

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE POSGRADO / MAGISTER EN ARTES

**VOZ Y GÉNERO EN LA PRÁCTICA MUSICAL DE ARTISTAS QUEER DE
SANTIAGO DE CHILE**

Por
Ariel Eduardo Durán Trujillo

Tesis presentada a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile,
Para optar al grado de Magíster en Artes mención Música

Profesora guía:
Malucha Subiabre

Noviembre, 2017
Santiago, Chile
©2017, Ariel Eduardo Durán Trujillo

©2017, Ariel Eduardo Durán Trujillo

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita el trabajo y a su autor.

Agradecimientos

Este trabajo no podría haber sido posible sin la ayuda de diversas personas que de alguna u otra forma estuvieron conmigo a lo largo de este camino.

En primer lugar, quiero agradecer a la Profesora guía Malucha Subiabre, quien con su constancia, puntualidad y rigurosidad investigativa pudo encausar mis ideas, transformándolas en opciones posibles para una investigación como esta.

Debo agradecer también al programa de Magíster en Artes mención Música por otorgarme una beca el primer año de estudios, sin la cual la posibilidad de enfrentar económicamente este desafío hubiese sido impracticable.

Agradecer también a los transformistas, *drag queens*, artistas de la escena *underground* y contratadores, quienes desinteresadamente aportaron con sus experiencias artísticas, permitiéndome entrevistarlos y vivenciar con ellos una parte de su trabajo, que ha sido el centro de esta investigación.

Por último, Agradecer a Jaime, mi compañero de vida, por estar conmigo en todo momento y regalarme siempre. Gracias por aportar con tu experiencia con amor y paciencia aún en los momentos en que la falta de sueño me tenía de mal genio.

Casi lo olvido: gracias Tita por acompañarme en las noches de trabajo no importando la hora.

TABLA DE CONTENIDO

ÍNDICE DE TABLAS

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

RESUMEN

INTRODUCCIÓN

ESTADO DEL ARTE

METODOLOGÍA

HIPÓTESIS

OBJETIVOS

MARCO TEÓRICO

1. DISTINCIÓN DE ALGUNOS CONCEPTOS LIGADOS AL GÉNERO

2. TRANSFORMISTAS Y DRAG QUEENS

3. UTOPIA Y PERFORMANCE

4. LA VOZ DEL CONTRATENOR: ARTEFACTO CULTURAL

5. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

CAPÍTULO 1 EL ROL DE LA VOZ COMO ARTICULADOR DEL GÉNERO EN LA PERFORMANCE MUSICAL DE TRANSFORMISTAS Y DRAG QUEENS DE SANTIAGO DE CHILE

1.1. LA VOZ COMO ARTICULADOR DEL GÉNERO: ANÁLISIS DE LA PERFORMANCE DESDE EL USO/AUSENCIA DE LA VOZ

1.2. DULCE Y NERI LEFFERTI: MECANISMO DEL CANTO CON VOZ PROPIA COMO ARTICULADOR DEL GÉNERO

1.3. LITA JUNG HYUN: MECANISMO MIXTO CON VOZ PROPIA Y PISTAS GRABADAS COMO ARTICULADOR DEL GÉNERO

1.4. CLAUDIA LARSON: MECANISMO DE AUSENCIA DE LA VOZ PROPIA EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICO-MUSICAL, EL DOBLAJE O LIPSYNC COMO ARTICULADOR DEL GÉNERO

1.5. CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO 1

CAPÍTULO 2 UTOPIA QUEER EN LA PERFORMANCE MUSICAL VOCAL DE ARTISTAS DE LA ESCENA UNDERGROUND EN SANTIAGO DE CHILE.

2.1. BREVE HISTORIA DE LA UTOPIA

2.2. UTOPIA QUEER / UTOPIA DEL GÉNERO

2.3. HEATHER KUNST, CANTANTE TRANS-AGRESOR

2.4. FELIPINK

2.5. CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO 2

CAPÍTULO 3 LA VOZ DEL CONTRATENOR COMO ARTEFACTO CULTURAL Y SU FUNCIÓN ARTICULADORA DE LOS ROLES DE GÉNERO EN LA PERFORMANCE MUSICAL VOCAL

[3.1. CONTRATENORES Y CASTRATI EN EL BARROCO EUROPEO, IMPORTANCIA DEL CONTEXTO HISTÓRICO SOCIAL EN EL ARTEFACTO CULTURAL VOZ](#)

[3.2. EL CONTEXTO HISTÓRICO SOCIAL EN CHILE, ÁMBITOS ACADÉMICO Y LABORAL](#)

[3.3. MOISÉS MENDOZA, CONTRATENOR](#)

[3.4. CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO 3](#)

[CONCLUSIONES](#)

[BIBLIOGRAFÍA](#)

[VIDEOS](#)

[ENTREVISTAS](#)

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1 : Entrevistas realizadas.....	13
Tabla 2: Observaciones Participativas.....	14

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Dulce Lefferti. Archivo personal de la artista.....	40
Ilustración 2: Neri Lefferti. Álbum personal del artista.....	45
Ilustración 3: Lita Jung Hyun. Álbum personal del artista.....	47
Ilustración 4: Claudia Larson. Álbum personal del artista.....	51
Ilustración 5: Heather Kunst, álbum personal de la artista.....	63
Ilustración 6: Felipink, álbum personal del artista.....	64
Ilustración 7: carátula disco El Tigre, creación de Álvaro Tapia.....	72
Ilustración 8: Cuadro de clasificación vocal con referencias en teclado de piano y frecuencias aproximadas (Tulon, 2005, p.97).....	82
Ilustración 9: cuadro de Clasificación Vocal, Panserón (Panserón, ca. 1800, p.6).....	86
Ilustración 10: Gaetano Berenstadt (izquierda) y Senesino (derecha) rodeando a Francesca Cuzzoni en 1723. Caricatura de John Vanderbank de la òpera Flavio de Hendel (Kelly, 2004, p.43).....	91

RESUMEN

La presente investigación aborda algunas de las formas en que la voz funciona como articulador del género en la performance musical vocal de artistas queer de Santiago de Chile, abarcando el período histórico comprendido entre el año 2015 y 2017.

El objetivo central es comprender la manera en que la voz cumple el rol de articulador del género en la performance de dichos artistas, aplicando tres enfoques distintos para el análisis de casos. El primer grupo de artistas son transformistas y drag queens, en quienes se aplica un enfoque que apunta a establecer el nivel de validación de la matriz heterosexual propuesta por Butler en su práctica musical vocal, sea esta mediante el canto, el doblaje o técnicas mixtas de grabación. El segundo grupo analizado son artistas de la escena *underground LGBTI*, a partir de cuyas performances se establece la manera en que se expresa la Utopía *Queer*. Por último, se aplica el enfoque de determinar la influencia del artefacto cultural “voz” en la práctica artística de los contratenedores de Santiago de Chile.

Para tales efectos se diseñó un estudio etnográfico cualitativo, basado en el Multimétodo de Aproximación Etnográfica (MAE), consistente en aplicar distintas herramientas metodológicas para abordar el estudio de grupos humanos que han sido excluidos por otras metodologías tradicionales.

Se ha concluido que efectivamente la voz cumple un rol articulador del género de maneras diversas, desde expresiones similares a las propuestas por la matriz heterosexual y su binomio excluyente masculino/femenino, hasta otras posibilidades lejanas de los límites de dicha matriz, de características híbridas, discontinuas e incoherentes en relación a la misma.}

INTRODUCCIÓN

En los últimos años, la musicología ha desarrollado un gran avance en el estudio de las relaciones entre género, cuerpo y música, impulsado en primer lugar por la denominada musicología feminista y más tarde por la musicología queer y performancelogía (Campos, 2013). En este contexto, la voz como un elemento central en la performance del género se transforma en un campo de estudio con múltiples posibilidades de abordaje.

La presente investigación analiza diversas formas en que la voz se relaciona con la performance¹ del género en la práctica musical de artistas “queer”² de Santiago de Chile. Esta investigación, por tanto, estará circunscrita a la ciudad de Santiago de Chile y se analizará la performance musical de artistas de sexo biológico masculino e identidad sexual no heterosexual, centrándonos en el período histórico comprendido entre el 2015 y la actualidad, sin perjuicio de que para efectos de contextualización se utilicen información de anterior data.

Con la finalidad de abordar una diversidad suficiente de realidades de las escenas locales, esta investigación estudiará casos de tres grupos de artistas que comparten características comunes. El primer grupo estará conformado por transformistas y drag queens, el segundo grupo, por artistas de la escena underground dentro de la comunidad gay, lésbica, bisexual y transexual, en adelante LGBTI³ y el tercer grupo, integrado por

1 Para los efectos de esta investigación utilizaré la conceptualización de performance entregada por Taylor D. y Fuentes M. En su libro Estudios Avanzados de Performance, los que serán revisados en el marco teórico.

2 La utilización del término Queer obedece a la necesidad de utilizar un vocablo lo suficientemente amplio para incluir a quienes se definen con cualquier orientación sexual no heterosexual.

3 Sigla con la que se denomina colectivamente a la comunidad Lésbica, Gay, Bisexual y Transexual. En ocasiones puede incluir otras iniciales como la “Q” de Queer y la “I” de intersexual.

contratadores chilenos de formación profesional⁴. Es pertinente aclarar que, aunque me refiero a artistas pertenecientes a la escena LGBTI, esto no implica un análisis de artistas de todas esas orientaciones sexuales o identidades de género.

Mi interés por esta temática radica en mi calidad de contratador de formación universitaria y también a mi vivencia personal en el mundo de la diversidad sexual, en tanto homosexual y voluntario por más de 10 años en la Organización no Gubernamental Centro de Estudios de la Sexualidad / MUMS Chile. Previo a los inicios de mi formación como cantante, experimenté personalmente la dificultad de encontrar una institución de educación universitaria que me aceptara como estudiante debido a mi registro de contratador, el que se relaciona en Chile directamente con la homosexualidad, o en el mejor de los casos, con características no apropiadas para un cantante de sexo masculino, situación que fue un común denominador en las entrevistas realizadas a otros contratadores chilenos. Es aquí donde, a mi juicio, se encuentra una arista de investigación muy relevante desde el punto de vista de la interacción voz/género, al existir una relación directa entre el artefacto cultural voz, el género de quien lo utiliza y su entorno.

Por otra parte, en el ámbito del voluntariado, por varios años presencié espectáculos nocturnos en bares, discotecas y otros lugares de la escena queer de Santiago. En ellos, las figuras de transformistas y drag queens tenían un lugar central, ya fuese cantando o doblando canciones de divas del pop, observé que estos artistas generaban una fascinación en el público que quedó marcada en mi memoria como un fenómeno que sin duda tenía que ver con la vivencia de la propia homosexualidad, con la identificación con los artistas y en cómo ellos tenían un sello particular que los hacía únicos y a la vez pertenecientes a un grupo cohesionado y particular.

