"Ser tu perro": mascaradas de la opresión patriarcal en voces femeninas

CARLA DANIELA BENISZ[1]

En el campo cultural de los últimos años, es evidente cierta expansión y visibilización de lo que en realidad siempre-estuvo-ahí: expresiones y poéticas colindantes con el movimiento de mujeres y las luchas por la diversidad sexual. Esa visibilidad responde a distintos factores: la expansión del feminismo, la postulación de nuevas formas de pensar el género y la sexualidad, cierto oportunismo del mercado y (creo que esto es lo más interesante) un verdadero impulso histórico. Cuando una subjetividad, oprimida durante milenios, logra alzar la voz, grita, tiene mucho que decir y, con ello, expande las posibilidades y los modos de lo decible. Se requiere calibrar el oído, entonces, para oír lo que –valga la paradoja– los otros no querían ver o nosotras no podíamos mostrar.

Algo de eso intenté mostrar en la compilación de Emiliano Scaricaciottoli que se publicará en breve (*La campana de la división*, Buenos Aires, Clara Beter, 2021), donde escribí sobre las distintas enunciaciones de este deseo disidente, y que coinciden con cierta "de-generación" de los formatos musicales, desde propuestas híbridas asociadas al hip hop, el trap, el

[1] SPERAC (Seminario Permanente de Estudios sobre Rock Argentino Contemporáneo)-Universidad de Buenos Aires/CONICET-Universidad Autónoma de Entre Ríos.

reguetón, etc., en la escena musical argentina de las últimas décadas. Creo que la postulación de esa disidencia se da a través de una cierta teatralidad, una performance del baile y la sensualidad que, en ocasiones, gana su lugar mediante la hipérbole. Es decir, del mismo modo en que se suele ganar su lugar todo lo revulsivo. Sin embargo, esa búsqueda me dejó latente una estela, una indagación, una duda (una apuesta, también) respecto de si se puede rescatar –re-apropiándose de ellas– configuraciones hegemónicas del deseo pero por fuera de su función opresora. Es decir, si lo que hicieron, por ejemplo, artistas como Sara Hebe o Chocolate Remix con géneros como el hip hop o el reguetón (vehículos expropiados a la retórica patriarcal) podría realizarse desde lo tipificado como femenino. Esa fue una duda que surgió a partir de las Fémina, banda que explota muchos de los rasgos, en cuanto uso de la belleza y el deseo, tradicionales de lo femenino.

Para la cultura patriarcal, la figura de la mujer está sumamente estetizada. Los estrictos estatutos de belleza que debe cumplir una mujer tienen que ver con los roles tradicionales de su género; ella es *algo* que debe ser visto, un accesorio y un adorno para el *otro*, el varón, es decir, el "verdadero" sujeto de la historia. Sin embargo, en la actual escena regional creo que muchas artistas explotan ciertas estetizaciones tradicionales de lo femenino con el objetivo opuesto de desbordarlo, realizando una intensificación de esa instancia del adorno para saturarlo y, en ocasiones, des-realizarlo. En los noventa, durante un momento de cierta transición en la historia del feminismo, Simon Reynolds y Joy Press se preguntaban sobre el doble filo de la estética post-feminista en algunas artistas pop. Se referían con ello a la –relativamente típica– estrategia del subalterno de resaltar la diferencia como modo de afirmación y subversión. Algunas artistas pop se rea-propiaban del estereotipo patriarcal de la mujer fatal con el fin de resaltar la femineidad como diferencia, no para esencializar lo cis, sino que –al contrario– para abrevar en los afeites de lo tipificado como tal: maquillaje, glamour, lencería, tacos altos, etc. Ahora bien, la exhibición exacerbada de esa identidad las terminaba asociando al travestismo, en un gesto completamente afirmativo. El doble filo de esta estrategia tiene que ver con los peligros que conlleva el hacerse cargo del discurso e imagen que nos endilga el opresor, pues la línea que separa el hacer de ellos algo afirmativo o dar una continuidad a los sentidos hegemónicos, es muy delgada.

