

“Tu vida también es mi país”: sexualidades disonantes y fugas de género en Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez*

*“YOUR LIFE IS ALSO MY LAND”: DISSONANT SEXUALITIES AND GENDER
FUGUES IN LILIANA FELIPE AND JESUSA RODRÍGUEZ*

*“SUA VIDA TAMBÉM É MEU PAÍS”: SEXUALIDADES DISSONANTES E FUGAS
DE GÊNERO EM LILIANA FELIPE E JESUSA RODRÍGUEZ*

Camila Esguerra Muelle**
Alejandra Quintana Martínez***

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas
/ Volumen 13 - Número 1 / Enero - Junio de 2018
/ ISSN 1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 61-84

Fecha de recepción: 30 de junio de 2017
Fecha de aceptación: 17 de septiembre de 2017
Disponible en línea: 6 de diciembre de 2017
doi:10.11144/javeriana.mavae13-1.tvte

- * Artículo de reflexión. Resultado de investigación doctoral en humanidades de Camila Esguerra Muelle, mención cum laude, de la Universidad Carlos III de Madrid titulada Mujeres imaginadas: mujeres migrantes, mujeres exiliadas y sexualidades no normativas.
- ** Antropóloga por la Universidad Nacional de Colombia, Magíster en Género y Etnicidad por la Universiteit Utrecht y Doctora en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid. Investigadora posdoctoral del Centro interdisciplinario de Estudios sobre Desarrollo de la Universidad de los Andes.
- *** Maestra en música con énfasis en historia por la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá y magister en Género por la Universidad Nacional de Colombia. Docente cátedra de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá



Resumen

Este artículo propone una reflexión sobre las prácticas vitales, artísticas y políticas de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez y sus experiencias de desobediencia frente a los regímenes de sexualidad y género articulados a regímenes de terror en México y Argentina. La metodología usada para llegar a la reflexión fue un análisis crítico multimodal del discurso hecho desde una perspectiva interseccional y decolonial que supone el análisis tanto de contextos como de los textos, subtextos y texturas que componen la obra y vida de estas artistas. Desde esta postura epistemológica, la obra performática y musical de Liliana y Jesusa es vista como un acervo de discursos multimodales. Nuestra reflexión muestra cómo la creación, la experiencia —entendida como lugar político— y las propuestas colectivas de Liliana y Jesusa se ponen en juego en un campo de lucha performativa donde sus discursos desobedientes proponen maneras de resistencia y fuga a los regímenes coloniales-modernos-capitalistas de género y sexualidad. Jesusa y Liliana proponen una obra multimodal y multimedial que fisura los límites de los géneros discursivos, los géneros musicales, el género gramatical y el sistema sexo género, lo cual amerita una mirada indisciplinada. Este artículo resulta ser un abordaje novedoso en la medida en que se acerca a la experiencia y a la obra de estas dos mujeres, no desde una visión disciplinar, sino a partir de una mirada transdisciplinaria, interseccional y decolonial que asume la producción artística como una apuesta política donde los límites entre lo personal y lo público se borran.

Palabras claves: discurso multimodal; performatividad; régimen heterosexual; cisgenerismo; exilio; prácticas artísticas.

Abstract

This article seeks to do a reflection both on the vital, artistic and political practices of Liliana Felipe and Jesusa Rodríguez and on their experiences of disobedience to the regimes of sexuality and gender, which are articulated to regimes of terror in Mexico and Argentina. The methodology used in order to make this reflection was a Multimodal Critical Discourse Analysis from both an intersectional and decolonial perspective. This methodology implies the analysis of contexts, texts, subtexts and textures that make up the work and life of these artists. From this epistemological position, the performative and musical work of Liliana and Jesusa is seen as a collection of multimodal discourses. Creation, experience —understood as a political locus— and the collective proposals of Liliana and Jesusa are put into play in a field of performative struggle where their

disobedient discourses propose ways of resistance to colonial-modern-capitalist regimes of gender and sexuality.

Jesusa and Liliana propose a multimodal and multimedial work that fissures the limits of the discursive genres, the musical genres, the grammatical gender and the gender sex system, which deserves an undisciplined look. This article proposes an original approach insofar as it approaches the experience and work of these two women not from a disciplinary view, but from a transdisciplinary, intersectional and decolonial point of view, that assumes artistic production as a political commitment in where the boundaries between the personal and the public are erased.

Keywords: multimodal discourse; performativity; heterosexual regime; cisgenderism; exile; artistic practices.

Resumo

O presente artigo é uma reflexão sobre as práticas vitais, artísticas e políticas de Liliana Felipe e Jesusa Rodríguez e suas experiências de desobediência frente aos regimes de sexualidade e gênero articulados aos regimes de terror no México e na Argentina. A metodologia usada para chegar à reflexão foi a Análise Crítica Multimodal do Discurso, tomada a partir de uma perspectiva interseccional e decolonial que integra a análise tanto de contextos como dos textos, subtextos e texturas que compõe a obra e a vida destas artistas. A partir desta postura epistemológica, a obra performática e musical de Liliana e Jesusa é vista como um acervo de discursos multimodais. A criação, a experiência – entendida como lugar político – e as propostas coletivas de Liliana e Jesusa entram em jogo em um campo de luta performativa em que seus discursos desobedientes propõem maneiras de resistência e fuga dos regimes coloniais-modernos-capitalistas de gênero e sexualidade. Jesusa e Liliana propõem uma obra multimodal e multimedial que confunde os limites dos gêneros discursivos, os gêneros musicais, o gênero gramatical e o sistema de gênero sexual, que merece um olhar indisciplinado. Este artigo propõe uma abordagem inovadora na medida em que se aproxima da experiência e do trabalho dessas duas mulheres, não de uma visão disciplinar, mas de uma visão transdisciplinária, interseccional e decolonial que assume a produção artística como um compromisso político em onde os limites entre o pessoal e o público são apagados.

Palavras chave: discurso multimodal; performatividade; regime heterossexual.

Contextos y pretextos

La obra de Liliana y de Jesusa es una obra multimodal y multigenérica que se constituye en representación a través de diversos medios, modos y géneros que logran conjuntarse en el cabaret, espacio que desafía el orden doméstico-domesticado, escenario de las composiciones musicales de Liliana y, en general, lugar de prácticas artísticas, políticas y vitales de las dos. El humor y el dolor se conjugan sin eliminarse entre sí, el humor es una manera de conjurar, como dice uno de los parlamentos de su obra *Diálogos entre Darwin y Dios*: “Me habían dicho que los mexicanos se ríen de su desgracia, pero no lo había visto” (Molina 2009).

Lo que intentamos mostrar con nuestra reflexión sobre la vida y las prácticas artísticas y políticas de Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe es que los discursos, incluso los artísticos, tienen una vocación ideológica y una potencia performativa, es decir, los discursos tienen efectos materiales. Los discursos son herramientas de la hegemonía colonial, en particular de sexualidad y género, pero también de la “descolonización” (Rivera 2010). El ejercicio de la representación mediante los discursos y la producción de textos da lugar a la representación en su doble sentido: como memoria actualizada puesta en presente y como resistencia a la subalternización, como agenciamiento. Esto es lo que hacen Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe.

Las violencias intrínsecas del sistema de “género moderno colonial” (Lugones 2008) han estado presentes en las Américas durante siglos, pero el contexto político en que han vivido Jesusa y Liliana en Argentina y México ha mostrado unas tecnologías de género (De Lauretis 2004) asociadas a tecnologías del terror muy particulares. El llamado Proceso en Argentina y sus consecuencias de larga duración y el actual régimen de terror en México, “sin nombre”, instaurado por fuerzas foráneas, estatales y paraestatales, cuentan con sus tecnologías de género instrumentalizadas para el terror, como la “violencia expresiva” (Segato 2013), la que se imprime sobre los cuerpos feminizados y las vidas de personas con identidades sexuales y de género no normativas. Los regímenes estatales en ambos países han sido y son responsables de las violencias misóginas, lesbofóbicas y transfóbicas —por acción, omisión o permisión— que tienen lugar en el marco de la operación del régimen heterosexual y del cisgenerismo prescriptivo, mediante el arraigo de las fobias sociales, el terrorismo de Estado y la operación de maquinarias paraestatales que amenazan con ostracismo y eliminación.

Escribimos a poco tiempo de iniciados los procesos de memoria histórica, institucional y social en Argentina, y en medio de un profundo recrudescimiento de la violencia en México. Procesos disímiles entre sí, pero donde el silenciamiento de las mujeres y de los sujetos feminizados —marcados por sus identidades de género y sexualidad no normativas, y también por la raza, la etnia y la clase— es una constante, frente a lo cual las acciones de resistencia discursiva, de memoria y de creación, como las que proponen Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez, no se hacen esperar.

El análisis que aquí proponemos parte de las premisas del análisis crítico del discurso de Van Dijk, quien establece que los discursos que generan la desigualdad y la opresión son solo “ocasionalmente combatidos” (1999, 23) y que la investigación llevada a cabo mediante el análisis crítico del discurso supone “una solidaridad con los oprimidos, una postura de oposición y disidencia contra quienes abusan de los textos y las declaraciones con el fin de establecer, confirmar o legitimar su abuso de poder” (2003, 144).