⁴ Entiéndase como formación profesional a estudios superiores en el área de la música, ya sea como intérpretes o pedagogos, aun cuando esta formación no haya sido concluida.

En dicho sentido, la presente investigación responde a la necesidad de efectuar un análisis que aporte al conocimiento de la relación entre la performance musical vocal y el género en artistas de la escena musical santiaguina, específicamente, de artistas pertenecientes a la comunidad LGBTI. Si bien a la fecha existen investigaciones como las de Freya Jarman-Ivens en su libro *Queer voices* (Jarman-Ivens, 2011) quien aborda las relaciones voz-género en tres íconos de la música internacional, y el trabajo de investigación realizado por Jodie Taylor en su libro *Playing It Queer* (Taylor, 2012) que tiene como objeto de estudio a grupos de la escena lésbica de la ciudad de Melbourne, el presente trabajo de investigación aporta la especificidad de situarse en nuestra escena local. Esto porque no es lo mismo ser una estrella heterosexual de la ópera como María Callas o formar parte de grupos musicales lésbicos que están situados físicamente en los ámbitos socio-culturales de Estados Unidos o Australia, que ser un transformista, un drag queen o un contratenor en Santiago de Chile.

En efecto, las diferencias socioculturales que se presentan en Oceanía, Estados Unidos o Europa con un estudio situado geográficamente en Santiago pueden ser abismantes. Incluso si en todos los casos se estudiaran comunidades LGBTI, sus resultados no podrían ser extrapolables a la escena chilena, ya que las condiciones sociales, políticas y culturales de nuestro país distan mucho de las de otros países, incluso latinoamericanos. Un ejemplo de ello y quizá el más visible de todos es la diferencia en las legislaciones tendientes a la protección de la comunidad LGBTI de Chile y de Argentina. Mientras que en Chile aún se encuentra en tramitación la Ley de Identidad de Género y el gobierno de la presidenta Michelle Bachelet ha enviado en agosto de 2017 un proyecto de ley de Matrimonio igualitario (sin carácter de urgente), en Argentina hace varios años que este último se encuentra vigente, y cuenta además con una ley de identidad de género que protege la autodeterminación y la expresión del género de las personas, independiente de su sexo biológico. Asimismo, respecto de la institucionalidad de leyes antidiscriminatorias, Argentina, Bolivia y Brasil cuentan con

leyes que tienen financiamiento para realizar acciones positivas⁵ tendientes a la eliminación y prevención de la discriminación arbitraria hacia personas LGBTI. Por el contrario, en nuestro país contamos con la Ley N°20.609 que establece medidas contra la discriminación, también conocida como Ley Zamudio, que en estricto rigor es solo una declaración de intenciones dado que no cuenta con financiamiento en el Presupuesto de la Nación y tampoco obliga al estado a realizar acciones tendientes a la eliminación de la discriminación arbitraria por razones de sexo, género, raza, orientación sexual u otros⁶.

Todos estos antecedentes son relevantes para comprender la forma en que los temas relativos al género y la identidad sexual en la legislación nacional, reflejan en gran medida elementos íntimamente ligados con la forma en que nuestra sociedad reproduce y fortalece estándares patriarcales y heteronormativos que afectan a todos los estratos del quehacer social y en particular al artístico que es donde se centra la presente investigación.

Por otro lado, el aporte de realizar una investigación sobre las relaciones voz/género situada en la escena musical de Santiago de Chile en grupos sociales LGBTI, tiene un valor fundamental para la academia por ser un estudio no realizado hasta el momento, que aporta información nueva y permite comprender por medio de su análisis, las formas en que la voz articula la performance del género en múltiples aspectos, desde y hacia los performers por medio de distintas caracterizaciones del género. Por una parte conoceremos información relevante de la escena musical compuesta por el circuito de bares, discotecas y circos elaborada por medio del análisis de la performance vocal de drag queens y transformistas, lo que dará luces acerca de cómo la voz o su ausencia en la performance tiene distintas significaciones para los propios artista. En segundo lugar,

5 En el ámbito legislativo, las acciones positivas son aquellas tendientes a la consecución del principio de igualdad, esto es, la ejecución activa de acciones que permitan lograr la igualdad de derechos en los individuos o grupos que se encuentran en desventaja o desigualdad.

6 En el presente año la Universidad San Sebastián realizó un coloquio referente a la Ley N°20.609 y su evaluación a cinco años de la muerte de Daniel Zamudio. Ver <http://www.uss.cl/psicologia/la-inspeccion-del-trabajo-parece-mas-efectiva-la-ley-zamudio/>

esta investigación genera nueva información proveniente de la escena “underground”, aportada por el análisis de la performance musical de artistas “queer” y, por último, comprenderemos como la relación voz-género opera en la práctica artística de los contratenedores.

Además de lo anterior, Los resultados que se obtengan de esta investigación serán un aporte para la academia y para la comunidad LGBTI, dado que permitirán abordar y comprender desde un enfoque de género algunas de las problemáticas artísticas que se producen en el contexto santiaguino, predominantemente heteronormativo y patriarcal, que excluye y coarta las expresiones que no se ajustan a la norma de género, ya sea en espacios académicos como es el caso de los contratenedores o en las escenas musicales del circuito LGBTI.

ESTADO DEL ARTE

La organización de este estado del arte será de lo general a lo particular, es decir, se presentarán primero los autores o textos que cruzan transversalmente todos los capítulos o gran parte de esta investigación y luego, a los que atañen más directamente a cada capítulo en particular por el orden de aparición en el cuerpo de esta investigación.

Si bien es cierto no existen actualmente estudios sobre la relación de la voz y el género específicamente en artistas LGBTI de Santiago de Chile, sí es posible aproximarnos a dicho campo por medio de investigaciones similares que se han realizado en otros contextos. Asimismo, es posible construir un corpus suficiente que permita un sustento teórico para el análisis que nos compete por medio de relaciones entre los estudios relativos al género, la sexualidad humana y las prácticas artísticas.

Como enunciamos al comienzo, actualmente existen investigaciones como las de Freya Jarman-Ivens en su libro *Queer voices* (Jarman-Ivens, 2011) quien aborda las relaciones voz-género en tres íconos de la música internacional y, el trabajo de investigación realizado por Jodie Taylor en su libro *Playing It Queer* (Taylor, 2012) que tiene como objeto de estudio a grupos de la escena lésbica de la ciudad de Melbourne. Estos estudios no tienen directa relación ni son extrapolables a la realidad queer nacional, por lo que son utilizados a modo de referencia metodológica o como una manera de aproximarnos a estudios de similares características

Lucas Berredo nos presenta un claro panorama respecto de las definiciones básicas relativas a la distinción entre el sexo biológico, propio de la genitalidad, y el género, entendido como las cualidades humanas de carácter social. Estas definiciones entregadas por el autor son coherentes con las expuestas por Martin (Martin, 2006), quien además agrega otros elementos propios de la identidad de género que son unidades más pequeñas o expresiones de género.

Díaz (Díaz, 2008) aborda acertivamente el elemento que conforma la triada fundamental sobre la que se sostienen los elementos más específicos presentados por otros autores, nos referimos a la orientación sexual, que refiere específicamente al objeto del deseo sexual o erótico de cada individuo.

Por otra parte, Teresa de Lauretis conceptualiza este sistema como sistema sexo-género como una construcción social, llena de significado y que afecta de distinta manera a todos quienes se relacionan socialmente, en tanto las representaciones del ser hombre y ser mujer están normadas por ese sistema (De Lauretis, 1989). Butler en su libro *El Género en disputa*, indica que según esa reglamentación, tanto hombres como mujeres para cumplir con su rol social deben ser heterosexuales (Butler, 2007). Es así como Butler nos introduce al campo de lo que ella denomina la Matriz Heterosexual, donde debe existir una continuidad o inteligibilidad entre el sexo biológico, el género y

la identidad sexual de todos los individuos en su actuar social, manteniéndose dentro de los márgenes de esta matriz, la que es controlada por el binomio masculino/femenino por medio de lo que Butler denomina la heterosexualización del deseo.

Pierre Bourdieu (Bourdieu, 2011) sostiene una tesis que aplica perfectamente a este caso en particular y es que existe un sistema de clasificación social en que los dominantes (en este caso la heterosexualidad) sancionan negativamente a quienes no cuentan con las cualidades deseables en su sistema moral, en este caso la homosexualidad u otra forma de ininteligibilidad, como sería el caso de la androginia, descrita por Elena Barberá en su libro *Psicología del Género* (Barberá, 1998).

Avanzando en el estado del arte respecto del segundo capítulo de esta investigación nos centraremos en el concepto de utopía, presentado de manera histórica por Rafael Herrera en su libro *Breve Historia de la Utopía* (Herrera, 2013). La contextualización entregada por Herrera nos permite llegar con cierto camino recorrido a una mejor comprensión de la utopía presentada por José Muñoz en su libro *Cruising Utopía* (Muñoz, 2009) quien aborda la performance artística como una representación o performance del ideal del sexo o género del performer, o de un potencial futuro queer.

En este punto se hace imprescindible contar con el aporte de Taylor y Fuentes (2011), quienes en su libro *Estudios Avanzados de Performance* entregan distintas definiciones de performance que abren un abanico de posibilidades de entender la performance del género propuesta por José Muñoz.

Finalmente, y en directa relación con el tercer capítulo de esta investigación entramos en la relación del contratador y el artefacto cultural voz. Para el abordaje de esta problemática, comenzamos desde la noción primaria de artefacto cultural entregada por Holland y Cole (1995) donde se nos presenta el artefacto cultural como un elemento capaz de adquirir significado con el paso del tiempo mediante su uso en determinados

espacios sociales. Sin embargo, los autores antes mencionados no hicieron una relación directa de la voz como un artefacto cultural, siendo Nina Eidsheim de quien tomamos esta apropiación relacional de la voz como artefacto cultural y que aplicamos al análisis del caso particular de los contratenores.

A modo de contextualización, hemos realizado una revisión histórica de la figura del contratenor en Chile, así como de su presencia en artículos o libros de corte académico, encontrando solamente referencias indirectas en textos canónicos de historia de la música de Samuel Claro (1979), Cánepa (1976) y otras referencias mas actuales pero ligadas principalmente a especificidades técnicas de emisión de la voz o educación de la misma en ámbitos doctos como los entregados por María Cecilia Bacot (Bacot, Facal, Villazuela, 2008).