Desde hace algunos años (tal vez la irrupción de Amy Winehouse en la escena anglo pueda significar, a nivel de la industria discográfica, un punto de referencia al respecto, aunque el revival del rockabilly ya llevara varias décadas) que ya se puede asociar a algunas artistas con a esa estrategia de exaltación de lo femenino desde la posición de sujeto, pero asumiendo un formato retro, tanto en lo musical como en la estética que lo acompaña. En la escena regional, pienso en Mon Laferte (Chile/México), Las Taradas (Argentina) y, como anuncia el título de este ensayo, Sofía Viola (Argentina/Chile). Desde la teatralidad, es evidente entre ellas la opción por lo vintage e incluso, en algunos casos, la estética *pin up*, una moda forjada por las gráficas de las mujeres *colgadas* en las paredes de soldados y obreros norteamericanos de mediados de siglo XX. Pero esto se corresponde plenamente con sus decisiones musicales: "No hacemos un género, hacemos una época", suelen explicar Las Taradas, refiriéndose a su apuesta por la década del 40 y adyacentes.

Entre esas decisiones musicales, hay una apuesta por géneros con gran tradición en la música latinoamericana, como la cumbia, el tango y el bolero. Este último, además, ha sido un gran vestido musical de exacerbación del amor romántico y, con ello, el proveedor de una batería poética de

imágenes y sentidos que tiende a tipificar lo femenino como objeto del deseo. En este sentido, podrían destacarse dos estereotipos patriarcales de lo femenino que se retoman en estas poéticas y que de alguna forma se complementan: la mujer fatal, ya mencionada, y la mujer abandonada. Pero estos estereotipos se retoman, ya no como objeto del deseo (o del desprecio), sino desde el sujeto que asume en primera persona esos roles. Aunque no es un bolero, "Canción de mierda" de Mon Laferte (2019) asume el abandono, mediante una escenificación que parece remedar a "Wake up alone" (Amy Winehouse, *Back to black*, 2006) –y menciono esta relación porque hay muchos espejismos entre las letras de ambas–. En contrapartida, en "Vete" (Sofía Viola y Juana Fe, 2020) el dolor se enuncia agresivamente, mientras que en "La preferida" (Las Taradas, *Sirenas en la jungla*, 2015), ese abandono pierde sentido, pues el yo apuesta a la libertad en el amor y jerarquiza el deseo como libertad y no como sujeción: "Mi amor es casa y no celda, / te querré más cuando vuelvas".

La apuesta por el bolero se completa con las reversiones. Las Taradas se destaca por hacer del cover una actualización de sus sonidos que, a pesar de lo retro –y tal vez por la experimentación con la mixtura de tonalidades– suenan contemporáneos y plenos. En vivo, eso se hace particularmente evidente; los covers ya no son simplemente covers, son –como artificios de un Menard orquestal y colectivo– instalaciones de lo retro en el tránsito de lo contemporáneo, sobre todo en algunos puntos altos, como las interpretaciones de "La noche de mi amor" o "You're the boss" (*Son y se hacen*, 2012). Al respecto, la apuesta de Mon Laferte parece ser por la resignificación orientada a "salvar" algunos hitos de lo patriarcal, como sucede, por ejemplo, en su maravillosa versión de "Culpable o no" (Luis Miguel, *Busca una mujer*, 1988) o –sobre todo– en su participación con La Santa Cecilia para versionar "La ingrata" (Café Tacuba, *Re*, 1994), tema que Café Tacuba dejó de tocar porque el yo lírico es el de un femicida en potencia. Que La Santa Cecilia y Laferte hayan reversionado un tema que la misma banda dejó de tocar es una fuerte manifestación de los modos de apropiación de la cultura patriarcal que existen, dentro de un momento en que esta empieza a ser cuestionada.

El bolero "La devota" (originalmente, de Carla Vaccaro, pero que Sofía Viola versiona con Ikanusi y también con su banda, el Combo Ají) sigue una estela similar a "La preferida" pero abordando algo así como el momento previo, el momento de la culpa por el deseo de liberación, anterior a su conscientización: "Crece dentro mío una ola incontrolable / de deseo y sentimiento que me alejan de la ruta. / Y es que yo no soy devota. / Y es verdad que no me puedo controlar. / Y devoré centímetro a centímetro tu piel / amándote y culpándote a la vez". "La devota" es puro *pathos*: deseo irrefrenable y culpa cristiana; expresa en esta conjunción las dos caras de la moral tradicional de la que históricamente se alimentó el bolero.

