas narraciones adquieren la forma de performances, es decir de actuaciones que incluyen diversos medios estéticos y dramáticos, además de recursos puramente lingüísticos<sup>17</sup>. A través de estas dramatizaciones, los “guiones normativos” que organizan los encuentros son (re)traducidos y (re)elaborados como el “conocimiento local” que hace posible la interacción social. En otros términos, estos estereotipos pueden ser analizados como performances reguladas por la normalización y la institucionalización de las distinciones sociosexuales. Estas performances

---

<sup>17</sup> En algunos casos la narración de los estereotipos adquiere un carácter artístico y entonces las performances son incorporadas al mundo del espectáculo como “teatro” según muestra el caso de humoristas cordobeses como el Negro Álvarez y Cacho Buenaventura o al campo del humor gráfico como en el caso de la revista Hortensia® y los personajes Negrazón y Chaveta.

reguladas por la normalización y la institucionalización de las distinciones sociosexuales. Estas performances (re)producen a los sujetos que las interpretan cuando éstos exhiben como naturales unas diferencias socialmente producidas. De este modo, los estereotipos también deben ser analizados como performativos en tanto no existe ninguna diferencia interior o anterior expresada por ellos. Por el contrario, son las distinciones instituidas las que crean a los sujetos que performan o exhiben diferencias en sus modos de participar, en nuestro caso, de los bailes.

A través de estas performances los sujetos se materializan cuando se (re)conocen y (des)conocen en la imagen que el estereotipo les ofrece y devuelve de su self. Esta imagen, en el caso de los sujetos discriminados y subalternos, siempre está dañada, contaminada, despreciada, de modo tal que “es como si la propia emergencia de lo colonial dependiese para su representación de alguna limitación o prohibición estratégica *dentro* del propio discurso autorizado” (Bhabha, 1998:131).

Según pudimos observar durante el trabajo de campo, algunos de los estereotipos utilizados para catalogar las formas abyectas que conforman el conjunto de los otros de los *normales* frequentadores de los bailes pueden ser (re)tomadas por los sujetos descalificados y transformarse en nombres propios. Así, por ejemplo, términos como *negra* o *negro* pueden portarse con orgullo cuando a través de los mismos la marginalidad social expresada en clave racial se asume como causa y no como destino. En este sentido es frecuente encontrar grupos de seguidores de algún artista cuartetero que se autodenominan, por ejemplo, “*las negras de La Mona*” o “*los cabeza negra*”, “*los negros de Jean Carlos*”, etc.

Esta posibilidad, sin embargo, se encuentra clausurada para otros seres también declarados abyectos, en particular aquellos cuya existencia es recusada basándose en el sistema sexo-género-erotismo. Así, y demostrando la pregnancia de la matriz heterosexual en todo régimen discursivo discriminatorio que se constituye a través de la narración iterativa y compulsiva de “*siempre las mismas historias*”, la identidad travesti, gay o lesbiana, a diferencia de aquellas basadas en categorías raciales, no se convierten en una posibilidad de subjetivación practicable durante el baile o, más aún en los dos últimos casos, posible de ser exhibida como la masculinidad hegemóni-

ca de los *carteludos*<sup>18</sup> o la femineidad altiva de las *humientas*<sup>19</sup>. Así, los sujetos homosexuales y travestis comparten con los *negros* el carácter abyecto pero al mismo tiempo constituyen el margen contra el cual se recortan los diferentes estereotipos raciales y sociales que se (pre)suponen siempre como heterosexuales.

A partir de este juego clasificatorio, la experiencia de participar en los bailes y, de un modo más general, en los mundos de los cuartetos se convierte en un permanente drama social a través del cual los sujetos (re)producen el discurso discriminatorio —y su matriz heterosexual— al interior del cual construyen su self. La participación en los bailes de Cuarteto supone entonces una serie de performances que dramatizan la “estructura retórica implícita” (Turner,1982) que siempre está (re)produciendo sus propias formas abyectas que sirven de límites a la normalidad hegemónica<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Se define como carteludo a aquel sujeto que hace gala o cartel de su masculinidad y heterosexualidad hegemónica

<sup>19</sup> Se define como humienta a las mujeres "con humos en la cabeza" es decir que buscan representarse como socioeconómicamente superiores sin una base material de sustentación.