METODOLOGÍA

Ésta es una investigación que abarca los cuatro niveles propuestos por Hernández, Fernández y Baptista (1991). En primer lugar, alcanza el nivel exploratorio al tratarse de una investigación pionera en su campo de estudio aplicado a la realidad nacional de la población LGBTI, posteriormente aborda el nivel descriptivo en tanto detalla las características de la escena artística LGBTI por medio de la observación participativa en sus distintos espacios de desarrollo. El nivel correlacional estará abordado en el análisis de la escena artística LGBTI de Santiago de Chile y sus relaciones de similitud o diferencia con otras realidades, situadas en espacios físicos y temporales distintos, como los descritos por Jodie Taylor (2012). Por último, el nivel explicativo se alcanzará mediante el análisis de la información obtenida en el trabajo de campo y de otros medios como prensa o registros de internet, para plantear respuestas posibles a las preguntas que originan la presente investigación (Hernández et al., 1991, pp.59-66). No obstante, lo anterior, los niveles de investigación predominantes en la presente investigación son el correlacional y el explicativo.

La metodología aplicada, es el Multimétodo de Aproximación Etnográfica (en adelante MAE) propuesto por Jodie Taylor en su libro *Playing it Queer: Popular Music, Identity and Queer World-making* (Taylor, 2012, p. 4)⁷. El MAE consiste en aplicar distintas herramientas metodológicas que permitan estudiar grupos humanos que han sido excluidos en la aplicación de metodologías convencionales de investigación etnográfica, permitiendo combinar múltiples herramientas como entrevistas semiestructuradas, observación participativa, análisis de archivo, prensa y grabaciones de performance.

⁷ Metodología basada en el “Método Queer” ideado y aplicado por Jack Halberstam en su libro *Masculinidad femenina*. Dicha metodología “utiliza diferentes métodos para recolectar y producir información de individuos que hayan sido deliberada o accidentalmente excluidos de los estudios tradicionales e investigación humana” (Halberstam, 1998, pp. 13).

La utilización del MAE en este trabajo, obedece principalmente a motivaciones políticas, en tanto este método de investigación no difiere de otros comúnmente utilizados en estudios sociales como el propuesto por Hernández et al. (1991) en su libro *Metodología de la Investigación*. La diferencia radica casi exclusivamente en el objetivo de alcanzar a poblaciones o individuos que han sido excluidos por los estudios académicos tradicionales, como es el caso de la comunidad LGBTI chilena.

La aplicación del MAE considera principalmente observación participativa de la escena artística GLBTI, es decir, en los lugares donde estos artistas desarrollan sus espectáculos. En esta investigación las observaciones participativas se realizaron en bares, discotecas, reuniones sociales y eventos masivos, entre los que contamos locales del barrio Bellavista y las comunas de Providencia y San Miguel, además de eventos al aire libre como el concierto por la diferencia organizado por la Ilustre Municipalidad de Recoleta en el primer semestre de 2017 y las Marchas del Orgullo LGBTI de los años 2015 al 2017, en la comuna de Santiago Centro. Además de lo anterior se realizaron entrevistas en profundidad semiestructuradas a transformistas, drag queens, artistas de la escena Queer y contratenedores, las que fueron aplicadas en el período comprendido entre el segundo semestre del año 2015 al primer semestre del año 2017. El último recurso a utilizar está el análisis de material de archivo disponible en internet como entrevistas, reportajes y videos en redes sociales y prensa electrónica.

La observación participativa utilizada en esta investigación, es la descrita por Pardo (1997), en cuanto técnica que se aplica mediante la inmersión del observador en el campo de estudio. En cuanto a la entrevista semiestructurada, nos remitiremos a Rosana Guber (2001), quien sostiene que la entrevista (en este caso semiestructurada) es una forma de hacer que las personas externalicen los conocimientos adquiridos sobre algún ámbito en particular, principalmente los relacionados con sus vivencias y experiencias. La entrevista semiestructurada consiste en agrupar organizadamente o por temas de interés del investigador, una serie de preguntas abiertas que permiten obtener la

información requerida y a la vez tiene la flexibilidad suficiente como para permitir al entrevistado comunicar lo que él considera pertinente, objetivo que no se cumpliría si las preguntas fueran cerradas (Bonilla, 1997 y Prado 1997, citados en Villamil, 2003). Por último, como referente metodológico para el análisis de la performance utilizaremos como guía las recomendaciones entregadas por la experiencia de Piper, Fernández e Íñiguez (2013), quienes sostienen que este análisis consiste en tratar de dilucidar como estas prácticas performáticas configuran la subjetividad del artista, teniendo en consideración que en su contexto, estas performances conforman un sistema histórico y codificado, por tanto posible de ser entendido, leído, decodificado y analizado.

A continuación, presento la tabla de entrevistas a transformistas, drag queens, cantantes y performers de Santiago de Chile, realizadas en el marco de la presente investigación, individualizando la fecha de la entrevista semiestructurada, nombre del artista, el tipo de artista (según su autodefinición) y su nombre artístico. En un segundo cuadro detallamos las observaciones participativas en lugares de encuentro o eventos de la comunidad GLBTI, indicando fecha del evento y el detalle del mismo.

Tabla 1 : Entrevistas realizadas

Fecha	Nombre	Tipo de Artista	Nombre Artístico
20-06-2015	Bernardo Vargas	Contratenor	Bernardo Vargas
26-06-2015	Cristián Toro	Contratenor	Cristián Toro
02-10-2015	Luis Arévalo	Drag queen	Diamond Drag
08-10-2015	Anónimo	Drag queen	Andrómeda Drag
26-10-2015	Agustín Oliva	Drag queen	Ironice Drag
02-11-2015	Cristian Sanhueza	Transformista	La Yoyi
05-11-2015	Patricio Pereira	Transformista	Claudia Larson
11-11-2015	Juan Nirilef	Transformista	Dulce Lefferti
15-11-2015	Moisés Mendoza	Contratenor	Moisés Mendoza
27-05-2017	Heather Kunst	Cantante Trans-gresor	Heather Kunst

03-04-2017	Felipe Muñoz	Cantante performer	Felipink

Tabla 2: Observaciones Participativas

Fecha	Comuna	Detalle
27-06-2015	Santiago Centro	Marcha del Orgullo GLBTI 2015.
13-06-2016	Recoleta	Pub Farinelli Divas
25-06-2016	San Miguel	Nueva Cero Discoteque
25-06-2016	Santiago Centro	Marcha del Orgullo GLBTI 2016.
24-02-2017	Providencia	Fausto Discoteque
20-05-2017	Recoleta	Concierto por el derecho a la diferencia, presentaciones de Heather Kunst y Felipink.
23-09-2017	Santiago Centro	Marcha del Orgullo GLBTI 2017.

Por tratarse de un estudio cualitativo/etnográfico, además de la observación participativa y el estudio de archivo, he incluido como instrumento de investigación la entrevista semiestructurada a una muestra seleccionada de forma dirigida, es decir, los sujetos de estudio han sido seleccionados en virtud de sus especificidades. El primer grupo de performers analizados corresponde a transformistas y drag queens, en este grupo contamos a los hermanos Juan y Christopher Nirilef (Dulce y Neri Lefferti) escogidos por su representatividad en el ámbito circense, Patricio Pereira (Claudia Larson) quién es uno de los transformistas con más larga trayectoria en nuestro país y Hans Rivas (Lita Jun Hyun) reconocido drag queen que ha ganado concursos internacionales de performance drag.

El segundo grupo a analizar corresponde a artistas de la escena GLBT underground chilena que se diferencian del grupo estudiado en el primer segmento de esta investigación por su discurso político en lo relativo al género y la identidad sexual, por su estética, performance hipersexualizada y contestataria, todos ellos elementos propios del denominado movimiento “queer”; en este grupo nos centramos en los artistas Heather Kunst, quien se define como una cantante trans-agresor y que cuenta con una carrera que incluye apariciones en televisión abierta y fuerte presencia en el circuito underground santiaguino. Finalmente abordamos el caso de Felipe Muñoz (Felipink), quién desde sus composiciones y performances se ha transformado en un ícono para la comunidad GLBTI santiaguina y que en su momento fuera un cercano colaborador de Hija de Perra.

El tercer grupo de performers está constituido por contratenores chilenos que desarrollan o han desarrollado sus actividades profesionales en Santiago de Chile, circunscribiéndonos temporalmente al período comprendido entre los años 70 y la actualidad. Analizamos los casos de los contratenores Patricio Soto, sopránista y profesor de violín formado en el Instituto de Música de Santiago, Bernardo Vargas con estudios de pedagogía en música y de canto en el Instituto de Música de Santiago y finalmente he escogido el caso de Cristian Toro, contratenor con estudios de pedagogía en música y posgrado en el área de la educación de la voz.

Aun cuando la presente investigación está centrada en los artistas individualizados con anterioridad, se utilizan antecedentes aportados por otros performers que aportaron datos complementarios a los entregados por los sujetos de estudio principales.

Es importante señalar que en la aplicación del MAE, se realiza el análisis de las distintas performances músico-vocales bajo una perspectiva de “escena”, es decir,

refiriéndose a estos artistas como pertenecientes a la escena artística GLBT de Santiago de Chile. Se ha optado por esta perspectiva por considerarla más idónea en relación a las características propias de esta escena, que es dinámica, diversa y receptiva, abierta a múltiples posibilidades y ofreciendo mayores alcances a la hora de analizar la experiencia queer (Taylor, 2012, p.57). En contraposición, he optado por no utilizar la perspectiva de la subcultura, ya que esta se encuentra relacionada históricamente a estructuras más rígidas, a escala mayor y “esencialmente blancas”, en referencia a los autores principalmente hombres blancos heterosexuales (Ibíd., p. 54), se presenta como un enfoque demasiado rígido y políticamente incoherente con el contexto de esta investigación.

El cuerpo de la presente investigación está organizado en cuatro secciones principales: un marco teórico en el que se presentan y relacionan los distintos referentes teóricos y conceptuales organizadamente, tomando como orden de exposición el esquema de los capítulos detallados a continuación. El primer capítulo aborda el rol de la voz como articulador del género en la performance musical de transformistas y drag queens de Santiago de Chile, donde se analizan una serie de artistas y la relación de su performance musical vocal como articulador de los roles de género que enmarca su práctica artística en dentro de la matriz heterosexual o fuera de ella ; Posteriormente se presenta el capítulo dedicado a la relación de la voz y el género en la performance de artistas queer de la escena underground de Santiago de Chile, centrando el análisis de sus performances en tanto expresiones de utopías del género y la sexualidad de los performers. Finalmente, en el tercer y último capítulo de esta investigación, nos centraremos en la voz del contratenor como artefacto cultural y su función como articulador de los roles de género, tomando como datos para el análisis los generados a partir de los antecedentes aportados por los distintos entrevistados, todos ellos contratenores que desarrollan o han desarrollado su labor profesional en Santiago de Chile.