También nos acogemos a la propuesta de Lazar (2008, 90-93), quien propone un análisis crítico del discurso feminista que tome posición crítica frente al orden androcéntrico prevalente

y el reformismo liberal como contrario a las políticas emancipadoras radicales basado en cuatro principios interdependientes: 1) hacer un activismo analítico, que supone una crítica radical a los pactos inequitativos prevalentes y una oposición activa frente a la imbricación del poder y la ideología de género; 2) entender el género como una estructura ideológica, basada en la diferencia sexual, también construida, pero difundida como natural y funcional; 3) comprender la complejidad del género y las relaciones de poder referidas a la intersección con otros sistemas que actúan de manera simultánea: la de-construcción discursiva del género, escribir y hablar como prácticas generizadas que producen el género en términos discursivos y también como posibilidades de resistir el control ideológico del género y del acto de crear sentido (*meaning-making process*); y 4) apostar a una reflexividad crítica feminista, que intenta desde una posición situada desvelar la manera en que las normas de género se dan por ciertas e inamovibles. Esta aproximación estará acompañada por los aportes que desde la musicología feminista y *queer* han hecho McClary (1991) y Cusick (1994), y otros autores cercanos.

El análisis que proponemos es multimodal en la medida en que reconoce la simultaneidad de varios modos semióticos —y por tanto de varios medios— situados en contextos históricos, sociales y culturales específicos (Kress y Van Leeuwen 2001). Reconocer que toda comunicación y representación es multimodal ya constituye de por sí una aproximación multimodal al discurso y sus géneros en sus dimensiones de representación, interacción (relaciones de poder y de hacer) y composición.

Por último, nuestra aproximación es interseccional, porque reconoce que la sexualidad y el género como sistemas de poder se producen a partir de otros sistemas, como la raza, la etnicidad, la edad, el capacitismo, entre otros, junto con los que operan de manera simultánea; por eso, desligar estos sistemas en un análisis no tendría sentido (Crenshaw 1994). Es descolonial, porque apuesta a una mirada crítica sobre los sistemas coloniales de sexo, género, sexualidad (Lugones 2008), raza y, en general, a la colonialidad del poder y del saber.

Los textos performáticos: ¿qué fue primero, la boda o el cabaret?

La obra de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez está mediada por su relación amorosa, artística y política que inicia a finales de la década de 1970 con la llegada de Liliana a México. Liliana y Jesusa han trabajado durante largo tiempo haciendo cabaret. Señala Liliana que “para poder ser independientes, para hacer lo que creemos de la vida, lo que necesitamos, era necesario tener un cabaret” (Bradford 2000); por ello, crearon dos espacios de teatro cabaret, primero El Cuervo y más tarde El Hábito.

Liliana Felipe que ha sido catalogada como artista performativa y compositora, se define a sí misma como “clerofóbica, de izquierda y cabaretera culta” (Felipe 2010), ser cabaretera culta, indica, es ser una cabaretera informada, no solo en términos políticos, sino formada académicamente en términos musicales (Encuentro 2013).

Por su parte, Jesusa es dramaturga y señala con humor de sí misma: “Yo era muy tímida, muy tímida, entonces me dijeron que era ‘autista’, pero yo en esa época no sabía lo que era ‘autista’ y entendí ‘artista’, y entonces me dediqué al teatro por error” (Hemispheric Institute featured interviews 2001).

En México, el cabaret político contemporáneo vio sus inicios a finales de la década de 1970, que combinaba la tradición escénica académica y popular y mezclaba diversos géneros teatrales y textuales, como “la tragedia griega, el cabaret alemán de posguerra, la ópera, la *Commedia dell’Arte* italiana, el *stand-up comedy* estadounidense, las iconografías y mitos prehispánicos y la tradición popular del Teatro de Revista y del Teatro de Carpa mexicanas de principios del siglo XX” (Alzate 2013, 93).

El uso del humor crítico, el hecho de que tenga lugar en espacios nocturnos independientes, la multimodalidad y el uso de distintos géneros musicales y teatrales hacen parte de la propuesta transgresora del cabaret mexicano en términos formales; en términos políticos, aborda temas que pueden muy bien llegar a tocar distintos sistemas de opresión, aunque de manera más frecuente son objeto de críticas el género, la clase, la raza, la etnicidad y la sexualidad.

El cabaret político mexicano ha tenido conexión desde sus inicios con los movimientos políticos y sociales (Alzate 2013), por ejemplo, con el movimiento indígena zapatista (Ejército Zapatista de Liberación Nacional), como sucedió en El Hábito. Jesusa participó en los diálogos que tuvieron lugar entre el Gobierno y los insurgentes, de donde se derivaron acuerdos luego incumplidos por este. Después de que Jesusa y Liliana cedieron su cabaret a Las Reinas Chulas en 2005, ahora llamado El Vicio, se enfocaron en *performances* políticos que ellas llamaron “cabaret masivo” (Rodríguez 2008).

Este cabaret masivo consistió en una serie de acciones que emprendieron a partir de las fraudulentas elecciones presidenciales de 2006 en apoyo a la campaña del Partido de la Revolución Democrática. Jesusa lideró cerca de 3000 actividades culturales realizadas entre julio y septiembre del mismo año en apoyo a Andrés Manuel López Obrador, en denuncia del fraude que dio como “ganador nominal” a Felipe Calderón Hinojosa. Estas acciones incluyeron el boicot a compañías, industrias, bancos, cadenas de supermercados y centros comerciales que apoyaban la elección de Calderón; algunas pueden ser consideradas cercanas al *agitprop* (acrónimo que significa agitación y propaganda usado inicialmente en la antigua Unión Soviética), como las llamadas acciones de repudio a Fecal, en las que mediante el uso del acrónimo Fecal, conformado a partir de las primeras sílabas del nombre y del apellido del presidente electo: Felipe Calderón = Fecal, una campaña masiva callejera dispuso tarjetas con la leyenda: “Cuidado, no pise al presidente Fecal” sobre la materia fecal de perros y gatos (Alzate 2013, 93-94). Para Jesusa, este cabaret consiste en “la dirección escénica de las grandes concentraciones, en la conducción de estos encuentros, en la elaboración de canciones para la resistencia y en la aplicación del humor, la música y el teatro al servicio de la que consideramos la lucha más importante que nos ha tocado dar a los mexicanos de este nuevo siglo”¹ (Rodríguez 2008).

Yendo atrás en el tiempo, a finales de la década de 1970, y pasando de la política colectiva a la micropolítica (si es que podemos definir de manera tan enfática el límite entre los dos niveles del poder), podríamos decir que en el colmo de la performatividad es que Liliana y Jesusa se conocen. Ya radicada en México, autoexiliada después de la desaparición de su hermana Ester y su cuñado, Liliana asistió a una presentación de Jesusa. Cuando Jesusa vio a Liliana entre el público, se dijo a sí misma: “Ahí está mi destino [...] yo estaba en el escenario y la vi y ella en el público y corrí al final de la función. Casi siempre es al revés, casi siempre el público viene a ver a los actores. En este caso, fue exactamente lo opuesto, yo corrí a verla, porque de verdad la vi desde el escenario y dije: ‘Yo voy a morir con ella’” (Hemispheric Institute featured interviews 2001).

Desde entonces, Liliana y Jesusa están juntas. Luego de muchos años, en febrero de 2000, Jesusa y Liliana “se casaron”, aunque no ha sido la única vez, por lo que cuenta Liliana (Encuentro 2013).

Con este acto paródico, Liliana y Jesusa desafían el poder performativo del que habla Austin (1982) de la expresión realizativa “las declaro... ¿mujer y mujer?”, dado que se trata de un acto ceremonial, pero que trastoca por completo el procedimiento convencional aceptado para el matrimonio como patrimonio simbólico exclusivo de la heterosexualidad y del cisgenderismo custodiados por las Iglesias. La “boda” de Liliana y Jesusa resulta inapropiada dados los diversos “infortunios”, en términos de Austin, es decir, los desplazamientos respecto de las reglas que deben cumplir las expresiones realizativas para ser efectivas: primero, en el momento en que Jesusa y Liliana llevaron a cabo la ceremonia, la Ley de Sociedad en Convivencia de México no equiparaba la unión entre personas del mismo sexo con el matrimonio heterosexual; segundo, para que sea efectivo el procedimiento ceremonial, manifiesta Austin, este debe incluir la alocución de ciertas palabras (“marido y mujer”); por supuesto el texto performativo construido por Jesusa “de la mano de Voltaire” (Hemispheric Institute featured interviews 2001) no se asemeja y ni siquiera hace eco de las palabras de la ceremonia heterosexual; tercero, estas palabras tienen que ser dichas por determinadas personas (sacerdote, clérigo o autoridad civil), en cambio, en el matrimonio de Jesusa y Liliana fueron pronunciadas por Claudia Hinojosa, amiga de la pareja; cuarto, las palabras deben ser dichas en cierto contexto espacial signifiante (en un templo o en un acto ceremonial convencional) y, por supuesto, el “matrimonio” no tuvo lugar en un espacio convencionalmente usado para ello; y por último, según señala Austin (1982, 18), “las personas particulares y las circunstancias particulares deben ser las apropiadas para recurrir o apelar al procedimiento particular al que se recurre o apela”; a contracorriente con esta premisa, Jesusa y Liliana incluyeron en la ceremonia un acto de divorcio. Al respecto indica Jesusa: “El matrimonio que hicimos es una *performance*. Es evidente que nuestra relación ha sido siempre tan pública que casarnos era un acto nada más de cumplir moralmente con la religión católica, porque nos sentíamos en pecado (*Risas*)” (Hemispheric Institute featured interviews 2001).