<sup>20</sup> En esta búsqueda de la normalidad, los jóvenes que participan en los bailes de Cuarteto pueden ser comparados con los sujetos descriptos por Munghan(1976) en los bailes de jóvenes trabajadores británicos en los años '60. Estos sujetos, sostiene el autor, "demandaban que el resto del mundo fuera como ellos, y ellos se veían a sí mismos como trabajadores, decentes y respetuosos de la ley". Este conservadurismo, según el sociólogo británico, estaba económicamente determinado, dado que estos jóvenes habían aprendido a no esperar demasiado y a buscar alguna fuente segura de reproducción económica, representada en general por el matrimonio para las mujeres y el trabajo estable para los hombres. En el caso de los jóvenes cordobeses puede reconocerse una situación semejante. La demanda de normalidad puede articularse con la búsqueda de formas tradicionales y legales de reproducción económica. Así, por ejemplo, uno de los trazos más frecuentemente destacados como propio de los negros era el de ser ladrones o de las negras el ser prostitutas, es decir burlar los regímenes económico y amoroso hegemónicos. Al mismo tiempo este énfasis en la normalidad puede entenderse como un intento de hacer valer sus títulos escolares y los "buenos hábitos" que ellos han desarrollado. Esta exigencia de normalidad que supone un activo agenciamiento de un discurso discriminatorio conti-

De acuerdo con Butler, el proceso de formación de los sujetos supone un pasaje o un proceso identificatorio a través del cual se modela la materia corporal del sexo. Este proceso está regido por normas regulatorias tanto de las materializaciones corporales legítimas, es decir de aquellas formas corporales aceptables, como de la significación de las diferentes materializaciones. Estas normas que regulan los perfiles de la materialidad de cuerpos posibles ponen en juego en su performance tanto al imperativo heterosexual como otros regímenes reguladores (racial, clasista, étnico). (Cf. Butler, 2002: 174-178)<sup>21</sup>.

---

nuaba funcionando a pesar de las cada vez menores oportunidades de integrarse a un mercado laboral cada vez más reducido. Como parte de este mismo proceso social se producía la desvalorización creciente de unos conocimientos y un título escolar que como ellos decían "no servía para nada", en el sentido que no les aseguraba ningún tipo de empleo, pero que al mismo tiempo era exigido por la mayoría de los empleadores que de este modo disminuían la abultada oferta de mano de obra. Frente a su creciente empobrecimiento económico, el único capital que estos sujetos parecen poseer es su buen comportamiento. En este sentido, los sujetos normales exigen que otros también se sometan a las normas imperativas que ellos cumplen y deben hacer cumplir. Los sujetos ponen un gran empeño en esta tarea, especialmente a través de los comentarios y los chismes. Las negritas, las tortilleras, los gai, los travestis, y todas otra forma abyecta, se constituyen en los puntos de apoyo a través de los cuales se ejerce el poder discriminatorio de unos sujetos que de este modo se (re)producen como "naturalmente" mejores que otros.

<sup>21</sup> Estas preocupaciones acerca de las formas corporales aceptables y la materialización del sexo han sido puestas en relieve por las discusiones sobre intersexualidad, hermafroditismo, terapias hormonales y operaciones quirúrgicas sobre los órganos genitales que han colocado en tensión la clásica respuesta antropológica a la pregunta acerca de si la biología es o no el destino o si una mujer nace o se hace. (Cf. Haraway, 1995). La Antropología Social junto con el discurso feminista y el culturalismo (re)crearon el dualismo sexo/género en el cual el primer término representa lo natural o dado y el segundo lo cultural o aprendido. La crítica postfeminista a este dualismo pasa tanto por la negativa a definir al sexo como un dato corporal neutro proveniente del campo de una Naturaleza prediscursiva como también pasa por el cuestionamiento de la supuesta necesidad lógica de que el género reproduzca miméticamente las diferencias anatómicas (supuestamente) binarias y complementarias. (Cf. Butler, 2001; Haraway, 1995; Epstein & Straub, 1991).

Las particularidades que Bhabha describe en el discurso colonial permiten su articulación con el modo de acuerdo al cual, según Judith Butler (2001), se producen las identidades de género bajo un régimen discursivo que sostiene a la heterosexualidad como ideal y como deber. Este régimen discursivo condena, al estilo del discurso colonial, toda discontinuidad entre el sexo, el género y el erotismo o en términos de Butler (2001:167) “entre actos, gestos y realizaciones”.