HIPÓTESIS

La hipótesis general de la presente investigación es que los artistas⁸ de la escena queer de Santiago de Chile, utilizan la voz como un elemento articulador de sus expresiones de género en su performance musical, mediante distintos mecanismos como el canto, el doblaje, técnicas mixtas de grabaciones y performance en vivo, entendiendo que la voz es un artefacto cultural que cumple un rol en la construcción de la identidad individual (Whiteley, 2007) y que está a su vez relacionada estrechamente con la identificación de los seres humanos con lo masculino y lo femenino.

En correlato con lo anteriormente expuesto, mis hipótesis de trabajo son tres:

1. La voz en la performance musical de transformistas y drag queens de la escena queer de Santiago de Chile, permite validar socialmente tanto la matriz heterosexual propuesta por Butler (2007), al igual que otras expresiones del género que se encuentran situadas fuera de dicha matriz.
2. La performance vocal de los artistas de la escena underground GLBTI de Santiago de Chile, cumple un rol de articulador del género al expresar la utopía del género propuesta por José Muñoz (Muñoz, 2009) a la vez que cumple un rol de desidentificación con la heteronormatividad dominante, debido a que el artista performa nuevas expresiones de género que pueden considerarse utópicas desde su perspectiva particular.
3. La voz, en tanto artefacto cultural, cumple una función articuladora de la expresión de género en la práctica musical vocal de contratenedores de Santiago de Chile. Lo anterior debido a que al poseer voces asignadas socialmente a individuos de sexo biológico femenino generan en el entorno mecanismos de coerción social que afectan su desarrollo profesional.

⁸ En la presente investigación utilizo el concepto “artista” debido a que los sujetos de estudio se autodefinen como tales.

OBJETIVOS

Objetivo General

El objetivo general de esta investigación es comprender la manera en que la voz actúa como un articulador de las expresiones de género en la práctica musical vocal de los artistas de la escena queer chilena en sus diferentes contextos de acción.

Objetivos específicos

1.-Identificar los niveles de validación de la matriz heterosexual en la práctica musical vocal de transformistas y drag queens de Santiago de Chile, por medio del uso de la voz.

2.-Precisar cómo se expresa la utopía del género en la práctica musical vocal de artistas de la escena GLBT underground de Santiago de Chile.

3.-Determinar influencia del género sobre el artefacto cultural “voz” en la práctica artística de los contratenedores de Santiago de Chile.

MARCO TEÓRICO

La presente investigación, estará teóricamente basada en los estudios de género y las teorías feminista y queer. La aclaración es necesaria, debido a que es en base a ese enfoque se realizará el análisis de la información obtenida, tanto de los medios documentales consultados, como de las entrevistas realizadas a diversas personas que aportaran su experiencia personal y puntos de vista particulares. Todo lo anterior con la finalidad de obtener respuestas a nuestras preguntas de investigación y entregando a su vez, información pertinente para la comprobación de mis hipótesis de investigación. El aplicar un enfoque de género, feminista y desde la teoría queer, permitirá abordar esta investigación bajo una mirada política, íntimamente ligada a la experiencia personal tanto del investigador como de las distintas personas que aportan sus testimonios y/o sus actividades artísticas, con un profundo respeto a la diversidad y a la libre expresión de la individualidad.

En las próximas páginas, realizaré una revisión de los referentes conceptuales que se utilizarán en esta investigación, tanto de los referentes transversales como son los relativos al género e identidad sexual, que se encuentran presentes en toda la investigación, como de aquellos mas específicos, propios de los enfoques teóricos aplicados a los distintos grupos de artistas analizados. Finalmente, abordaré algunos conceptos respecto de la voz y la terminología relacionada a su uso en el ámbito del canto.

1. Distinción de algunos conceptos ligados al género

En este trabajo, al hablar de “sexo” me refiero al sexo biológico, es decir, las características anatómicas y fisiológicas que diferencian a machos y hembras de cualquier especie. Estas diferencias se dan a nivel genético, cromosómico, gonadal, de

órganos internos y externos pélvicos, cerebral y de caracteres sexuales secundarios como por ejemplo la vellosoidad del cuerpo y la altura de la voz (Berredo, 2011). A su vez, el concepto de sexo era entendido, hasta la primera mitad del siglo XX, como indisoluble del género.

En la segunda mitad del siglo XX, sin embargo, se comenzó a distinguir entre el sexo biológico y el género debido a la imperiosa necesidad de separar las cualidades humanas biológicas (sexo) de las cualidades humanas sociales (género) (Berredo, 2011). De esta forma, el género esta conformado por las distintas características que la sociedad asigna a mujeres y hombres para diferenciarlos, quienes las aprenden y replican actuando, sintiendo y viviendo de acuerdo a las normas y estereotipos sociales evidenciados en los denominados roles de género. Dicho de otra manera, el género es el conjunto de características de apariencia, comportamiento, sentimientos y actitudes que evidencian socialmente que un individuo es masculino o femenino (Martin, 2006).

Por otra parte, la orientación sexual es “la atracción que un individuo experimenta para relacionarse sexual, afectiva y eróticamente con otros individuos de determinado sexo/género” (Díaz, 2008, p.12). La orientación sexual de una persona es homosexual cuando la atracción sexual es hacia individuos del mismo sexo/género, bisexual cuando esta atracción es hacia personas de ambos sexos y heterosexual cuando la atracción es hacia personas del otro sexo/género.

Ahora bien, históricamente se han naturalizado particulares formas de relación entre sexos considerando las vinculaciones entre sexo, género y orientación sexual. Existe entonces, según estas normas, individuos de sexo biológico masculino y femenino, quienes deben asumir los roles de género que la sociedad les asigna: si la persona es de sexo masculino entonces su identidad de género debe ser masculina y su orientación sexual debe ser heterosexual, por su parte, si la persona es de sexo femenino la sociedad espera que su identidad de género sea femenina y su orientación sexual

heterosexual (hacia los hombres). Butler lo resume de la siguiente manera: “ una postura de este tipo recomienda y perdona el ordenamiento sexual del género, al afirmar que los hombres que son hombres serán heterosexuales, y las mujeres que son mujeres serán heterosexuales” (Butler, 2007, p.15).

En el mismo sentido, Teresa De Lauretis sostiene que “el sistema sexo-género, en suma, es tanto una construcción sociocultural como un aparato semiótico, un sistema de representación que asigna significado (identidad, valor, prestigio, ubicación en la jerarquía social, etc.) a los individuos en la sociedad. Si las representaciones de género son posiciones sociales que conllevan diferentes significados, entonces para alguien ser representado y representarse como hombre o mujer implica asumir la totalidad de los efectos de esos significados” (De Lauretis, 1989, p.11).

Esta normatividad, de carácter heterosexual (en adelante heteronormatividad) adquiere el carácter de violenta para quienes no cumplen con los cánones establecidos: “Es evidente que lo <<normativo>> tiene al menos dos significados en este encuentro crítico, pues es una de las palabras que utilizo con frecuencia, sobre todo para describir la violencia mundana que ejercen ciertos tipos de ideales de género. Suelo utilizar <<normativo>> de una forma que es sinónima de <<concerniente a las normas que rigen el género>>; sin embargo, el término <<normativo>> también atañe a la justificación ética, cómo se establece, y qué consecuencias concretas se desprenden de ella” (Butler, 2007, p. 25).

El problema se genera cuando la sociedad y/o el individuo se da cuenta de que hay variables que no concuerdan con el ideal establecido, cuando no se cumple con lo que Judith Butler denomina inteligibilidad cultural (Butler, 2007). Los géneros que son inteligibles son coherentes en la relación sexo-género-práctica sexual-deseo y los que no lo son se transforman en problemáticos y prohibidos por no dar continuidad a las reglas establecidas por esta matriz binaria que crea una oposición controlada entre lo masculino

y lo femenino por medio de lo que Butler denomina la “heterosexualización del deseo” (Butler, 2007)

Ante estas transgresiones a la norma social se ejerce el poder desde el grupo dominante para eliminarla, y no solo eso, sino que además genera métodos de sanción negativa que desembocan en clasificaciones sociales inferiores como lo explica Bordieu: “La taxonomía ética dominante, aplicación del sistema de clasificación social de la clase dominante al ámbito de la moral, se resume en un sistema de cualidades y de calificativos que se organizan alrededor de la oposición entre las maneras positivamente sancionadas o “distinguidas” (es decir, las maneras de los dominantes) y las sancionadas negativamente” (Bordieu, 2011, p.109).

Cuando de transgresiones a la norma de correspondencia entre sexo/género/orientación sexual se trata, encontramos otro concepto que nos parece necesario identificar: la androginia. En esta investigación utilizaremos como definición del concepto la entregada por Elena Barberá en su libro *Psicología del Género* (Barberá, 1998), quien nos indica que la androginia es aquel conjunto de características relativas al género que no obedecen a la oposición masculino/femenino, sino que es flexible y adaptable, fusionando en distinta medida las características asignadas a los géneros antes señalados. La importancia de este concepto radica en que es el que más se adapta a la caracterización de algunos de los artistas cuyas performances vocales serán analizadas en el cuerpo de esta investigación.

Respecto del concepto de matriz heterosexual o matriz de sexo/género, este ha sido abordado principalmente por teóricas del género como Simone de Beauvoir, posteriormente profundizados por Monique Witting bajo el nombre de *contrato heterosexual* (Witting, 1980) y Teresa De Lauretis quién lo analiza bajo el nombre de *sistema semiótico de sexo/género* (Lauretis, 1989). Sin perjuicio de lo anterior he

tomado como principal referente conceptual la expresión de *matriz heterosexual* de Judith Butler, quién señala que ésta es:

“una rejilla de inteligibilidad cultural a través de la cual se naturalizan cuerpos, géneros y deseos. He partido de la idea de contrato heterosexual de Monique Wittig y, en menor grado, de la idea de <<heterosexualidad obligatoria>> de Adrienne Rich para describir un modelo discursivo/epistémico hegemónico de inteligibilidad de género, el cual da por sentado que para que los cuerpos sean coherentes y tengan sentido debe haber un sexo estable expresado mediante un género estable (masculino expresa hombre, femenino expresa mujer) que se define históricamente y por oposición mediante la práctica obligatoria de la heterosexualidad”(Butler, 2007, p. 292).

2. Transformistas y drag queens

En el desarrollo de esta investigación he realizado entrevistas y analizado material audiovisual de archivo de artistas que se autodefinen como transformistas y drag queens. Para entender de manera apropiada dichos conceptos nos remitiremos a distintas fuentes que ofrecen significados para ambas acepciones y que permitirán entender de mejor forma las características de los personajes interpretados por nuestros entrevistados o registrados en el material de archivo que ha servido de base para esta investigación.