Y Liliana agrega:

Pero yo quería aclarar que... También nos divorciamos. El 14 de febrero. De repente abrimos el periódico, y leemos que Marta Sahún, la vocera de la presidencia, que estaba casada con un señor y tenía 3 hijos va al Vaticano y logra anulación de su matrimonio. Cosa que... [...] ¡Entonces yo le dije, Jesu, si esto ocurrió entonces yo me caso! Porque no veo cuál es la ley ni cuáles son las razones. [...] Y el problema grande fue encontrar trajes de novias para nosotras, ¡porque ven mi tamaño! ¡Todo lo que me ponía me amorataba los brazos, así, o los vestidos que te rentan son de chavas de 16, 18 años, yo tengo 46! ¡Y ya embarcificada y todo aquello! [Y Jesusa agrega] Y dar ese mal paso a nuestra edad... [Liliana continúa] Y un amigo genial nos hizo los vestidos de papel. Entonces nos disimuló todas las...

[JESUSA]... las adiposidades correspondientes a la edad. Un amigo que es Humberto Spíndola, que es un gran artista del papel, quizá el más grande artista del papel que hay en México. Nos hizo estos trajes hermosísimos.

LILIANA: Divinos. Y Jesu preparó todo un texto de la mano de Voltaire, Voltaire odiaba la Iglesia católica, entonces es toda una concepción muy especial. Llamamos a una amiga muy querida que es Claudia Hinojosa, que es como nuestra gurú, que fue la sacerdotita, y estuvieron todas las madrinas. Pero firmamos...

JESUSA: Al final, nuestra aportación a la ceremonia fue que todo matrimonio debería ya (traer) firmado el divorcio. (Hemispheric Institute featured interviews 2001)

Aunque ellas piensan que el matrimonio es definitivamente una “institución de sometimiento execrable y abominable” (Hemispheric Institute featured interviews 2001), consideran esta reversión de la ceremonia y del símbolo matrimonial como un acto político en apoyo a la iniciativa legislativa sobre la sociedad de convivencia² que se daba por esos años en México, muy distinta de la discusión más generalizada sobre derechos patrimoniales de parejas del mismo sexo. De paso señalaríamos que, aunque su ceremonia no cumple las reglas de las expresiones realizativas de las que habla Austin, tiene un efecto performativo al invalidar la ceremonia original; de hecho, el contrato entre Liliana y Jesusa —el de su vida cotidiana— deja sin efecto el mandato eclesiástico del matrimonio.



Boda de Liliana y Jesusa (@Lourdes Almeida, correo electrónico a la autora, 30 de junio de 2000). Otras del archivo digital personal de la autora; originalmente estaban en la página electrónica de El Hábito, ya fuera de línea

En la ligereza denotada con la preocupación por el vestido, en poner énfasis en ello, también hay una parodia, una hiperbolización de lo que resulta significativo en los matrimonios convencionales en los ámbitos urbanos de clases medias y altas, e incluso populares en América Latina. Hubiese sido importante poder percibir los tonos de esta entrevista, la gestualidad (todo texto es multimodal), para decir hasta qué punto cada declaración es irónica, pero podemos indicar, a partir de una lectura de las fotografías, que la relación con los vestidos es de placer, disfrutaban vestir esos vestidos (aunque dicen estar “preocupadas” por sus adiposidades), confec-

cionados en papel con preciosismo, muy barrocos (o antibarrocos si se quiere), si tenemos en cuenta que conocen la relación entre el Barroco y la colonización en México (Echeverría 1998). Son vestidos con los que juegan o que desritualizan semas del matrimonio que desbarajustan, como puede verse en las fotos: ellas hacen gestos inadecuados, “fuera de lugar” (“beber y fumar”), o poses exageradas, en actitud paródica al dramatismo telenovelesco de las bodas, parte de la visualidad de estas puestas en escena; no hay que olvidar que México cuenta con una potente industria de telenovelas marca Televisa.

El acto performativo de esta “boda” es antecedido por una reflexión que se sostiene en una genealogía discursiva no hegemónica, la cual combina voces y silencios del pensamiento crítico de la academia, y de fuera de esta, sobre el significado del matrimonio:

LILIANA: Te acuerdas, ¿dónde leí yo que las novias van vestidas de blanco como vestían a los toros cuando los sacrificaban? [...]

JESUSA: Pero es mucho peor el sacrificio de las esposas que el de los toros. Porque a los toros los matan, a las esposas las violan y las mantienen esclavizadas. [...] Cuando digo que no creo en la familia, yo tengo una familia, mi madre es lo máximo que hay en este mundo, mis hermanas... sino en la institución.

LILIANA: Claro. (Hemispheric Institute featured interviews 2001)

Esta reflexión pasa por consideraciones sobre el género y el sistema sexo género moderno colonial —sobre la familia como uno de sus principales dispositivos— y el colonialismo epistémico en general, reflexión que, en particular, hace Jesusa, respondiendo, sin citar, a una tradición analítica y transgresora de los feminismos críticos y descoloniales de América Latina y el Caribe o de Abya Yala (Femenías 2007; Espinosa 2010; Gargallo 2012).

JESUSA: Institucionalizar ese afecto [...] Ahí es donde ya verdaderamente la cosa se pudre completamente. Porque entonces tienes que ser una familia *buga*, y ahí entramos en el asunto del género. Yo creo que es una de las cosas más extrañas. Si tenemos que hablar de género es porque todavía no hemos logrado libertad de ejercicio de la sexualidad. Si no, no tendríamos que hablar de eso. (Hemispheric Institute featured interviews 2001)

En esta tradición descolonial, encontramos una interesante discusión relativa a la dualidad americana opuesta al binarismo mecanicista occidental en el que descansan, entre otros, la naturalización y estabilización de lo femenino como opuesto a lo masculino. En la tradición prehispánica y descolonial de las Américas, los pares se mezclan, se *conjugan* para lograr un “tercero incluido” u otros muchos lugares ónticos; por eso, en la tradición prehispánica, encontramos muchos ejemplos de sistemas sexo género no dimórficos, ni binarios, ni heterocentros (Lugones 2008). En la tradición occidental, los pares se funden como en una “cópula” (Wittig 1992) y se eliminan: ser mujer excluye ser hombre, y viceversa, al tiempo que cada par tiene cualidades morales que se le atribuyen como connaturales, exclusivas y excluyentes e identificadoras:

Pero hay una vertiente que sí me interesa [...] que es lo que los antiguos y todas las culturas han tomado como la dualidad, lo femenino, lo masculino, que no son los hombres y las mujeres, son las dos concepciones del universo. Y en esas dos concepciones del universo, allí sí yo creo que no sirve para nada hablar de hombres y mujeres, pero sí sirve mucho hablar de una concepción femenina y una concepción masculina por este universo dual que es el hemisferio nocturno, el hemisferio diurno [...] Por eso yo planteaba ayer en la Soldadera Autógena que todos somos redondos, tenemos día, pero a la noche es noche, para ellos es día. Yo también, yo creo que si yo no fuera hombre y mujer al mismo tiempo sería un trapeador. Yo no me puedo considerar solo mujer o solo hombre.

MARLÈNE: Pero “masculina” y “femenina” en las dicotomías esas que tú mencionas también puede ser “hombre es activo y mujer es pasiva” ...

JESUSA: Ay sí, ¡qué horror! Pero eso es, digamos, el maniqueísmo. Una cosa es lo maniqueo, lo que se maneja como bien y mal, y otra cosa es lo dual, lo dualista es la mezcla de infinitos significados que dan dos, dos elementos se vuelven miles. Tú tomas dos cosas y nace una tercera que es infinita. Esa es la dualidad. En el maniqueísmo, tienes una y otra y no se mezclan, y a mí lo que me interesa es justo esa mezcla. (Hemispheric Institute featured interviews 2001)

En este sentido, la propuesta de Jesusa se acerca mucho a la noción aimara *ch'ixi* o *che'je*, que Silvia Rivera Cusicanqui (2010, 69-70) alude para hablar de prácticas y discursos descolonizadores:

La palabra *ch'ixi* tiene diversas connotaciones: es un color producto de la yuxtaposición, en pequeños puntos o manchas, de dos colores opuestos o contrastados: el blanco y el negro, el rojo y el verde, etc. Es ese gris jaspeado resultante de la mezcla imperceptible del blanco y el negro, que se confunden para la percepción sin nunca mezclarse del todo. La noción *ch'ixi*, como muchas otras (*allqa*, *ayni*) obedece a la idea aimara de algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluido. Un color gris *ch'ixi* es blanco y no es blanco a la vez, es blanco y también es negro, su contrario. La piedra *ch'ixi*, por ello, esconde en su seno animales míticos como la serpiente, el lagarto, las arañas o el sapo, animales *ch'ixi* que pertenecen a tiempos inmemoriales, *a jaya mara*, *aymara*. Tiempos de la indiferenciación, cuando los animales hablaban con los humanos. La potencia de lo indiferenciado es que conjuga los opuestos. Así como el *allqamari* conjuga el blanco y el negro en simétrica perfección, lo *ch'ixi* conjuga el mundo indio con su opuesto, sin mezclarse nunca con él.

La aproximación interseccional o de matriz de opresiones propuesta por el *Black Feminism* estadounidense (no occidental) se constituye en otro desafío al pensamiento binario mecanicista occidental. En la actualidad, con una relativa amplia circulación de la noción interseccionalidad, se suele pensar en una sumatoria de atributos fijos, de donde se obtiene un lugar estabilizado en la opresión. Sin embargo, el pensamiento interseccional implica pensar en movimiento y *continuum* y en cómo opresión y resistencia se conjugan en la producción mutua de diversos sistemas como raza, género, clase, sexualidad, capacitismo, etnicidad, edad, etc. En últimas el pensamiento interseccional mal entendido se comprende como una “mescolanza” de atributos.