De acuerdo con Butler (2001:67) “el carácter unívoco del sexo, la coherencia interna del género y el marco binario para sexo y género se consideran ficciones reguladoras que consolidan y naturalizan los regímenes de poder convergentes de la opresión masculina y heterosexista”<sup>22</sup>. La eficacia de estas normas de acuerdo con el modelo productivo del poder desarrollado por Foucault (1976) y adoptado por Butler, se produce a partir de la acumulación de acciones movilizadas por su aplicación continua e iterativa. Así, cada una de las repeticiones deviene un ejercicio disciplinario que realiza una falsa estabilización del sujeto en un punto de identificación e identidad, en una máscara o un estereotipo, a través de la significación de su cuerpo y sus actuaciones.

Es en este carácter iterativo de las normas que Butler reconoce lo propiamente performativo del poder dado que la performatividad, sostiene la autora, no debe buscarse en las aplicaciones singulares sino en la reiteración de las normas que en su propia repetición ocultan o disimulan su propio carácter arbitrario. De este modo, para Butler la performatividad no es en primer lugar un acto teatral. Por el contrario, la teatralidad de la acción aparece como un medio a través del cual se disimula la historicidad del acto presentado como singular. Sin embargo, señala la autora, esta teatralidad es inevitable en tanto le es imposible al acto revelar plenamente su propia historicidad de forma tal que la teatralidad de la acción que materializa los cuerpos oculta tanto como muestra el carácter histórico de la repetición<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Este ejercicio de naturalización o de transformación del arbitrario cultural en necesidad natural ha sido descrito por otros autores fuera del campo postfeminista como por ejemplo Pierre Bourdieu (2000) y Thomas Laqueur (1994); Anthony Giddens (1995).

<sup>23</sup> Quizá por este carácter de falsificación que Butler le asigna a la teatralidad de la

El género representa para Butler una repetición estilizada de determinados actos públicamente sancionados que realizan performativamente la apariencia de una sustancia (sexo) o una identidad (genérica) que funcionan como causas de esos mismos actos. “Si los atributos y actos de género, las diversas maneras en que un cuerpo muestra o produce su significación cultural, son performativos”, entonces, afirma Judith Butler (2001:172) “no hay una identidad preexistente con la que pueda medirse un acto o un atributo”. De esta manera, la autora traduce al campo del género la definición foucaultiana del alma como “efecto e instrumento de una anatomía política” y postula a las identidades de género como artefactos tan construidos cuanto la “piel negra y las máscaras blancas” (Cf. Fanon,1972).

La producción de los sujetos postulada por Butler (2001;2001b) a partir de una teoría performativa del género se realizaría mediante la acción continua y repetitiva de la matriz heterosexual que repudia (*Verwerfung*) las formas abyectas. Sin embargo, aquello que aparece repudiado, sostiene la autora apropiándose de la teoría freudiana acerca de la formación del yo, es incorporado por medio de la identificación melancólica. Así, “dominado mediante la incorporación, todo repudio fracasa, y quien repudia se convierte en parte de la identidad misma de lo repudiado, o sea, se convierte en el repudio psíquico de lo repudiado” (Butler, 2001:84).

Si lo repudiado es incorporado y da forma al yo como sostiene Butler, también es posible considerar que estos repudios aparecen teatralizados como estereotipos, una dimensión no considerada por Butler. Estos estereotipos, que de acuerdo con Bhabha funcionan como fetiches, niegan tanto como afirman, es decir reniegan, aquello que excluyen. De este modo, es posible pensar que las exclusiones producidas por la matriz heterosexual productoras de acuerdo con Butler de lo impensable (devenir mujer) y lo no llorable (el vínculo homosexual) son teatralizadas y puestas en escena a través de los estereotipos que como los objetos fetiche son producto de una

---

acción, quizá por su formación e interlocutores, el trabajo de Butler presta escasa atención a las performances en sí concentrándose exclusivamente en la dimensión verbal del comportamiento humano. Desde nuestro punto de vista esta reducción lingüística constituye una limitación no tanto del trabajo de la autora sino de aquellas investigaciones que trabajan al interior de la propuesta butleriana.

denegación (*Verleugnung*).

En este sentido podría entenderse a los estereotipos como el resultado inevitable de la operación de repudio que hace que determinados cuerpos, géneros, prácticas, deseos, sean para la cultura dominante “impensables/nollosables” al mismo tiempo que se los dramatiza como formas (im)posibles, abyectas, subordinadas, falladas, de existencia, es decir estereotipos.