El transformismo es una actividad escénica en la que un actor, el transformista, interpreta un personaje del sexo opuesto, dicho actor puede ser un hombre o una mujer. En el caso de las mujeres suele denominárseles genéricamente como drag King (Dopazo, 2005), mientras que en los hombres que performan personajes femeninos existe en Chile una tendencia que consiste en diferenciar entre quienes buscan acercarse al ideal de belleza femenina (para quienes se utiliza solo el término “transformista”) y quienes realizan una especie de parodia mediante la exageración de características negativas

asignadas al género femenino sin la idea de ser identificados como una mujer. Estos últimos son denominados “drag queen”, cuyo objetivo artístico podríamos conceptualizar como una sátira o provocación. El drag queen posee una estética que obedece, en su construcción, a la necesidad de diferenciación de lo absolutamente femenino con la integración de características de género no coherentes o discontinuas desde el punto de vista de la teorización de Teresa De Lauretis. (De Lauretis, 1989)

En habla inglesa por su parte, no existe una diferenciación entre transformistas y drag queens, quedando ambos tipos de artistas bajo la categoría drag queen.

3. Utopía y Performance

El análisis del segundo grupo de artistas, pertenecientes a la escena underground de Santiago de Chile, enfocado conceptualmente en los postulados del investigador cubano-estadounidense José Muñoz, quien centra sus investigaciones en las categorías de raza y sexualidad principalmente desde la teoría queer (Taylor D. y Fuentes M., 2011).

Etimológicamente, utopía proviene del griego *οὐ-τόπος*, “ou” que es una negación y “topos” que hace referencia a un lugar, siendo en la más básica de sus concepciones una referencia a un “no lugar” o lugar que no existe. En el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (RAE) en su Edición Tricentenario la define de la siguiente manera:

“Utopía.

1. f. Plan, proyecto, doctrina o sistema deseables que parecen de muy difícil realización.

2. f. Representación imaginativa de una sociedad futura de características favorecedoras del bien humano.” (Dle.rae.es, 2017)

Según el significado proporcionado por la RAE, el concepto de utopía está íntimamente ligado a un espacio idealizado de carácter social y no presente (futuro), que tiene como eje central condiciones de vida mejores que las que existen al momento de enunciar dicha utopía. Estamos por tanto frente a un concepto fuertemente político, en cuanto critica lo existente y denota indirectamente las falencias del ahora por medio de la exposición de un lugar perfecto. La profundización respecto de este concepto y la utilización del mismo por Muñoz será explicada en profundidad en el capítulo dos de la presente investigación, donde además será aplicado a los casos de estudio.

Por otra parte, Muñoz en su libro *Cruising Utopia: The Then and There or Queer Futurity*, sostiene que la performance artística es una forma de expresar una utopía por parte del ejecutante, mediante la externalización física de “lo que podría ser”, como lugar ideal, en oposición a “lo que es”, como realidad presente. Para utilizar su conceptualización, es necesario retroceder al concepto de utopía, luego enlazarlo con el concepto de performance y aplicar al análisis del hecho artístico desde su enfoque particular.

Para los efectos de esta investigación entenderemos por la performance, el arte en vivo o arte acción, originado en los años setenta en Estados Unidos que conlleva en su práctica una relación estrecha con lo político. De acuerdo con Diana Taylor, se trata de un:

acto de intervención efímero [que] irrumpe [en los] circuitos de industrias culturales que crean productos de consumo. [Además, éste] No depende de textos o editoriales; no necesita director, actores, diseñadores o todo el aparato técnico que ocupa la gente de teatro; no requiere de espacios especiales para existir, solo de la presencia de él o la performancera y su público.[Así, la performance es] “antititucional, antielitista, anticonsumista [y] viene a constituir una provocación y un acto político casi por

definición, aunque lo político se entienda más como una postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática” (Taylor D. , 2011, p. 8).

Aunque la conceptualización de performance entregada por Diana Taylor es originariamente cercana al mundo del teatro, la autora deja claro que la performance tiene un alcance mayor al explicitado en su definición primaria, teniendo lugar incluso en la vida cotidiana de los performantes “iluminando sistemas sociales normativos y a veces represivos (por ejemplo, la noción de género sexual) que históricamente se han aceptado como naturales o transparentes” (Taylor D. y Fuentes M., 2011, pp. 10-11).

De esta manera la autora abre las posibilidades de la performance al campo del género, en tanto externalización de una construcción social posible de criticar, modificar y recrear y nos entrega un ejemplo directamente relacionado con nuestro ámbito de investigación: “La práctica del *drag* (travestismo, transformismo) anuncia que el género sexual es un performance con el que se puede jugar, aunque en la experiencia cotidiana de la mayoría de nosotros/as el género nos limita a ciertas formas específicas de ser y actuar” Taylor D. y Fuentes M., 2011, p.11).

En la noción de performance el cuerpo es un elemento central, por cuanto es el medio que expresa una posición politizada por ejemplo con su movimiento, su voz, su presencia: es entonces el cuerpo la “materia prima del arte de la performance [...]producto y copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen visible (o invisible)” (Taylor D. y Fuentes M., 2011, p. 12). El género y la sexualidad, en tanto conceptos invisibilizadores de ciertos cuerpos abyectos, son tomados, resignificados y reapropiados por medio de la performance.

Es importante relevar el carácter temporal de la performance, dado que, por su naturaleza irrepetible, se sitúa en el espacio del presente siendo imposible su reexposición en idénticas condiciones. Por esto es que me refiero a la performance como una acción sujeta a ser analizada en profundidad por medio de la experiencia más que

desde la reproducción de archivos, dado que la simple reproducción de un registro de audio o video, entrega solamente una parte del hecho artístico, dejando fuera todo el ámbito de la experiencia. Taylor indica al respecto que “algunos especialistas proclaman el carácter efímero de la performance y argumentan que desaparece porque ninguna forma de documentación o reproducción captura lo *en vivo*” (Taylor D. y Fuentes M., 2011, p.22).

Existe entonces una relación directa entre los conceptos de utopía y performance, por cuanto la performance, como acción política, discursiva e inherentemente contestataria externaliza la utopía latente en el performer, lo que José Muñoz conceptualiza como una “utopía escénica. En nuestros casos de estudio, la performance artística musical cumple una función utópica, ya que hacen patente la “utopía del género”, es decir, el ideal respecto de la vivencia del género y la sexualidad por medio de la representación escénica de la utopía. Esta función utópica del género enunciada por Muñoz se presenta en oposición a la temporalidad heterosexual, que consiste en la reproducción social del estereotipo heterosexual tanto del individuo como de su conformación familiar (Muñoz, 2009).

En este trabajo planteo que la performance artística de la escena underground LGBT de Santiago, cumple un rol de desidentificación de la heteronormatividad dominante, debido a que el artista crea una nueva identidad (utópica) por medio de la performance. La desidentificación, es un concepto acuñado por José Muñoz como “una estrategia que niega la estabilidad, la universalidad y la irrefutabilidad, pilares sobre los que descansa el discurso del poder” (Taylor D. y Fuentes M., 2011, p. 552). El proceso de desidentificación consiste según el autor, en performar exageradamente el objeto fóbico, haciendo una especie de parodia del mismo, transformándolo en algo “sensual y glamoroso”. De esta manera se logra resignificar este objeto como algo hermoso y deseable en contraposición a la concepción heteronormativa del mismo que sería de rechazo ante algo indeseado.

Este efecto desidentificador del discurso heteronormativo dominante se da también en el público que asiste al hecho artístico, ya que le permite situarse en el lugar del performer por medio de la identificación con éste y su discurso utópico. Entonces hay una función inversa entre la desidentificación con la norma y la identificación con la utopía.

4. La voz del contratenor: artefacto cultural

La relación entre la voz y el género no sólo está presente en el ámbito del canto popular, en el canto docto o lírico encontramos al contratenor, un tipo de voz que ha sido sujeto de controversia a lo largo del tiempo por su discontinuidad o ilegibilidad desde el punto de vista heteronormativo dominante, por tratarse de hombres que cantan en registros agudos.

El contratenor es aquel individuo de sexo biológico masculino, cuya identidad de género es masculina pero que canta en un registro vocal asignado culturalmente a personas de sexo biológico femenino, es entonces el contratenor un individuo que podría catalogarse como ininteligible culturalmente pues no cumple con lo que se espera de un hombre, vestido “como hombre”, que actúa “como hombre” pero que canta “como mujer”, transformándose en un individuo incoherente y discontinuo.

Ante estas transgresiones a la norma social se ejerce el poder desde el grupo dominante para eliminar la transgresión, y no solo eso, además genera métodos de sanción negativa que desembocan en clasificaciones sociales inferiores como lo explica Bordieu: “La taxonomía ética dominante, aplicación del sistema de clasificación social de la clase dominante al ámbito de la moral, se resume en un sistema de cualidades y de calificativos que se organizan alrededor de la oposición entre las maneras positivamente

sancionadas o “distinguidas” (es decir, las maneras de los dominantes) y las sancionadas negativamente” (Bourdieu, 2011, p.109).

Es importante mencionar que tanto el registro de contratenor no siempre fue sancionado socialmente puesto que la norma cultural del género asociado a la voz ha ido cambiando a través de la historia, lo anterior debido a que la voz es un artefacto cultural y como tal es resignificado constantemente. El concepto de artefacto, ligado en sus inicios a una construcción tangible u objetual ha pasado por su proceso de deconstrucción lingüística en pro del apoyo conceptual a propuestas de intervención artísticas, estéticas y culturales, hasta llegar a la conceptualización de artefacto cultural de Holland y Cole (1995), donde el artefacto cultural adquiere características de intangibilidad, susceptibles de adquirir significaciones otorgadas y aplicadas socialmente. La voz en tanto artefacto cultural, a lo largo de la historia va adquiriendo significado, aportado principalmente por la vivencia de los individuos en un contexto social determinado.