[...] su heterónimo [el de *ch'ixi*], *chhixi*, alude a su vez a la idea de mescolanza, de pérdida de sustancia y energía. Se dice *chhixi* de la leña que se quema muy rápido, de aquello que es blandengue y entremezclado. Corresponde entonces a esa noción de moda de la hibridación cultural "light", conformista con la dominación cultural contemporánea. (69-70)

Rivera Cusicanqui manifiesta que lo híbrido, en el sentido usado por García Canclini (1990), es una noción que se conforma con lo estéril. Según esta autora, lo híbrido se asemeja a la "mula" o a un cruce que es estéril. Por otro lado, es interesante ver la confluencia de pensamientos de Jesusa y Silvia y descubrir que detrás hay una ética, una estética y una episteme compartida que sirve para desarticular el colonialismo, en particular, el de sexo y género:

JESUSA: [...] yo tampoco estoy muy de acuerdo en que hay que ser ambiguos. Pero sí hay que ser complejos, mezclas, hay que mezclarlo todo. Pero, por ejemplo, el maíz en México te da muy clara esa imagen: si tú mezclas el maíz, haces una tortilla, pero se mezcla con el agua, y haces una tortilla, y si eso no se mezcla, no haces nunca una masa, se te hace todo... Y eso es lo que yo siento, ambiguo es eso que nunca hace una tortilla... [...] Lo ambiguo no construye, la mezcla construye, lo complejo, lo que se mezcla, lo que se transforma. [...] Hay quien entiende como ambigüedad ser un ser como intangible, inasible [...] a mí me parece que la ambigüedad es muy peligrosa, sobre todo cuando es una ambigüedad ideológica. [...] Es como esa masa que no construye una tortilla. (Hemispheric Institute featured interviews 2001)

El feminismo blanco-occidental-liberal-burgués desarrolló todas sus tesis de la igualdad sobre una incuestionada diferencia sexual (De Lauretis 2004), y sin interpelar la naturaleza de esa división, ni la episteme binaria mecanicista que la sostiene, y que sostiene muchas otras formas de opresión fundamentadas en el logos binarista y el *ethos* positivista, como la raza, el colonialismo, el capitalismo depredador (antropofágico y antropocéntrico), el militarismo, los sistemas contra los que las prácticas artísticas, vitales y políticas de Liliana y Jesusa se oponen, como se han opuesto diversos feminismos. Nos llama, entonces, la atención la siguiente declaración de Liliana y Jesusa:

LILIANA: La verdad, yo no soy feminista. [...] Realmente cuando yo me relaciono, y la mayoría de las veces con mis amigas, siento que estoy rodeada de un mundo de inteligencia, de cachondería, de placer, de gentes que trabajan por ser más inteligentes, más sensibles, más educadas. No, generalmente, me pasa esto en el mundo de los hombres. Pero yo no soy feminista.

JESUSA: Lo que yo les digo es que curiosamente el feminismo va logrando libertades que nunca se permean a las más pobres. [...] Estamos muy lejos de que esos triunfos del feminismo lleguen adonde realmente, o a esas mujeres, o a las ricachonas que viven en circunstancias de esclavitud y de violación intrafamiliar también. (Hemispheric Institute featured interviews 2001)

Es posible que cuando Liliana y Jesusa hablen de feminismo estén pensando en este tipo de feminismo y no en propuestas feministas o políticas respecto del género que proponen una aproximación compleja, no binaria sino interseccional, no antropocéntrica y situada, como las que se desarrollan en América Latina y el Caribe (Gargallo 2012), pues, al parecer, aunque comen cada viernes con "LAS feministas más importantes de México" (Hemispheric Institute featured interviews 2001), no re-conocen otras prácticas de resistencia de sujetos oprimidos por el sistema sexo género o, por otro lado, simplemente no quieren fijarse en una identidad, que, como cualquier identidad estabilizada, termina siendo inocua.

La identidad feminista, fija, es solo un tic del orden cartesiano, criticado desde el mismo pensamiento feminista, donde las personas tienen que estabilizarse en identidades que a lo sumo se adicionan y donde los significados de las palabras están condenados a reducirse a la univocidad y el unanimismo:

LILIANA: Pero te digo una cosa. Yo no soy feminista, no soy una pensadora feminista, una ideóloga, pero trabajo todo el día por las causas feministas. ¿Me explico? [...] Mira, te voy a decir una cosa, para acabar (*Risas*). Yo soy anticristiana. ¿De acuerdo? Y para mí eso incluye todo lo demás (*Risas*). Soy anticristiana, antimilitar, todo lo que sea la gente que se ha uniformado de otra manera, para ser diferente de la sociedad civil. (Hemispheric Institute featured interviews 2001)

Muchas de las composiciones de Liliana y Jesusa se han convertido en verdaderos himnos feministas, y no gratuitamente, pues son síntesis muy agudas de mucho del pensamiento crítico feminista. De hecho, todas las posturas que muestran en esta entrevista son posturas que podrían ser clasificadas como feministas, en cuanto cuestionan el régimen sexo genérico, el colonialismo (algunas de sus facetas), el imperialismo, el antropocentrismo, el capitalismo; es decir, todos los asuntos nodales para los feminismos críticos. El hecho de haber hecho pública su relación amorosa es en sí una postura política muy importante para los feminismos, tanto como cuestionar la xenofobia.

LILIANA: Siempre fue público [se refiere a la relación de pareja]. No me importa cuál era el ambiente ni siquiera. Yo creo que esa ha sido una actitud nuestra que ha parado el ambiente sea cual sea.

JESUSA: Y es impresionante, yo te diría que el primer año que hicimos cabaret juntas recibíamos más agresión, porque Liliana era argentina. Más xenofobia que homofobia. (Hemispheric Institute featured interviews 2001)

En este apartado, vimos un poco de las propuestas performáticas y performativas inseparables de la experiencia micropolítica de Jesusa y Liliana. En el siguiente, presentaremos una reflexión sobre cómo la música de Liliana y las letras de Liliana y Jesusa son propuestas multimodales de desobediencia frente a los regímenes de género y sexualidad, engastados en una estructura política colonial, moderna y capitalista, que, además, han sido parte de la producción multimodal de su discurso cabaretero.

Los textos líricos y texturas musicales: histeria, patriarcas, extranjería y lenguas bastardas

Como compositora, Liliana Felipe ha explorado géneros populares muy diversos, como la *chanson*, y otras músicas tradicionales mexicanas y argentinas, como el danzón y el tango, aunque, a partir de una formación musical académica propia de la tradición europea, por ejemplo, ella reconoce que una de sus grandes influencias es el pianista y compositor húngaro Béla Bartók (Felipe 2001). Sin embargo, habría que anotar que Bartók desestabiliza la europeidad con una extensa investigación etnomusicológica en sus viajes por España, Portugal, Marruecos, Argelia y, por supuesto, en Hungría, donde, con una marcada influencia del compositor

Franz Liszt, desarrolló una investigación de la música folclórica en compañía del entonces becario Zoltán Kodály (Parker 2008, 407-408).

Liliana considera que su formación musical académica la ha marcado profundamente. Inició sus clases de piano con su maestra Cuqui y, luego, continuó su formación en el conservatorio provincial en Villa María; más tarde estudió composición con el maestro Cipolla en la Universidad de Córdoba, a quien define como un pilar en su vida: “Nunca más supe de él. Y luego los militares cerraron la escuela y ahí ya me fui a México” (Felipe 2010).

Comenzó estudiando músicos como Mozart, Beethoven y, ya anotábamos, Bartók; esporádicamente, aprendía algunos temas de la música popular brasileña como *Tico-tico no Fubá*. Siendo una niña, escuchó por primera vez a Julio Sosa y, aunque le parece un músico profundamente misógino o machista, piensa “que algunos tangos solo son por Julio Sosa”. No era usual escuchar música en su casa. Solo le gusta el *jazz* de Thelonious Monk y de algunas cantantes, pero desprecia la improvisación como una muestra de virtuosismo innecesaria y aburrida. Empezó a cantar en Córdoba, en la universidad, con un grupo de música que ella define como maoísta llamado Nacimiento y que interpretaba sus propias composiciones; nunca fueron grabadas. Por esa época, musicalizó a Nazim Hikmet y Elvio Romero, el poeta paraguayo, y decidió tirar el piano, dejó de tocarlo durante cuatro años claves en su formación como música, y cuando retomó, había perdido la digitación (Felipe 2010):

Porque era pequeño burgués... Claro, era pequeño burgués y había que dedicar la vida a la lucha de los obreros. Así que tocaba la flauta travesa [idea que ahora considera una “estupidez” puesto que] [...] todos los instrumentos son burgueses, salvo tocar una lata, como el *steel drum* de los jamaíquinos, que es una lata de petróleo... Un día Jesusa [presente en la charla, pero que por ahora solo escucha] me dijo: “¡qué pequeño burgués ni las pelotas!”, alquiló un piano y me puso a tocarlo.

En su primera etapa, parece tener una influencia de la llamada canción protesta latinoamericana, pero, poco a poco, vemos cómo su obra va rompiendo con la forma, con la regla tonal y con los timbres. Aunque en la tradición europea el piano y el canto son un lugar femenino (el piano, por su vinculación con el espacio doméstico, una larga genealogía nos lleva hasta los virginales y las espinetas; y el canto, por ser considerado un adorno fetichista de la masculinidad), para Liliana Felipe, el piano es un instrumento de percusión. Su manera de ejecutar, tanto el piano como el canto, es percutida, fuerte, “masculina”; su manera de aparecer en el escenario, “desordenada”, “descompuesta”, al tiempo que puede performar feminidades cercanas a la *femme fatale*, aunque con tal sutileza que logra no reproducir la semántica de género que produce la fetichización del cuerpo feminizado desde la mirada masculina (De Lauretis 2004). En una sola pieza, Liliana puede pasar con fluidez de lo contemporáneo atonal a lo tradicional y borrar de cierta manera las fronteras de los géneros musicales reglados desde una tradición positivista masculina. Hay una propuesta política en su liberación formal desde lo atonal. Al situar elementos codificados como femeninos en el espacio público político del cabaret, los recodifica y rompe el confinamiento de lo femenino en lo privado; al mismo tiempo que lo desgeneriza, lo degenera, por hacer una alusión tanto a géneros discursivos, géneros musicales, género gramatical y género como aparato discursivo basado en la diferencia sexual con su respectiva segregación y jerarquización.