De esta manera, el uso realizado por los medios de comunicación y los bailarines de los estereotipos raciales y sexuales —caracterizados tanto por su permanencia como por su afianzada ambivalencia— se repiten una y otra vez. En cada nueva y diferente aplicación, estos estereotipos se articulan entre sí y con toda una cadena de otros estereotipos a través de los cuales se confirman tanto como se desmienten dando lugar a la formación de un complejo discurso discriminatorio. En este proceso, los sujetos estereotipados devienen objeto de deseo y de desprecio como en el caso de las travestis tan buscadas por su capacidad para representar al otro del discurso y tan desdeñadas por la misma causa.

Por último, y para concluir este ensayo acerca de los usos de la figura de la sujeto travesti, debemos observar cómo esta perversa fascinación con esta imagen se reproduce cuando los sectores hegemónicos buscan representar a los bailes de Cuarteto. Así, por ejemplo, en la obra de teatro “LA NOCHE CONTINÚA” montada por un director alemán con ayuda de intelectuales locales en la cual participaron actores profesionales y sujetos que asisten habitualmente a los bailes con el objetivo de representar un “típico” baile de Cuarteto apareció una travesti<sup>24</sup>. En el primer encuentro entre el director y los futuros protagonistas de la pieza teatral de autoría colectiva, el director reclamó la presencia de una travesti y una de las adolescentes que se veía muy interesada en participar de la obra dijo que ella era amiga de *uno* y que *lo*

---

<sup>24</sup> La obra de teatro "LA NOCHE CONTINÚA" fue dirigida por el alemán Roland Brus y se representó en la Sala Mayor del principal teatro estatal de Córdoba entre el 29 de septiembre y el 2 de octubre de 2001. En el programa general del festival teatral la obra tenía por título *Cuarteto* y cuando compré mi ingreso el boleterero me preguntó, al pedirle entradas para *La Noche Continúa, - ¿la del Cuarteto?*. Este ingreso del género Cuarteto en el teatro oficial era presentado como absolutamente



invitaría para la próxima reunión<sup>25</sup>. Finalmente una sujeto travesti integró el elenco y representó, como era de esperarse, a una travesti cuartetera (re)confirmando así la terrorífica visión de Beto según la cual aquellos sujetos que se apartan de los cánones de la heterosexualidad hegemónica son “*uno de los factores más impresionantes de la gente, caso que uno va por la primera vez y se da cuenta*”.

## Bibliografía

- ALMAGUER, Tomás. 1993. “Chicano Men: A Cartography of Homosexual Identity and Behaviour” in H. Abelove, M. Aina Barale & D. Halperin (comps). *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Nueva York: Routledge.
- ARCHETTI, Eduardo. 2003. *Maculinidades. Fútbol, Tango y Polo en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Antropofagia.
- BACK, Les. 1994. “The ‘white negro’ revisited: race and masculinities in south London” In A. Cornwall & N. Lindisfarne. *Dislocating masculinities. Comparative Ethnographies*. London: Routledge.
- BAJTIN, Mijail. 1987. *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- BHABHA, Hommi. 1998. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- BLÁZQUEZ, Gustavo. 1998. *Escola de Patriotismo. A construção da Argentina e dos argentinos através das performances patrióticas escolares*. Dissertação de Mestrado. PPGAS-MN-UFRJ. Río de Janeiro.
- \_\_\_\_\_. 2003. “Las políticas del género a la hora de ir al baile” In María Teresa DALMASSO y Adriana BORJA (ed). *Discurso social y construcción de*

---

nuevo. Sin embargo, JIMÉNEZ había bailado Cuarteto junto con el bailarín clásico Julio Bocca en ese mismo escenario sólo unos meses antes.

<sup>25</sup> En este caso puede observar la discrepancia en el uso del artículo masculino o femenino para el término travesti. Para quienes formaban parte del mundo del teatro, la forma utilizada era, al igual que la utilizada por los propios sujetos travestis, “la” en tanto para la cuartetera candidata a actriz, como para POPULARCITO era “el”.