5. Antecedentes Históricos

Con la llegada de los españoles, la religión católica fue impuesta a los pueblos originarios y sus cantos que eran considerados demoniacos en la mayoría de los casos, fueron suprimidos y en su lugar comenzó a enseñarse la música proveniente de Europa, que era de carácter religioso. La colonización de Chile no fue excepción a esta regla y la música fue la principal forma de evangelización por parte de los religiosos (principalmente jesuitas) que establecieron misiones tanto en el sur como en el norte de Chile. La catedral de Santiago se transformó de esta manera en el centro musical de Chile durante la Colonia, donde se enseñaba, se interpretaba y se traía la música proveniente principalmente del Virreinato del Perú (Claro, 1979). El coro de la catedral estaba integrado únicamente por hombres adultos y niños, quienes se encargaban de

interpretar todas las líneas melódicas durante el servicio al culto, “La composición definitiva de la capilla de Música de la Catedral quedó definitivamente establecida en el Reglamento aprobado el 22 de enero de 1889, donde en su artículo 41 fija el Número de personas que la integran: un Maestro de Capilla, dos sochantres, seis capellanes de coro, dos organistas, cuatro tenores, un barítono, dos bajos, seis niños cantores o seises propietarios, y hasta cuatro supernumerarios, y dos entonadores o fuelleros.”(Claro, 1973, p.65)

En el ámbito secular tenemos el primer registro de una compañía de ópera que se detuvo en Valparaíso camino a Lima, “Si Santiago fue en estas manifestaciones el que marcó la pauta y la ciudad que tuvo el primer teatro estable y actividades histriónicas organizadas desde tiempos coloniales, Valparaíso, en cambio, queda señalado por ser sus habitantes los primeros que supieron de un grupo organizado de intérpretes líricos que debutó, ante un público amante de dichas manifestaciones, en 1830". Dicha compañía de ópera traía como repertorio exclusivamente ópera italiana, y sentaría las bases de lo que posteriormente sería el gusto general de la sociedad chilena en lo que a ópera se refiere. A pesar de que en dicha compañía no exista ningún contratenor ni falsetista, existen registros de una contralto de apellido Scheroni, de la cual se dice era mediocre en su canto, pero tenía la particularidad de interpretar ocasionalmente papeles de tenor, de lo que inferimos la sociedad no tenía reparos en este tipo de travestismos musicales, siempre que se tratase de mujeres haciendo papeles masculinos (Cánepa, 1976).

Esta aparente permisividad con las mujeres haciendo papeles de hombres la confirmamos con los antecedentes entregados en el año 1846, "La Pantanelli era una contralto distinguidísima, que muy a menudo tenía el capricho de convertirse en bajo tenor. Así que pocas veces le tocaba desempeñar papel propio de su sexo. Tan acostumbrados estábamos a verla desempeñar papeles de hombre, que llegábamos hasta encontrarla mal en papeles de mujer" (Cánepa, 1976, p.30)

En el año 1857 con la apertura del Teatro Municipal de Santiago, es seleccionado en Europa por el pianista holandés Ricardo Mulder, a petición de la empresa Luis Pradel y Cía., el primer elenco del municipal y el primer elenco de cantantes, coro (escogido de los alumnos del Conservatorio Nacional de Música) y orquesta procesional, pero entre todos ellos no había ningún contratenor, situación que ha sido inalterable hasta el día de hoy.

La escasez de intérpretes contratenores, falsetistas o tiples (como también se denominaba a los hombres que cantaban con voz de cabeza o falsete) se ha evidenciado por ejemplo en una carta enviada al diario El Mercurio fechada en 1902, el compositor de la ópera LAUTARO, Eugenio Ortiz de Zárate, se defiende de las críticas a su obra: "Inmediatamente los roedores principian a propalar toda clase de ridiculeces sobre LAUTARO; quien dice que tiene 14 actos, prólogo y epílogo; otro, que la ópera estaba escrita en papel de envolver; aquél, que era imposible ejecutarla porque tenía seis tiples, ocho tenores, nueve bajos, etc."(CANEPA, 1976:138), carta de la cual inferimos que era prácticamente imposible pensar en contar con seis tiples para interpretar alguna composición.

Desde la creación del Conservatorio Nacional en el año 1850 hasta hoy, ningún contratenor ha sido formado en dicha institución, y recién en el año 2008 es aceptado formalmente en el Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado el primer contratenor. En la historia de Chile, desde su descubrimiento en el año 1536 hasta nuestros días, sólo existe registro de tres contratenores profesionales egresados de la educación formal, todos ellos titulados con posterioridad al año 2013.

CAPÍTULO 1 EL ROL DE LA VOZ COMO ARTICULADOR DEL GÉNERO EN LA PERFORMANCE MUSICAL DE TRANSFORMISTAS Y DRAG QUEENS DE SANTIAGO DE CHILE

En este capítulo abordo el rol de la voz en la performance musical de transformistas y drag queens chilenos en tanto elemento articulador de la expresión del género, enfocándome en las particularidades de su actividad artística, consistente en la representación de un “otro” de distinto género, cuerpo, actitudes e historia; y la relación de esta actividad artística con el género y la construcción social denominada “matriz heterosexual” o “matriz sexo/género”. La matriz heterosexual es, según Butler, un conjunto de normas que se aplican sobre el cuerpo, el sexo y el género, tendientes a generar un sistema de significados que sólo entiende como coherentes a los individuos heterosexuales (Butler,2007).

El abordaje de las relaciones entre la voz y el género en la performance musical de artistas chilenos que sitúan su práctica artística desde la diversidad sexual (no heterosexual) es un terreno que se presenta escasamente explorado en la actualidad. No existen, investigaciones centradas en la performance musical vocal de transformistas y drag queens en Santiago de Chile, que analicen sus prácticas de creación, recreación y reproducción de los estereotipos o arquetipos femeninos y masculinos, relacionándolos con los conceptos de matriz de género o matriz heterosexual propuestas por teóricas del género como Butler o De Lauretis.

El transformismo es una actividad artística en la que un actor, el transformista, de sexo masculino o femenino, interpreta un personaje del sexo opuesto. En el caso de las mujeres, suele denominárseles genéricamente como drag king (Dopazo, 2005), mientras que en los hombres que interpretan personajes femeninos, existe en Chile la tendencia de diferenciar entre quienes buscan acercarse al ideal de belleza femenina, para quienes se

utiliza solo el término “transformista” y quienes realizan una especie de parodia mediante la exageración de características asignadas al género femenino sin la idea de ser identificados como una mujer. Estos últimos son denominados “drag queen”, cuyo objetivo artístico podríamos situarlo como una práctica más cercana a la sátira o la provocación (Collins, 2011).

En habla inglesa por otra parte, no existe una diferenciación, utilizándose el término drag queen para definir ambas posibilidades. Es importante señalar que estos conceptos han tenido un comportamiento muy dinámico a partir del siglo XXI, principalmente debido a la cultura globalizada y el acceso a realidades artísticas como la de Estados Unidos. En efecto, la influencia de programas de televisión como *Ru Paul Drag Race* han generado la utilización en las generaciones más jóvenes de transformistas chilenos el término drag como un sinónimo de transformismo en contraposición al uso generalmente aceptado, esto principalmente a partir del año 2016.

La Real Academia de la Lengua Española (RAE), define al transformista como un “Actor o artista que cambia rápidamente de indumentaria y caracterización para representar distintos personajes”(2016). En dicha definición, no hay ninguna referencia al género del transformista o de los personajes que representa, mientras que el uso habitual actual del término está casi exclusivamente ligado a personas que performan personajes del sexo opuesto. Un aspecto importante destacar de esta definición, es su relación con un oficio o profesión, lo que implica en mayor o menor medida una preparación y desarrollo del personaje en cuestión.

De acuerdo a ello, Guillermo Ward en su libro “El Truco: Imagen y alma del arte del transformismo”, define al transformista como:

la persona que trabaja en el rubro del espectáculo ‘transformándose’ en otro, principal y fundamentalmente en mujer, para crear un personaje –con llamativo nombre propio- que cumple la función de animadora o anfitriona de algún local nocturno o en un show como

cantante –si tiene condiciones – o doblando (imitando) a alguna artista famosa o bailarina. Generalmente el resto del día de su vida es una persona común y corriente (sea o no gay) quien se identifica con su nombre real de varón más que por su nombre de transformista. (Ward y Carpio, 2009, p.15).

Ward entrega una clara imagen de lo un transformista de la escena artística chilena, sin embargo, se refiere solo a transformistas de sexo biológico masculino. En efecto, el título del libro, “El Truco”, refiere al acto de esconder los genitales masculinos mediante distintas técnicas que van desde la utilización de muchas capas de ropa interior, hasta la aplicación de cinta adhesiva de embalar para esconder el pene y los testículos durante la representación. De esta manera Ward deja fuera de su conceptualización de transformista tanto a las mujeres que se “transforman en hombres” o drag kings, como a los drag queens, quienes en su mayoría no realizan “el truco” de esconder sus genitales en su práctica artística, confirmandose de esta manera la utilización del término transformista de manera diferenciada al de drag queen.

Por otra parte, Juliana Martínez, coordinadora de proyectos en la revista electrónica *Sentido*⁹, indica que el concepto:

“hace referencia a una representación artística, exagerada y dramática del género opuesto al que pertenece el artista. Es decir, un hombre que, en el escenario, se viste, canta y baila como una mujer. Un punto importante es que estas representaciones no pretenden ser realistas. Por el contrario, como todo trabajo artístico consciente del poder su propia artificialidad, los artistas drag juegan con diferentes elementos del género para lograr presentaciones llenas de creatividad y talento” (Martínez,2014).

Esta definición es bastante similar a la comunmente utilizada en los países de habla hispana, donde el drag queen se caracteriza por ser distinto del transformista tanto en estética como en performance. Probablemente la conceptualización diferenciada entre transformista y drag queen provenga de España, lugar que se considera la cuna del drag queen del mismo modo que en Chile y donde se realiza el certamen mas importante del

9 Revista especializada en género y diversidad sexual.

género en el mundo, la Gala Drag Queen del Carnaval de Las Palmas de Gran Canaria¹⁰. El drag queen posee una estética que obedece, en su construcción, a la necesidad de diferenciación de lo absolutamente femenino, desde el punto de vista heteronormativo, con la integración de características de género no coherentes o discontinuas desde el punto de vista de la teorización de Teresa De Lauretis (De Lauretis, 1989), como quedará evidenciado en el análisis de los casos. Es relevante señalar que esta definición de drag queen es la que utilizo en la presente investigación.

Para los efectos de esta investigación me refiero únicamente a los transformistas y drag queens de sexo biológico masculino, con identidad de género masculina (es decir que se sienten y autodefinen como hombres) pero que interpretan o personifican a otro individuo con predominancia de características asignadas socialmente al sexo biológico y/o identidad de género femenino (Berredo, 2011), mediante un acto performativo en el que interviene su cuerpo masculino feminizado con el uso de maquillaje, ropa, modos y formas propias del sexo femenino.

En Chile, la escena artístico-musical del transformismo y el drag queen se compone de una amplia variedad de artistas¹¹ que sitúan su práctica desde la diversidad sexual¹². Uno de los grupos más importantes¹³, es el constituido por quienes realizan la práctica del transformismo, ya sea en su concepción común o en las nuevas variantes, como es el caso del drag queen. Los espectáculos de transformistas tienen una larga trayectoria en nuestro país, en la segunda mitad del siglo pasado comienzan a

10 La idea de que la utilización de los conceptos transformista y drag queen proviene de España, específicamente del festival de Las Palmas de Gran Canaria, es una idea generalizada en el ambiente GLBTI de Santiago de Chile.