Mediante una incesante búsqueda y experimentación con timbres, disfruta poniéndonos como oyentes en una posición incómoda que nos desacomoda de los dictámenes de los géneros: tonal, androcéntrico, binario y escrito. Nos pone en un lugar de extrañamiento. Liliana es una extraña, una rara, una excéntrica, una extranjera, en muchos sentidos.

Liliana lleva consigo un sino de extranjería. En enero de 1976, Liliana emprendió un viaje hacia Perú donde se presentaría en la concha acústica de Lima; en diciembre de 1977, llegó a México para no volver a Argentina, sino hasta cuando Alfonsín asumió la presidencia. Su canción *La extranjera* (Felipe 1983) y *Trucho* (2002), es tal vez el signo más íntimo de su auto-exilio. Interpretada a capela por ella misma, semeja una plegaria de amor; los contornos melódicos que sugiere el texto imitan el carácter recitativo de la tradición salmódica de la música sacra, ya que las notas base de las que parte son elementos propios de dicha tradición. El rango melódico y dinámico no es extenso, como es característico de su obra en general, e interpretar a capela sugiere mayor intimidad, menos exposición, menos irrupción sonora. Como en un poema hablado, recitado, predominan los intervalos conjuntos, aparecen saltos en la línea melódica y luego cubre el silencio, que es una maniobra propia del nacimiento de la polifonía. Hay un constante, pero sutil cambio de centro tonal, apenas sugerido, que se atenúa y se hace muy fluido mediante el uso de saltos melódicos que son llenados con su correspondiente escala que retorna a la nota de la cual partió el gesto musical, como pequeñas anclas tonales.

Canta Liliana un verso simple (“Hablo con dejo de otros mares” [Felipe 1983]), en el cual el acento y la musicalidad de la voz son un signo distintivo de extranjería, de otredad. Esta canción habla de una historia personal “otra”, dejada atrás en otras arenas, parte de otros mares, que, con la distancia y el paso del tiempo, parecen muy in-significantes. En esa grieta que es la extranjería, Liliana encuentra que el cuerpo, la vida de la compañera, se convierte en un territorio que habitar y que permite conjurar la distancia y la nostalgia, lo cual reafirma con énfasis al ir a notas más altas en la frase “tu vida, también es mi país”. La muerte en el desarraigo siempre es signo de exilio, pero este exilio es conjurado por la almohada, símbolo de intimidad, lugar de descanso y de refugio y camino hacia los sueños. La muerte acaece como noche tibia, como consuelo; los labios fuertes son metonimia de la compañera, que besa, que habla con fuerza:

Hablo con dejo de otros mares

Y ya no sé qué arenas

Guardarán secretas,

Aquel pequeño puñado de historias que fui

Tan lejos de aquí.

Hoy tu cuerpo es quien me enseña a vivir

Y desde que me abrazas

Desde que me besas

No soy aquella que llega

y que piensa a distancia,
Tu vida también es mi país.
Y si algún día ves que voy a morir
Préstame tu pecho,
Será noche tibia
Y yo tendré por patria
La almohada que me diste.
Puede ser que muera así cantando bajito
O que me meta en un rinconcito
O que sienta como un frío de dos,
Pero no moriré extranjera
De tus labios fuertes. (Felipe 1983)³

Sobre lo que significa el “eclecticismo” de su música, en la que los límites entre lo popular y lo académico se rompen, así como las fronteras entre los géneros musicales, y frente a la pregunta de si ella hace “música protesta” (una imprecisa y anodina clasificación para hablar de la obra de folcloristas que durante la década de 1970 retomaron la música popular como forma de contradiscurso a los regímenes militares del Cono Sur, nacionalistas y populistas), señala Liliana Felipe:

En todo caso, yo soy una licuadora donde entra cierto tipo de información de la música clásica, y bueno, por “equises” de la vida soy cabaretera, y además soy de izquierda, y además soy lesbiana, y *de pedo que no soy negra (Risas)*, pero yo no diría que es de protesta, yo diría que es de liberación, de desfachatez, de dejar que cada quien sienta en el culo lo que quiera, y siento que en la música eso está clarísimo, hacemos un arte intangible, si se quiere, es evidente que Mozart cogía bien y es evidente que Wagner no. (Felipe 2010; cursivas mías)

Parte de la construcción nacional de Argentina es la negación de su herencia africana, más incluso que de la herencia indígena. Las latinoamericanas son naciones basadas en profundos proyectos de blanqueamiento, estas “risas” en la entrevista de Liliana Felipe hacen “ruido” en su obra. ¿Por qué? Porque la obra de Liliana y Jesusa es desde su forma y contenido un desafío a la “blanquitud” (Echeverría 2010), esa fundacional de la “modernidad” de las Américas. Como ya anotábamos, el lenguaje que articulan Jesusa y Liliana no es simple eclecticismo, sino una especie de lenguaje *che’je* (Rivera 2010), es decir, un lenguaje donde se reúnen, sin eliminarse entre sí ni diluirse los unos en los otros, elementos de diversas tradiciones: la música de la tradición académica europea conversa con la música de la tradición latinoamericana (afro y amerindia), sin silenciarse entre sí. Esta actitud *che’je* es una especie de denuncia al “blanqueamiento musical” y a las convenciones de todo tipo, en particular heteronormativas, que propone una antinorma, un *enrarecimiento* a partir de lo “desafinado” o lo desentonado (Cusick 1994), de lo disonante o lo inadecuado, de lo “degenerado” (desde el punto de vista de los géneros musicales y del sexo género).

En la última pieza de su obra *Matar o no matar* (Felipe 2006b), hace un final que, en palabras de McClary (1991), citando el *Harvard Dictionary of Music*, sería un final masculino, normal, un final de música de banda, cerrado, definitivo. Frente a esto, McClary señala que, en la teoría musical tradicional, existe una metaforización constante y una intención semántica donde lo masculino y lo femenino son semas para calificar valorativamente ciertas dualidades percibidas por la musicología hegemónica, como el establecimiento de que habría una cadencia masculina y una femenina, así como una donde la tonalidad mayor y la tonalidad menor tendría también una directa correspondencia con lo masculino y lo femenino, a partir de un prejuicio sobre la constitución emocional diferenciada entre hombres y mujeres y naturalizada a través de la operación discursiva del género. Pero en últimas, *Matar o no matar* da continuidad a la reflexión sobre la necropolítica (Mbembe 2003), atributo que en la obra aparece representado como un privilegio masculino de altas jerarquías militares, mafiosas y eclesiásticas.

En la obra musical de Liliana, no solo se conjugan géneros, sino también diversas lenguas, como el náhuatl, el español, el alemán, el “húngaro”, y variaciones dialectales, como el lunfardo, expresiones coloquiales, jerga científica, en fin. Los temas del cabaret (escenográficos y líricos) de Jesusa y Liliana, y los temas musicales de Liliana, son siempre escenificación de lo político en su operación micro, meso y macro: la misoginia, el colonialismo, lo popular, el exilio, el régimen heterosexual, el terror, la violencia, el capitalismo, y un largo etcétera.

En el exilio, Liliana Felipe vivió la desaparición y muerte de su hermana. Liliana dedica a su hermana Ester la canción *Otro adiós sin Dios* (Bradford 2000). Esta canción habla del sentimiento de impotencia de Liliana por la distancia que las separaba cuando Ester fue secuestrada, de la soledad de la muerte y de la pérdida. En sus interpretaciones, mira al público reiterativamente, mira al cielo, interpela con todas las preguntas consignadas en la canción, buscando con vehemencia, con angustia, una respuesta. En el texto de la canción, también interpela a los símbolos “patrios” (el celeste del cielo argentino y de su bandera y a ese “dios” en nombre del cual se inició el Proceso): en una frase que hace vibrar con fuerza telúrica, resume la guerra de pobres contra pobres que han sido las dictaduras en Argentina y en toda América Latina y el Caribe: “¿Cómo es dejar de respirar, frente a un señor que viste un pobre, un triste cuerpo militar, un soldadito sin destino, un empleadito: un argentino?” (Bradford 2000).

En esta canción, Liliana Felipe usa secuencias propias del romanticismo para incrementar el nivel de tensión y saltos en la voz. Más que las notas musicales en sí y los centros tonales que esbozan la construcción musical, utiliza como mecanismo expresivo los altos o las notas disjuntas y secuencias propias de esta escuela para exacerbar la inestabilidad, figurar la emocionalidad e invitar, si se quiere, a una introspección más propia del expresionismo musical, al brindar mayor protagonismo al texto y la estructura musical del piano, el que en un estado musical paradójico se convierte tan solo en un velo que subraya, acompaña, enfatiza o matiza, y deja un poco de lado la forma. La música de esta canción invita a meterse dramáticamente en la sensación; casi el constante ascenso del piano se vuelve la mirada del espectador hacia el dolor de Ester, alegoría de las personas desaparecidas.