- identidades: mujer y género*. Córdoba: Ediciones del Programa de Dicurso Social. CEA.UNC.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Coreografías do Gênero. Uma etnografia dos bailes de Cuarteto* (Córdoba.Argentina). Tesis de Doctorado. PPGAS-MN-UFRJ. Río de Janeiro.
- BOURDIEU, Pierre. 2000. *La Dominación Masculina*. Barcelona: Anagrama.
- BUFFINGTON, Rob.1998. "Los jotos. Visiones antagónicas de la homosexualidad en el México moderno" in D. Balderston & D. Guy. *Sexo y sexualidades en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.
- BUTLER, Judith. 2001. *El Género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós.
- \_\_\_\_\_.2002. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- CORNWALL, Andrea & Nancy LINDISFARNE (ed). 1994. *Dislocating masculinities. Comparative Ethnographies*. London: Routledge.
- EPSTEIN, Julia & Kristina STRAUB, 1991. *The Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity*. New York: Routledge.
- FACHEL LEAL. Olinda (ed). 1992. *Cultura e identidade masculina. Cadernos de Antropologia*. No7. Porto Alegre: UFRGS.
- FANON, Frantz. 1972. *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires: Abraxas.
- FERNÁNDEZ, Josefina. 2004. *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de Género*. Buenos Aires: Edhasa.
- GARBER, Marjorie. 1991. *Vested Interests: Cross-dressing and the Cultural Anxiety*. New York: Routledge.
- GIDDENS, Anthony. 1995. *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra.
- GILMORE, David. 1999. *Hacerse Hombre*. Madrid: Altaya.
- GILL, Lesley. 1997. "Creating Citizens, Making Men: The Military and the Masculinity in Bolivia". *Cultural Anthropology* 12(4):527-550.
- GUTTMAN, Matthew. 1996. *The Meanings of Macho: Being a Man in Mexico City*. Berkeley: University of California Press.
- \_\_\_\_\_. 1997. "Trafficking in Men: The Anthropology of Masculinity". *Annual Review of Anthropology*. 26:385-409.
- HARAWAY, Donna.1995. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- HERDT, Gilbert (ed).1996. *Third Sex, Third Gender. Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*.New York: Zone Books.

- LANCASTER, Roger. 1992. *Life is Hard. Machismo, Danger and the Intimacy of Power in Nicaragua*. Berkeley: University of California Press.
- LAQUEUR, Thomas. 1994. *La Construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos a Freud*. Madrid: Cátedra.
- MUNGHAM Geoff. 1976. "Youth in Pursuit of Itself". In G. Mungham & G. Pearson. *Working Class Youth Culture*. London: Routledge.
- NEWTON, Esther. 1972. *Mother Camp: Female Impersonators in America*. Englewood: Prentice-Hall.
- PARKER, Richard. 1991. *Bodies, Pleasures and Passions: Sexual Culture in Contemporary Brazil*. Boston: Beacon Press.
- PINA-CABRAL, João. 1993. "Tamed Violence: genital symbolism in Portuguese popular culture" *Man* (ns) 28(1):101-120.
- RAYMOND, Janice. 1979. *The Transsexual Empire*. Boston: Beacon Press.
- RICH, Adrienne. 1999. "La heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana". In M. Navarro y C. Stimpson (comp) *Sexualidad, género y roles sexuales*. Buenos Aires: FCE.
- RUBIN, Gayle. 1975. "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex" In R. Reiter(ed) *Toward and Anthropology of Woman*. New York: Monthly Review Press.
- SALESSI, Jorge. 1995. *Médicos, maricas y maleantes: Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la Nación Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. 2000. "Epistemología del Closet" in *Grafiyas de Eros*. Edelp: Córdoba.
- TURNER, VICTOR. 1975. "Symbolic Studies". *Annual Review of Anthropology* 4:145-167.
- \_\_\_\_\_. 1982. *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ.
- VALE DE ALMEIDA, Miguel. 1995. *Senhores de si. Uma interpretação antropológica da masculinidade*. Lisboa: Fim de Século Editora..
- WADE, Peter. 1994. "Man the Hunter. Gender and violence in music and drinking contexts in Colombia" In P. Harvey & P. Gow. *Sex and Violence. Issues in representation and experience*. New York: Routledge.
- WESTON, Kath. 1993. "Lesbian/gay studies in the house of Anthropology". *Annual Review of Anthropology*. 22:339-67.
- WOODHOUSE, Annie. 1989. *Fantastic Women. Sex, Gender and Travestism*. London: Mc Milliam Education