11 He optado por el concepto “artistas” debido a la auto identificación de los entrevistados con ese término, sin cuestionar el concepto de arte y sus derivados por considerarlo un campo demasiado amplio e indirecto, para ser tratado en esta investigación.

12 El situarse desde la diversidad sexual o comunidad GLBTI, implica un posicionamiento político (consciente o no) en lo relativo a la construcción social del género.

13 La importancia del transformismo como género dentro de las prácticas artísticas LGBTI está evidenciada principalmente por su presencia dominante en los escenarios del circuito artístico de dicha comunidad, así como por su presencia en otras esferas como la televisión y el teatro.

popularizarse pequeños circos itinerantes que tenían como figuras centrales a transformistas, quienes efectuaban números musicales de doblaje, canto de repertorio popular, principalmente boleros y tropicales y presentaciones de corte humorístico. El más importante de ellos es el Circo Show Timoteo, que a partir de 1968 inició sus actividades circenses con números de transformismo que incluían el canto, el doblaje y shows humorísticos.

En la actualidad son diversas las agrupaciones de transformistas que han optado por el formato de circo itinerante para desarrollar su arte, entre los que podemos contar como los más activos al Circo Show Famass y al circo de Katiuska Molotov. Estos circos se desenvuelven casi siempre en condiciones precarias y con carpas pequeñas que recorren Chile situándose principalmente en espacios baldíos aledaños a poblaciones o sectores populares. Además, precisamente por el público al que apuntan estas agrupaciones, es que el repertorio de canto era principalmente cumbia, bachata y ocasionalmente el bolero, interpretado, casi sin excepción, en registro y estética vocal de características marcadamente masculinas

Por otra parte, a finales de la década de los setenta se abrieron en Santiago algunos locales nocturnos como espacios de diversión y encuentro para la comunidad LGBTI. Es así, que en el año 1979 abre la primera Discoteque, llamada Fausto, en la comuna de Providencia. En sus 36 años de funcionamiento ha contado siempre con elencos estables en los que las figuras de los transformistas y sus performances musicales han cumplido un rol preponderante¹⁴, lo que se repite en todos los locales nocturnos de la comunidad LGBTI actual de Santiago de Chile.¹⁵

14 Los espectáculos de transformistas en las discotecas LGBTI son los números centrales de la noche.

15 Algunas de estas discotecas son: Nueva Cero Discoteque, Príncipe Club, Ex Limón, Hangar, Burdel, Naxos, Queen, Quasar y Bookhara.

La aparición de “drag queen”, en las discotecas GLBT data de mediados de la década de los noventa y ya a principios del presente siglo era común ver a esos personajes, de peinados enormes y zapatos de plataformas de más de 30 centímetros de altura, tanto en espectáculos de discotecas como en las marchas del orgullo GLBT de Santiago y de regiones.

1.1. La Voz como articulador del género: análisis de la performance desde el uso/ausencia de la voz

La performance artística de los transformistas y drag queens de Santiago se puede dividir entre quienes utilizan el canto en vivo, que es una práctica observada solamente en transformistas; quienes doblan canciones grabadas, práctica común tanto en transformistas y drag queens, y finalmente, quienes realizan grabaciones de su propia voz mezclada con otros sonidos para generar pistas que posteriormente son usadas en la performance musical.

Para analizar en profundidad las diferentes maneras en que se relaciona la voz de transformistas y drag queens en su performance artística con el género y la matriz de sexo/género, es imperativo entender el proceso mediante el cual este personaje es construido. Para tales efectos es necesario conocer a la persona detrás del personaje, que es el punto de partida de esta construcción. El siguiente paso es profundizar en otros datos, como el nacimiento del personaje, sus motivaciones, el porqué de su nombre, con que sexo o género se identifica (dado que no siempre es femenino, sobre todo en drag queens), para finalmente relacionar esos datos con la utilización de la voz en su performance artística.

Para efectos de este capítulo, analizaremos la performance musical vocal de las transformistas Dulce y Neri Lefferti, bajo la perspectiva de la utilización del canto con voz propia como mecanismo articulador del género, posteriormente abordó el caso del

drag queen Lita Jung Hyun y el uso de técnicas mixtas de voz propia y pistas grabadas como mecanismos articuladores del género y finalmente el de Claudia Larson y la utilización del mecanismo de ausencia de la voz propia en la práctica artístico-musical, el doblaje o lipsync¹⁶. Además, se incluyen testimonios de individuos que se autodefinen como transformistas y drag queens, reconocidos en el ambiente LGBTI de Santiago. De todos los entrevistados, uno de ellos ha solicitado que no se utilice su nombre real, por lo que utilizaremos un nombre ficticio para resguardar su identidad¹⁷. Los demás entrevistados han dado autorización expresa para utilizar tanto sus nombres completos como sus nombres artísticos. Un aspecto particularmente interesante en el estudio de esta práctica, es que ella conlleva el uso de tecnologías en la performance artística y el abandono consciente de la voz personal, para dar paso a nuevas formas de utilización de las voces grabadas.

Transformistas y drag queens son artistas que consciente o inconscientemente, toman decisiones que desembocan en la determinación de las características de su performance profesional. Dichas decisiones parten en el proceso de creación del personaje que implica darle un nombre, una historia, un rol de género y una estética visual, todos ellos elementos que se verán relacionados con la decisión artística de la presencia o ausencia de voz en la performance musical y su relación con el género, que es el centro de esta investigación. La manera en que la voz articula el género, está evidenciada por las características de la performance, como por ejemplo las relativas al nivel de sexualización o genitalización de la misma, el contexto social-cultural-económico en que se desarrolla y su grado de similitud con la matriz de sexo/género heterosexual dominante (Butler, 2007, pp. 240-242), todos ellos elementos a analizar en el presente capítulo.

16 El lipsync es una palabra del idioma inglés que hace referencia a la sincronización de los labios con una pista musical de fondo

17 Aun cuando el entrevistado pidió expresamente no utilizar su nombre legal, autoriza a mostrar imágenes de su personaje, dado que las posibilidades de ser reconocido en ese contexto son prácticamente nulas.

1.2. Dulce y Neri Lefferti: Mecanismo del canto con voz propia como articulador del género

Como he descrito antes, los espacios tradicionales donde se ha mantenido la práctica artística del canto por parte de transformistas son los circos itinerantes. Un artista dedicado al arte del transformismo que ha desarrollado gran parte de su carrera en circos es Juan Nirilef, quién se autodefine como transformista y cantante. Tiene 36 años y su personaje tiene por nombre Dulce Lefferti. El transformismo es su trabajo de tiempo completo y aunque no es parte del elenco estable de ningún club gay, trabaja de manera freelance para la discoteca Fausto y Nueva Cero, además de ser un número habitual en circos de transformistas nacionales, principalmente del Circo Famass.

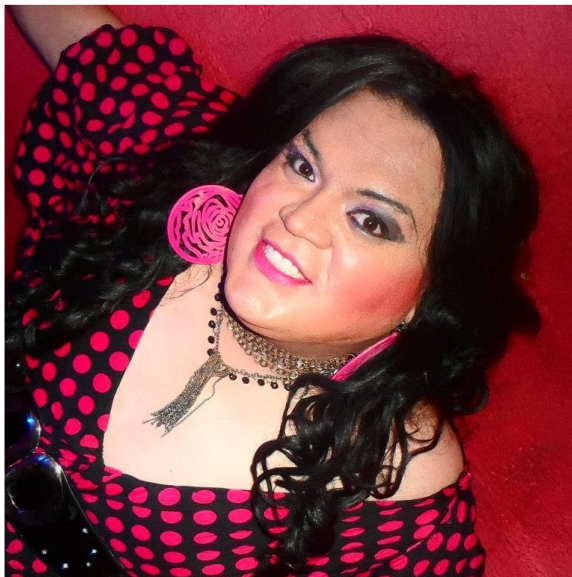


Ilustración 1: Dulce Lefferti. Archivo personal de la artista.

Respecto de la construcción de su personaje, Juan nos habla de la elección de su nombre artístico: “Dulce porque me habían diagnosticado diabetes y Lefferti por una mezcla de mi apellido (Nirilef) que lo tornamos ‘exótico’ para hacerlo atractivo” (J.

Nirilef, entrevista, 2015). El caso de Dulce Lefferti, dice mucho de las distinciones de valor que el transformista asigna a su apellido, de origen mapuche (Nirilef) y un apellido que suena “más atractivo”, como Lefferti. El exotismo del apellido escogido tiene para la artista una connotación más femenina que su apellido original, lo que es un indicador de la forma en que socialmente el origen de un apellido o un nombre pueden adquirir significaciones distintas: no se trata entonces, del exotismo por el exotismo, dado que Nirilef es un apellido que en otros contextos puede adquirir el calificativo de exótico pero que en el contexto del artista no lo es, y por tanto no es deseable para el personaje.

En esta elección, existe una relación con la idealización de la “*femme fatale*” o de la diva tan presente en el imaginario colectivo, en un país como Chile que constantemente está mirando hacia fuera para establecer parámetros de referencia artística y probablemente, idealizaciones del género¹⁸, lo anterior, tomando en consideración que no existen en la realidad nacional ejemplos de divas con nombres y apellidos mapuche. El arquetipo de la *femme fatale* es ampliamente tratado por Carl Gustav Jung en su libro *Arquetipos e inconsciente colectivo*, donde el autor define los arquetipos como matrices generales o ideales universalmente aceptados, los que luego son aplicados o interpretados por los individuos y en el caso de la *femme fatale*, se trata de una mujer irresistible pero peligrosa, que seduce con sus encantos con un halo de misterio (Jung, 1934). Estamos entonces frente a un arquetipo de femineidad que se presenta como un molde abierto a interpretaciones personales pero reconocible culturalmente. Por lo antes expuesto es que el nombre me parece pertinente de analizar desde este punto de vista: un nombre arquetípicamente asociado a lo femenino sirve para dar al personaje un soporte de identidad que posteriormente será asociado a una voz en particular, a un sexo y a un género.

¹⁸ Infero que culturalmente la idealización de Estados Unidos como modelo tuvo su asentamiento definitivo en Chile luego del golpe de estado de 1973 en el que se instauró fuertemente el modelo económico, cultural y estético impulsado por dicho país.