Vemos una influencia del *Dichterliebe*, de Schumann, y en general de los *lieder* del siglo XIX, en la maestría en el acompañamiento de su propia voz. La interpretación se acerca a lo programático, que busca ilustrar el texto lírico en la manera como hace eco de las balas y del dolor en el piano, su expresividad se puede relacionar tanto con la música reservada del siglo XVI como con el acompañamiento propio del *jazz*, pero con un fraseo lleno de elisiones que acentúan la angustia y la tristeza. En esta medida, esta pieza resulta universal y atemporal. Es tridimensional, tiene degradación y matiz.

En *Tangotl* (Felipe 2005) (la diferencia de *Otro adiós sin Dios*, que está plagada de elisiones, frases que no terminan cuando ya comienzan otras, que se suceden unas tras otras como sin puntuación), el elemento tanguero “manchado” con una melodía de violonchelo al comienzo funciona más como una forma de puntuación, lingüísticamente hablando, que da ritmo a un texto que combina la sonoridad de vocablos náhuatl y de vocablos y sintaxis del español. Mientras en *Otro adiós sin Dios* Liliana desvirtúa esa puntuación, para volver al fraseo inacabado del piano y hacer de su voz una herramienta continua de melancolía. La música no es una capa más, pues da al texto una textura diferente, una musicalidad diferente cuando uno lo recita, incluso mentalmente; el “dos por cuatro” tanguero se convierte en un elemento rítmico del texto que se ordena o se transforma respecto de su musicalidad, es un texto que fluye de manera distinta cuando se lee y cuando se escucha con musicalidad tanguera.

El lenguaje musical bastardo de Felipe, esta postura *che’je*, aparece con claridad en la pieza musical *Tangotl* (2005) que es cantada a una mujer y que hace permanente alusión a figuras religiosas aztecas y a elementos de la tradición mexicana —como la gastronomía— e introduce una serie de vocablos náhuatl, a la vez que conjuga tango con una citación lírica del huapango. En esta pieza, Liliana también evoca el ambiente porteño de principios del siglo XX, tanguero masculino y masculinista; ese del tango en los burdeles, o los piringundines de la Boca del Riachuelo (Guy 1994), donde mujeres migrantes internas y extranjeras ejercían la prostitución a la que está asociada una lírica machista de historias de cortejo en el arrabal.

Indican Nielsen y Mariotto (2005), citando a Savigliano (1995), que, en principio, hay dos tradiciones que marcan las relaciones de género intrínsecas al tango: la rufianesca, caracterizada por hacer aparecer a las mujeres como objeto de dominación de los varones, y el estilo romántico, donde las mujeres son objeto del deseo masculino que proclama “amor” o muerte. Añaden Nielsen y Mariotto que las relaciones de género van más allá, es decir que pueden verse también a través del papel de las mujeres como cantantes y también en las letras, a pesar de lo que resulta claro, que, en general, el papel activo del varón frente al papel de objeto y no de sujeto de las mujeres marca las relaciones de género en el tango; pocas excepciones a esa regla son Tita Merello o Adriana Varela. Las mujeres siempre *encarnan* los epítomes objetivos de pecadora o santa, mientras tanto el varón humanizado es representado como vulnerable y necesitado de la redención de una mujer, cuyo propósito vital es precisamente ese. Nielsen y Mariotto anotan cómo, durante el movimiento originario del tango de la Guardia Vieja —década de 1930— y, sobre todo, más adelante, durante la Época de Oro —década de 1940— este género fue un lugar de expresión para mujeres pobres, chinas (amerindias) inmigrantes y “pardas” (afrodescendientes, mulatas), mientras que las mujeres de clase media o alta no encontraban el mismo espacio en los cabarets, que eran, por el contrario, un lugar de ocio para los de su clase social. Es posible que estas mujeres pobres, marcadas racial y étnicamente, tuvieran expresión allí, pero, sin duda, tuvo que ser un campo de lucha. En sus inicios, el tango se bailaba entre hombres, aunque más adelante las mujeres incursionaron como bailarinas y luego como cantantes, pero nunca como instrumentistas. Esta incursión parcial y normada, por supuesto, no trastocó el subfondo androcéntrico del tango blanqueado urbano. El hecho de que Liliana incursione en varios de sus discos como tanguera, sin apasionamientos nacionalistas, es un texto de rebeldía de género y también de origen.

Liliana también evoca los distritos rojos, el amor efímero de los marineros, de los puertos. En sus orígenes, y aún en este tiempo, el tango es un espacio y expresión de la masculinidad, en particular porque como baile (milonga) tiene origen en las oleadas de migraciones de mano

de obra masculina (Margulis 1977, 283) consumidora de los servicios de los burdeles, signo de esta empresa neocolonial. La migración como proyecto capitalista y de blanqueamiento fue instituida a partir de la Constitución de 1853 que en su artículo 25 establecía: “ *El gobierno federal fomentará la inmigración europea; y no podrá restringir, limitar ni gravar con impuesto alguno la entrada al territorio argentino de los extranjeros que traigan por objeto labrar la tierra, mejorar las industrias, e introducir y enseñar las ciencias y artes (cursivas mías)*”.

Podríamos citar muchas de las canciones de Liliana y Jesusa que hacen profundas críticas al sistema sexo género imperante en América Latina y el Caribe, y su necropolítica intrínseca, e instaurado vía colonización, pero *Tertuliano* (Felipe y Rodríguez 2002) resulta especialmente interesante por la profundidad genealógica que conlleva trazar un hilo histórico entre la expansión europea hasta el imperialismo estadounidense. Además, en *Tertuliano*, la parodia se expresa en la contraposición que hay entre la musicalidad jocosa y una larga genealogía patriarcal romana y patrística cristiana, que nos es heredada a las colonias mediante el derecho romano y la ideología religiosa cristiana desarrollada por el catolicismo, en particular por los llamados Padres de la Iglesia hasta llegar a nuestros días.

A ver Quintiliano

¿Qué clase de hombres eran los romanos?

A ver, Cómodo, a ver,

¿Qué clase de hombres siguen siendo los cristianos?

Pueden ser cuestiones tusculanas pueden ser...

[...]

A ver, Cómodo, a ver,

¿Qué clase de hombres son los norteamericanos?

Pueden ser cuestiones tusculanas pueden ser...

Pero parece que matar les da placer, matar les da placer, matar les da placer. (Felipe y Rodríguez 2002)

Tertuliano fue uno de los más notables Padres de la Iglesia, su discurso es producto de la visión romana de finales del Imperio sobre la sexualidad de las mujeres que prescribía la debida castidad. Tertuliano creía que la sexualidad era ilícita *per se*, independiente de si tenía lugar dentro o fuera del matrimonio; definió a las mujeres como “la puerta del Diablo” y las caracterizó como locuaces y abiertas, carnales por naturaleza; aconsejaba para ellas el silencio, y a los maridos les recordaba que, una vez hubiesen caído en la lujuria *naturalmente* tentados por ellas, estaban en la obligación moral de someterlas sexualmente, por lo cual se generaba una relación indisoluble de dominación masculina entre seducido-seductora-esposa subyugada (la esposa debía usar velo, como yugo, signo de sujeción al esposo). No solo la esposa debía obediencia, sino también la virgen de quien el hombre era “cabeza” (Salisbury 1994: 17-45).

Según Tertuliano (citado en Bradley 1998, 18), las estructuras básicas de la autoridad en Roma era la subordinación y la sumisión absoluta de la esposa al esposo, del esclavo al amo y del hijo al padre, es decir, la autoridad central, *el imperium*, lo tenía de manera absoluta el varón romano, adulto, *el pater familias*.

La familia romana era, por definición, de clase alta; se articulaba alrededor de una unión marital aristocrática o de ciudadanos romanos y estaba integrada, por lo general, por varias (dos o tres) generaciones vinculadas a dicha unión marital, por vía de la consanguinidad y, a la vez, por varias generaciones de esclavos (libertos o no) al servicio del mismo núcleo. Así es como el matrimonio, su descendencia y los esclavos constituían la familia romana que compartía un *nomen*. La filiación era agnática, es decir, se establecía por vía del padre, más exactamente del *pater familias* a la vez *patronus* o protector de los esclavos (quienes a su vez aun siendo varones no tenían *agnati*), quien ejercía la *patria potestad* sobre hijos e hijas (*filia-familia*) y, de la *manus*, sobre la esposa: la *mater familias*, definida como tal a partir del hecho de ser la esposa del *pater familias* (Dixon 1992, 1-35; Bradley 1991, 4, 90, 91). En todo caso, es importante ver cómo los estudios hechos a partir de la década de 1970 (Bradley 1991, 162-169) sobre la familia en Roma han logrado relativizar esta imagen. Dixon revela que el modelo de familia romana, a pesar de los cambios, se mantuvo más o menos estable durante los más de 1200 años de historia de la Roma antigua y que, por supuesto, se practicó un derecho *de facto* que muchas veces rompía las convenciones jurídicas. Por otro lado, la misma autora nos sugiere que la ideología y las prácticas condensadas en la familia romana han tenido un impacto telúrico en las prácticas e ideas modernas de género y sexualidad.

Pero la familia no solo se organizaba en torno al género, sino a la sexualidad. Como sostiene Boswell (1993), no hay una linealidad entre el "ideal" de vida griega, la vida romana, el cristianismo y nuestros actuales modelos de pensamiento respecto de la homosexualidad, construcción por demás decimonónica y profundamente masculinista; lo que sí es claro es que el homoeroticismo femenino en Roma era reprobado, mas no el masculino (Martos 1996, 109).