La voluntad emancipatoria de "La trenza" (Mon Laferte, *La trenza*, 2017) es, tal vez, más tolerable al paladar filo-feminista del mercado que suele promover salvatajes exitosos individuales. Consiste en la biografía de la artista que quiebra el linaje de la opresión, siguiendo el mandato matrilinial: "Tú no vas a caer / como esta vieja. [...] Debes ser libre / salirte de esta mierda". La excepcionalidad –y talento– de esta artista salva retroactivamente a las mujeres de su familia, pero como toda salida a través de la excepcionalidad, esta es una salida individual: "Tú eres distinta / a todas las del barrio". De hecho, la emotividad de los versos es principalmente resultado de la fácil identificación con la voz de la caída (la vieja), y no del éxito potencial o augurado de la niña. Es por eso que creo que Laferte no termina de hacer del todo revulsiva esa saturación de lo femenino, como si –en ella–

eso se tratara de un desvío siempre recentrado. Tal vez porque en su poética se nota mucho su lugar ascendente en la industria a nivel internacional.

En contrapartida a ese tono de liberación relativa, otras letras son un regodeo en la opresión. "Tormento" (*Mon Laferte Vol. 1*, 2015) es un bolero sobre la violencia como contracara del amor romántico; algo que se rubrica hasta la saturación de la violencia en la versión visual del video oficial, a tal punto que esa exacerbación termina funcionando como denuncia. Por otro lado, desde un lugar jocoso y en ritmo de cumbia, "Amárrame" (con Juanes, *La trenza*, 2017) aparece la violencia como juego. "Funeral" (Mon Laferte, *Norma*, 2018) propone una vuelta de tuerca al género del bolero y, en general, al tratamiento del amor romántico, típica de estas artistas, a través del humor. En "Ser tu perro" (*Parmi*, 2016), Sofía Viola recrea irónicamente la decadente relación de subordinación de la pareja tradicional. De hecho (y esto también está presente en Las Taradas), el humor es la máscara característica de toda su producción; desde ese tono toca los temas recurrentes del rock, del tango, de la canción latinoamericana en general: los vicios, la ciudad, la alienación cotidiana, la sexualidad. Con ese tono sutura y hace continuos el amor romántico, la opresión e incluso la violencia ("Con Gaspar al mar", "A mí, no"). Representar la opresión y el *pathos* amoroso desde lo hiperbólico, el exceso y el humor contiene algo del "doble filo" que observan Reynolds y Press, pero el humor descomprime ese *pathos* en la sátira y conjuga así un artificio liberador.

En *The Female Grotesque*, Mary Russo desgrana un lugar común de la lengua coloquial que –afirma– ella había escuchado desde niña: el "Hacer un espectáculo de sí misma". Se trata de una admonición dirigida siempre a mujeres, que implica una condena más o menos implícita a los atributos de lo femenino cuando estos han salido del control normativo. Una de las formas en que la mujer hace un espectáculo de sí misma, es el exceso de lo femenino, resaltando la diferencia; de modo que la mujer grotesca escapa del estricto control de los patrones estéticos y morales hegemónicos pero no por negarlos, sino, al contrario, por excederlos. Russo apela en su libro al concepto bajtinano de la carnavalización como una inversión liberadora y popular de las jerarquías, y postula, a través de esta idea de lo femenino carnavalizado, una acto afirmativo y liberador. La mujer como una hipérbole de sí misma es un acto revulsivo y riesgoso para el *status quo* porque excede sus límites. Y en ese acto –destaca Russo– la mujer grotesca se ríe.

Pienso que esa saturación de lo femenino en estas poéticas funciona a veces como tanteo, y a veces de modo más determinante. En ellas el bolero aporta un fuerte matiz de lo sensual y lo femenino sensualizado. Que esa saturación se vehiculice a través del humor burla la jerarquía de la heteronorma y extrema, además, el horizonte de lo sensual, pues lo lleva a niveles en que el cuerpo juega con lo carnavalizado, con lo grotesco –y recordemos que el nivel corporal del grotesco bajtiniano está asociado a formas femeninas–.

Personalmente, yo no apostaría por una inversión que –en definitiva– reinstale una jerarquía, pero sí hay algo interesante en las "tretas del débil", como dice un famoso ensayo de Josefina Ludmer sobre Sor Juana, en esa fruición en la subalternidad, en ese "ser tu perro" y reírse de ello. Desde ya es importante decir que este corpus puede ser ampliado con poéticas del trap, del hip hop, de la cumbia y quizás también del rock, pero lo ofrezco ahora como excusa para resaltar que, en los actuales tiempos de asepsia que reinan, recrear una subjetividad en la voluptuosidad, lo grotesco, lo recargado y lo humorístico puede ser también una jugada contra la historia.

Referencias

Reynolds, S. (2018 [1994]). "*What a drag!* Postfeminismo y pop" (en colaboración con Joy Press) en *Después del rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires: Caja negra.

Russo, M. (1994). *The female grotesque. Risk, excess and modernity*. New York-London: Routledge.