Aunque el término *patriarcado* tiene valor político, sobre todo en el contexto del feminismo radical de la década de 1970 en los Estados Unidos, es importante aclarar que el patriarcado no es un sistema universal y debe entenderse atado a esa heredad jurídica e ideológica de la familia romana, transmitida al mundo desde Europa vía colonialismo y mantenida en nuestros países por el colonialismo interno. Lo que ha pervivido es un sistema sexo género moderno colonial que conllevan todas estas instituciones misóginas, racistas y xenófobas de las que hemos estado hablando en este artículo. Ese sistema, por supuesto, tiene grietas y fisuras dadas las prácticas desobedientes de sociedades indígenas, afro, mujeres, etc. La obra de Jesusa y Liliana es voz de esas grietas.

La genealogía del discurso androcéntrico y misógino es tan profundamente cruel que nada parece más apropiado que usar un tono bufonesco como el que Felipe usa en *Tertuliano*. Esta canción no solo interpela a los patriarcas de la historia occidental, sino a la necropolítica (Mbembe 2003) que estructura *el ethos* occidental.

Por otra parte, la canción *Las históricas*, de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez (2002), se ha convertido en un himno feminista, que hace parte, sin duda, de un acervo musical popularizado a través de la amplia difusión en internet y se constituye como referencia discursiva para ciertos sectores de feministas.

La histeria, como plantea Didi-Huberman (2007), fue una re-invencción moderna sostenida sobre la idea de que la fotografía sería la técnica infalible del positivismo que daría las claves sobre el trastorno, dado que se la concebía como una técnica objetiva, sin mediación del observador; tanto esta tesis como la de la histeria que trató de sostener el neurólogo Jean-Martin Charcot han sido desvirtuadas desde muchos campos, entre ellos, los estudios visuales y feministas. Se producía en el cuadro *Salpêtrière* una escenificación de la histeria a la que, incluso, eran invitados como espectadores mujeres y hombres de las clases altas. Stuart Hall (1997, 34, 35) sobre “Charcot y la actuación de la histeria” señala acerca del cuadro de Brouillet que hace parte de la historia del arte en la medicina occidental: “Se puede decir que la pintura captura y representa visualmente un evento ‘discursivo’ —la emergencia de un nuevo régimen de conocimiento—. ¿Pero qué hay en cuanto a la representación de este régimen de conocimiento?”

En el cuadro de Brouillet (1887), se aprecia una geografía del poder y una clara situación de quien es sujeto y quien es sujetado en la relación de observación, por tanto, de producción de la imagen. Los estudiantes, todos varones, de un Charcot bien individualizado, enfocado, permanecen en segundo plano anónimos, ligeramente desenfocados, aunque sus miradas se posan con la “anuencia” de Charcot sobre la mujer, cuyos senos están a punto de quedar expuestos; el asistente de Charcot, posiblemente Janet, no solo la sostiene, sino que la toca y la mira con un gesto que es más dramático, pasional y lascivo, que el médico; las otras dos mujeres de la escena, casi por fuera de cuadro, completamente subrepresentadas, se alistan para cumplir su labor prescrita de cuidado. El Charcot representado por Brouillet llama nuestra mirada hacia sí y hacia el objeto de su mirada. Aunque en la pintura no es evidente, recordemos que el método de cura planteado por Charcot era la hipnosis.

La histeria no solo es una escenificación que abrió posibilidades a prácticas voyeristas determinadas, sino a la vez podría considerarse el régimen discursivo que permitió organizar la jerarquía de la mirada sobre las mujeres; tal vez, el desarrollo de la publicidad, como la conocemos hoy, sea un devenir de la histeria como invención visual, como signo de un régimen escópico hecho para el placer visual de una mirada masculina, casi siempre heterosexual, donde ocasionalmente irrumpe una mirada gay masculina o “enrarecida”, *queer*, esa que según Doty (1997) fue introducida por la estética de la industria cinematográfica de Hollywood: la contemplación pictórica, fotográfica y cinematográfica (sobre todo en la oscuridad de la sala o en la privacidad de la casa) permite que en “secreto” mujeres miren a otras mujeres, hombres miren a otros hombres, las mujeres quieran ser como los hombres que miran, los hombres quieran ser las mujeres que miran, etc.

La “histeria” en Occidente, y en las culturas occidentalizadas, ha servido para estructurar un texto de desprecio por las mujeres. Las primeras interpretaciones de una serie de cuadros somáticos no muy bien establecidos, hechas por Hipócrates, Galeno y Platón, la describían como una enfermedad psíquica de origen orgánico funcional, relacionada con la inactividad sexual y reproductiva femenina. Luego, en la Edad Media europea, en el *Malleus malleficarum*, el concepto sirvió para explicar la rebeldía de las mujeres, expresada en la brujería y las protestas que, para el efecto, eran lo mismo; se hablaba de brotes histéricos. En siglo XVII, se reconoce que el cuadro sintomático lo padecen tanto hombres como mujeres, pero la enfermedad de los varones es llamada hipocondría. Comienza a considerarse una enfermedad de tipo nervioso relacionada con la neurosis, pero es durante el siglo XIX que da su giro definitivo de enfermedad orgánica a enfermedad del sistema nervioso vinculada a las neurosis. Charcot,

Janet y Freud representan durante los siglos XIX y XX la tensión discursiva sobre la interpretación de la histeria: el primero la atribuye a un cuadro orgánico; el segundo, a un trastorno de la personalidad; y el tercero, a una expresión del inconsciente que cataloga como una enfermedad psicosexual. En el *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, la definición de la noción va transformándose hasta desaparecer y ser sustituida por “somatización y trastorno de conversión” (Bosch, Ferrer y Gili 1999, 92-95).

En oposición a todas estas representaciones, la canción *Las histéricas* es una celebración de la histeria, es decir, de las actitudes femeninas de desobediencia y también una crítica a la misógina de los discursos freudianos, a su falta de comprensión tanto sobre las condiciones simbólicas y materiales de existencia de las mujeres como sobre la incidencia del empobrecimiento en el malestar de las personas. La frase “ora sí que lo de menos es la histeria” es una crítica a la elusión de la materialidad en ciertos discursos psicoanalíticos.

En un giro hiperbólico, esta canción no busca anular el discurso de la histeria, sino que lo reapropia de manera irónica, haciendo burla de las obsesiones imaginativas psicoanalíticas de los “padres” del psicoanálisis que, finalmente, no logran gobernar los cuerpos, las mentes ni las vidas de las mujeres que son, por antonomasia, histéricas:

¡Las histéricas somos lo máximo!

Extraviadas, voyeristas, seductoras, compulsivas

Finas divas arrojadas al diván de Freud y de Lacan.

¡Ay! Segismundo, cuánta vanidad!

¿Infantiloide y malsano el orgasmo clitoriano?

¡Ay! Segismundo, cuánta vaginalidad,

El orgasmo clitoriano se te escapa de la mano.

¡Ay! Segismundo de tan macho ya no encajas

No me digas que el placer es pura paja.

Por lo demás correspondo a tus teorías

Estoy llena de manías, sueños, fobias y obsesiones,

Solo tu envidia del pene y el diván de tus eunucos

Administra mis pulsiones compulsivas.

Cómo me duele este mundo, Segismundo

La parálisis, la envidia, la neurosis nos gobierna

Cómo me duelen los pobres, cómo jode la miseria,

Ora sí que lo de menos es la histeria.

¡Ay! Segismundo...

¡Las histéricas somos lo máximo!

Solidarias, fabulosas, planetarias, amorosas

Súper egos moderados, cunnilingus para todas a placer...

¡Ay! Segismundo, cuánta vanidad!

¡Ay! Segismundo, cuánta vaginalidad,

¡Ay! Segismundo de tan macho ya no sé

Si poner punto final, o ponerle punto G.

En la ejecución de esta pieza, que podemos ver en el documental *An Evening at Salon Mexico* (Bradford 2000), Liliana hace énfasis con su voz en ciertas frases que generalmente rompen chillonas, histéricas, disonantes la melodía; su mirada busca la mirada del público, su risa en el escenario y su manera de aparecer siempre con un vestido simple, un enterizo blanco, con pantalón tipo *snicker* y una riñonera o canguro, son los gestos de rabia y de ironía que complementan su música y las letras compuestas con Jesusa.

Conclusiones

Las prácticas artísticas, políticas y vitales de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez son un continuo que no admite disección y que va a contracorriente de lo autorizado y clasificable como arte y como política: ambos asuntos “públicos,” asuntos “masculinos.” Su propuesta contamina estos lugares epistémicos públicos y autorizados con la intrusión desvergonzada de su experiencia íntima y personal que, según un orden liberal moderno, debería permanecer en el espacio privado, donde también deberían estar confinadas las mujeres y los seres sexual o genéricamente inadecuados. Jesusa y Liliana desafían un orden discursivo fundante mediante el acto performático y performativo de su boda, donde vida, militancia y obra ya no tienen contornos precisos.

Su apuesta por el cabaret como escena donde la sexualidad se hace pública es uno de los tantos gestos que muestran su disrupción frente al sistema sexo género moderno y colonial. Profundizar en el cariz político de ese cabaret hasta sacarlo de un recinto cerrado a la calle es otro gesto importante. Apostarle a la música de cabaret informada académicamente, pero que no es académica ni es popular, rompe con las lógicas del mecanicismo moderno clasificatorio.

La obra de Jesusa y Liliana es una obra multimodal, multimedial y transdisciplinaria que representa un agrietamiento de los límites estrictos que la modernidad colonial estableció desde el punto de vista de los géneros discursivos, los géneros musicales, el género gramatical y el sistema sexo género, y que conjuga diferentes modos, medios, lenguajes y lenguas. Es un desafío a la violencia epistémica del colonialismo, pero no se trata de un logro absoluto, prístino ni carente de incoherencias e incongruencias.

Su cruce de lenguas y lenguajes es ruidoso como un mercado de trueque: al igual que Anzaldúa (1987), Liliana y Jesusa proponen una lengua bastarda. Liliana inventa un paisaje musical enrarecido que desafía parte de las normas del orden musical a partir de la atonalidad y la disonancia, pero también de lo desafinado, de lo desentonado y de lo degenerado.

Este traspasar incesante de fronteras conlleva un lugar de extranjería; no es simple eclecticismo lo que proponen Liliana y Jesusa, sino una especie de lenguaje *che'je*, donde la música de la tradición académica europea conversa con la música de la tradición latinoamericana (afro y amerindia), sin silenciarse una a la otra. Esta actitud *che'je* es una especie de denuncia al "blanqueamiento musical"; a las convenciones heteronormativas y misóginas. Pero no solo vemos la desobediencia y la resistencia discursiva de Liliana y Jesusa en aspectos formales de su propuesta creativa, sino que los contenidos del cabaret, incluida su música, contemplan denuncias sobre la misoginia, la necropolítica, las desigualdades intrínsecas al *ethos* binario colonial occidental; sus vidas son un desafío al orden de género y sexualidad dimórfico, binario y heterosexual.

NOTAS

1. Las traducciones son nuestras.
2. Norma legal del Distrito Federal de México del 16 de noviembre de 2006 que reconoce un contrato patrimonial y solidario entre personas sin parentesco establecido por consanguinidad o afinidad.
3. En esta canción la compositora recurre al mecanismo de "citación" de un poema de Gabriela Mistral, de su libro *Talas*, titulado *La extranjera*

REFERENCIAS

- Alzate, Gastón A. 2013. "El revés de la historia: el cabaret político mexicano." *Lectures du genre* 11: 86-97.
- Anzaldúa, Gloria. 1987. *Borderlands/La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Austin, John Langshaw. 1982. *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Barcelona: Paidós.
- Bosch, Esperanza, Victoria A. Ferrer y Margarita Gili. 1999. *Historia de la misoginia*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears/Anthropos.
- Boswell, John. 1993. *Cristianismo, tolerancia social y homosexualidad*. Traducido por Marco Aurelio Galmarini. Madrid: Muchnik.
- Bradford, Marcus (director). 2000. *An Evening at Salon Mexico*. Documental. Estados Unidos. HBO.
- Bradley, Keith. 1991. *Discovering the Roman Family*. Nueva York: Oxford University Press.
- 1998. *Esclavitud y sociedad en Roma*. Traducido por Fina Mafa. Barcelona: Península.
- Brouillet, Pierre André. 1887. *Lección clínica en la Salpêtrière*, Óleo sobre lienzo 425 x 300 cm. París: Musée d'Histoire de la Médecine.
- Crenshaw, Kimberlé. 1994. "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color." En *The Public Nature of Private Violence*, editado por Martha Fineman y Roxanne Mykitiuk, 93-118. Nueva York: Routledge.
- Cusick, Suzanne G. 1994. "On a Lesbian Relationship with Music: A Serious Effort Not to Think Straight." En *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, editado por Philip Brett, Elizabeth Wood y Gary C. Thomas, 67-84. Nueva York: Routledge.

- De Lauretis, Teresa. 2004. "La tecnología del género." *En Pensar (en) género: teoría y práctica para nuevas cartografías del cuerpo*, editado por Carmen Millán de Benavides y Ángela María Estrada, 202-235. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Didi-Huberman, Georges. 2007. *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra.
- Dixon, Suzanne. 1992. *The Roman Family*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Doty, Alexander. 1997. "Volviéndolo todo perfectamente queer." *Debate Feminista, Raras Rarezas* 16 (8): 98-111.
- Echeverría, Bolívar. 1998. *La modernidad de lo barroco*. México: Era.
- 2010. *Modernidad y blanquitud*. México: Era.
- Encuentro. 2013. "Historias debidas: Liliana Felipe," 11 de diciembre de 2013, <http://encuentro.gov.ar/programas/serie/8062/6122?>
- Espinosa Miñoso, Yuderlys, coord. 2010. *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano*. Buenos Aires: En la Frontera.
- Felipe Liliana. 1983. *Liliana 2 con la Orquesta de Mujeres*. Buenos Aires, El Hábito, LAL Discos, CD.
- 2001. "La provocativa irreverencia de Liliana Felipe y sus canciones." *La Nación*, 15 de septiembre. <http://www.lanacion.com.ar/335341-la-provocativa-irreverencia-de-liliana-felipe-y-sus-canciones%20y>
- 2002. *Trucho*. Buenos Aires, El Hábito, LAL Discos. MASTERDISC MTD-1834 LAL 013, CD.
- 2005. *Tangachos*. Buenos Aires, El Hábito, LAL Discos, CD.
- 2006a. "Hay cosas para festejar." *La Voz Online*, 12 de marzo. http://archivo.lavoz.com.ar/2006/0312/Espectaculos/nota397637_1.htm
- 2006b. *Matar o no matar*. Buenos Aires, El Hábito, LAL Discos, DC.
- 2010. "Liliana Felipe: de miedos y placeres." *Absenta Musical, La Banda Sonora No-Oficial* 1 (11): 11. <http://www.absentamusical.com/dic-2010/entrevista-liliana-felipe.html>
- 2010. "Ya no sé para qué es la música." *Revista Ñ*, 10 de diciembre. https://www.clarin.com/rn/escenarios/Entrevista_Liliana_Felipe_0_BJa4kVFTvml.html
- Felipe Liliana y Jesusa Rodríguez. 2002. "Tertuliano." En *Trucho*. Buenos Aires, El Hábito, LAL Discos. MASTERDISC MTD-1834 LAL 013, CD.
- Felipe Liliana y Jesusa Rodríguez. 2002. "Las Históricas." En *Trucho*. Buenos Aires, El Hábito, LAL Discos. MASTERDISC MTD-1834 LAL 013, CD.
- Femenías, María Luisa. 2007. "Esbozo de un feminismo latinoamericano." *Revista Estudios Feministas* 15 (1): 11-25.
- García Canclini, Néstor. 1990. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Gargallo Cellentani, Francesca. 2012. *Feminismos desde Abya Yala: ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en Nuestra América*. Bogotá: desde abajo.
- Guy, Donna J. 1994. *El sexo peligroso: la prostitución legal en Buenos Aires (1875-1955)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Hall, Stuart, ed. 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: Sage Publications.
- Hemispheric Institute featured interviews (2001). "Interview with Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe," acceso el 15 de julio de 2015, <http://hidvl.nyu.edu/video/zcrjdj22.html>
- Kress, Günther y Theo Van Leeuwen. 2001. *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. Londres: Arnold.
- Lazar, Michelle M. (2008). "Language, Communication and the Public Sphere: A Perspective from Feminist Critical Discourse Analysis." En *Handbook of Communication in the Public Sphere*,

- editado por Karlfried Knapp y Gerd Antos, 89-112. Berlín: Mouton de Gruyter.
- Lugones, María. 2008. "Colonialidad y género." *Tabula Rasa* 9: 73-101.
- Margulis, Mario. 1977. "Inmigración y desarrollo capitalista: la migración europea a la Argentina." *Demografía y Economía* 11 (33): 326-340.
- Martos Montiel, Juan Francisco. 1996. *Desde Lesbos con amor: homosexualidad femenina en la Antigüedad*. Madrid: Clásicas.
- Mbembe, Achille. 2003. "Necropolitics." *Public Culture* 15 (11): 11-40.
- McClary, Susan. 1991. *Feminine Endings: Gender, Music and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Molina Ramírez, Tania. 2009. "Charles Darwin y Dios originan debate teológico en Universum." En *La Jornada*, 5 de septiembre. <http://www.jornada.unam.mx/2009/09/05/espectaculos/a06n1esp>
- Nielsen, Christine S. y Juan Gabriel Mariotto. 2005. "The Tango Metaphor: The Essence of Argentina's National Identity." *International Studies of Management & Organization* 35 (4): 8-36. <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00208825.2005.11043741>
- Parker, Sylvia. 2008. "Béla Bartók's Arab Music Research and Composition." *Studia Musicologica* 49 (3-4): 407-458. <http://akademai.com/doi/abs/10.1556/SMus.49.2008.3-4.10>
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2010. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rodríguez, Jesusa. 2008. "Keynote Address." Presentación en New WORLD Theater Intersection V: Creative UpRising(s), 5 de abril. http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/component/docman/doc_download/660-keynote-address-by-jesusa-rodriguez-2008
- Salisbury, Joyce S. 1994. *Padres de la Iglesia, vírgenes independientes*. Traducido por Teresa Niño Torres. Bogotá: Tercer Mundo.
- Savigliano, Marta. 1995. *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder, Colorado CO: Westview Press.
- Segato, Rita Laura. 2013. "La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas." En *Ciudad Juárez: territorio, soberanía y crímenes de segundo Estado*, 11-52. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Van Dijk Teun. 1999. *El análisis crítico del discurso*. Traducido por Manuel González de Ávila. Barcelona: Anthropos.
- Van Dijk, Teun. 2003. "La multidisciplinaridad del análisis crítico del discurso: un alegato en favor de la diversidad." En *Métodos de análisis crítico del discurso*, editado por Ruth Wodak y Michael Meyer, 143-177. Barcelona: Gedisa.
- Wittig, Monique. 1992. *Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press.

Cómo citar este artículo:

Esguerra Muelle, Camila y Quintana Martínez, Alejandra. 2017. "‘Tu vida también es mi país’: sexualidades disonantes y fugas de género en Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez." *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 13 (1): 61-84. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-1.tvte>