El ámbito de la estética visual también es uno de los principales soportes sobre los cuales se construye la identidad del personaje. Dulce Lefferti es una mujer bajita, con sobrepeso evidente, de cabellera larga y trigueña o rubia dependiendo de las circunstancias. Su vestuario es muy recargado desde el punto de vista estético y con tendencia al brillo, característica común entre los artistas transformistas de circo que desarrollan sus shows en condiciones de iluminación precarias. Juan tiene una percepción muy clara de su apariencia física como transformista y de sus mecanismos de feminización estética:

“Para mí un transformista es lo que más se asemeja (en lo posible) a una imagen femenina, a una mujer. Yo en lo personal (que soy un poquito más gordito) me truqueo, me pongo caderas, para parecerme más a una mujer, porque para mí no hay un prototipo ideal de mujer: hay mujeres bellas que son gorditas, hay mujeres bellas que son flacas. Para mí el transformista es imitar a una mujer no importando su textura física” (J. Nirilef, entrevista, 11 de noviembre de 2015).

A continuación, analizo la performance musical vocal de una de sus presentaciones en el *Ciro Show Famas* realizada en abril del año 2013, registrada en un video de 10 minutos y 42 segundos de duración, disponible en internet¹⁹. El espacio físico en que se desarrolla la performance es la carpa del circo show *Famass*, un escenario de pequeñas dimensiones con una cortina de fondo de color verde; la iluminación consta de focos independientes y no de una parrilla de luces, dejando como posibilidades una iluminación total y otra casi a oscuras con algunos destellos de colores otorgados por una única luz de discoteca apostada frente al escenario.

Dulce aparece en el escenario con un vestido corto arriba de la rodilla, un amplio cinturón plateado y una especie de bata larga todo en tonos claros y texturas livianas. Maquillaje profuso en el área de los ojos, peluca larga de color castaño, muchos accesorios de gran tamaño, muy brillantes y calzando un par de zapatos de tacón alto de

¹⁹ Dulce Lefferti *Famass* [Vid. 1].

color café, estéticamente, un personaje con una visualidad que interpreta lo femenino, construido en base a ideales de femineidad propios de la construcción de género predominante en el contexto. Aplicando la conceptualización de Jung, Dulce encarna la interpretación que hace Juan del arquetipo de femineidad, mediada por su entorno socio cultural.

Su performance vocal comienza con la balada romántica “Basta ya”, de la cantautora puertorriqueña Olga Tañón. En esta primera canción muestra una marcada voz de tenor, sobre todo en la primera sección que se mueve en un ámbito cerrado y en un registro medio/bajo para su rango vocal, que debería extenderse de un do₂ a un do₄, según la clasificación vocal entregada por Carme Tulon en su libro *Cantar y Hablar* (Tulon, 2005, p. 97).

Con la llegada del estribillo de la canción, en vez de utilizar registro falsete, Dulce continúa utilizando su registro de pecho, generando una emisión evidentemente forzada²⁰ que se evidencia tanto en un sonido más estridente, como en la postura física: la tensión en la zona del cuello y los hombros, la elevación del mentón y por consiguiente de la laringe. Luego, comienza la ranchera “Tus maletas en la puerta”, en la que aflora su vibrato amplio²¹, que es un elemento común en su interpretación vocal²².

La tercera canción interpretada es la bachata “Tu hipocresía”, que al igual que en las piezas anteriores es cantada con su registro de pecho y sin cambios en las

20 Para esta investigación he utilizado la conceptualización de los registros expuesta por Carme Tulon en su libro *cantar y hablar*, donde explica que a cada registro se asigna un espacio resonancial que da el nombre al registro en cuestión, a saber: registro de pecho, de faringe o de cabeza.

21 Según Bacot, el vibrato “es la variación de la intensidad de la emisión de $\frac{1}{4}$ a $\frac{1}{2}$ tono en la frecuencia, que se produce con una aparición de 5 a 8 vibraciones por segundo” (Bacot, 2008, p.60). Se entiende en este caso que la variación es superior al rango establecido por la autora.

22 Por una cuestión estilística de la ranchera, es común la combinación de voz de pecho de tenor sumada a un vibrato amplio, ya que esta mezcla es un estereotipo muy marcado de ese género musical, como ejemplo podemos observar esta característica en los cantantes Jorge Negrete y Antonio Aguilar.

condiciones de emisión antes indicadas. Luego Dulce introduce la última canción, el bolero “Rata de dos patas”, donde nuevamente y con más fuerza que antes aparece su vibrato amplio, como un recurso utilizado al finalizar casi todas las frases musicales²³.

En una síntesis de sus características vocales, Dulce tiene una voz marcadamente masculina según la clasificación entregada por Bacot (2008), la técnica vocal que utiliza es evidentemente popular y no realiza modificaciones de color ni de tesitura al momento de interpretar una canción, utilizando siempre su registro de pecho, que sumado a su vibrato amplio recuerda a los cantantes de boleros o rancheras. Se produce entonces una dicotomía entre la estética visual del personaje, evidentemente femenina²⁴ y propia de su idea de un arquetipo altamente asociado a la femineidad como es la *femme fatale*, con una estética vocal marcadamente masculina. Al situar esta representación de la femineidad en la matriz de género heteronormativa dominante, nos encontramos con un personaje aparentemente ininteligible desde el punto de vista de la coherencia entre su rol de género, evidenciado en su aspecto y modos (todos ellos elementos creados por el actor detrás del personaje) y la voz que esperaríamos tuviera ese personaje, en apariencia femenino, pero con voz masculina, validando de esta manera elementos extra matriciales.

Sin embargo, al analizar el discurso de Dulce, he encontrado indicios de que ella asocia lo femenino con el aspecto físico más que con la performance vocal, razón por la cual sus esfuerzos de perfeccionamiento del personaje van orientados en ese sentido. De lo anterior se desprende que la utilización de su registro vocal (masculino) no obedece a una posición política o a una reivindicación de la masculinidad del actor detrás del personaje, si no a sus posibilidades vocales y de su valoración de la estética física por sobre la vocal a la hora de representar “lo femenino”. Desde este punto de vista Dulce,

23 La tercera y cuarta canción interpretada por Dulce en la performance no se analizan en profundidad por tener características muy similares a las observadas en las dos primeras piezas.

24 Al referirme a masculino y femenino, hago alusión a la construcción generalmente aceptada en el contexto social de Santiago de Chile y no a un imperativo propio de un determinado sexo o género.

en su concepción de la femineidad asociada a lo estético y no a lo vocal, si tiene por objetivo afirmar la matriz heterosexual desde su personaje, ya que lo construye desde lo que para ella es primordialmente femenino. Independiente de que el objetivo del artista sea performar un personaje que se entienda como femenino, según mi análisis se encuentra situado fuera de la matriz heterosexual, en tanto su práctica artística no es del todo inteligible y por lo tanto es una práctica que considero extra matricial, aun cuando este no sea el objetivo del artista.

Juan (o Dulce) no es el único transformista/cantante en su familia, ya que su hermano menor también se dedica al mismo trabajo con el nombre de Neri Lefferti. Dicho personaje, también centra sus presentaciones en la performance vocal en vivo, pero posee un timbre de voz mucho menos masculino que el de Dulce.



Ilustración 2: Neri Lefferti. Álbum personal del artista.

A modo de ejemplo, analizo a continuación una performance vocal realizada a dúo por Neri y Dulce, la que se encuentra grabada en video y disponible en internet²⁵.

25 LAS LEFFERTI cantan en homenaje a CONY DACARDILL [VID.2].

Esta fue realizada a modo de homenaje a un conocido transformista fallecido poco antes de la grabación de ese video.

La grabación es realizada en una habitación con fondo de cortinas de color verde. Ambas hermanas de pie, vestidas en tonos oscuros nos presentan unas evidentes diferencias estéticas y vocales. Mientras Dulce cultiva una visualidad más exuberante, con peinado alto y maquillaje marcado, Neri nos presenta una figura más estilizada, pelo liso y más claro que Dulce y un maquillaje mucho más suave, basado en colores rosa y pastel.

Vocalmente las diferencias son notorias, considerando sus cualidades vocales más allá de establecer una superioridad técnica entre ambos personajes. Mientras Dulce se mantiene en su performance vocal con vibrato amplio en un registro grave, Neri hace uso de recursos estilísticos que le permiten feminizar su voz, como el uso del registro de falsete y de emisiones más livianas²⁶. En las secciones en las que cantan a dos voces, Neri siempre asume la línea más aguda del canto y evidencia un uso de recursos como variaciones de la melodía original de la canción, intensidad y volumen. El video en cuestión es un buen ejemplo del contraste entre dos personajes en apariencia femeninos, pero de los cuales solo uno pone en práctica mecanismos de adecuación de su voz natural para hacer su personaje coherente desde el punto de vista de la voz asociada al género femenino por el representado.

En el caso de Neri, estamos frente a un personaje que es mucho más coherente si lo analizamos desde la matriz de género (Butler, 2007), ya que sus características estético-visuales tienen un alto grado de correspondencia con las características de su performance vocal, siendo ambas marcadamente femeninas según el modelo heteronormativo predominante.

²⁶ Es decir que su fonación no utiliza excesiva fuerza o presión de aire para generar el sonido deseado.

1.3. Lita Jung Hyun: Mecanismo mixto con voz propia y pistas grabadas como articulador del género

Lita Jung Hyun es una drag queen que ha desarrollado su actividad artística principalmente en discotecas de Santiago, siendo parte del elenco estable por varios años en la discoteca Bunker espectáculos. Se caracteriza por usar una estética visual común a este tipo de artistas, en la que conviven elementos visuales de lo masculino y lo femenino que se escapan de los límites de la matriz heterosexual. En su performance artística Lita no canta en vivo, pero dobla sus propias canciones, que son creadas con bases electrónicas y su propia voz, la que utiliza para hacerla más masculina o femenina sin un timbre característico que podamos asociar a un sexo biológico determinado en lo que podríamos denominar como un personaje con un alto grado de androginia tanto desde el punto de vista estético como vocal.



Ilustración 3: Lita Jung Hyun. Álbum personal del artista.

Su performance vocal analizada, es una grabación de audio disponible en Internet²⁷, que corresponde a una mezcla realizada por la propia Lita para sus shows en vivo. La performance presenta una pieza típica de la estética musical vocal drag: base electrónica mezclada con la voz del artista. La ejecución vocal es una mezcla entre canto y voz hablada, en la que destaca una hipernasalidad y un uso de la vocal “a” con apertura exacerbada. El resultado sonoro es una voz sin un género definido, que en ocasiones se presenta más masculina o más femenina, pero que se posiciona principalmente en terrenos liminales entre ambos tipos de fonación. Es importante destacar en este sentido, que las personas tienden a asociar ciertas características del timbre de la voz humana con ideas de raza, sexo y género, tal como lo especifica Nina Eidsheim en su artículo *Sinthesizing Race: Towards an analysis of the Performativity of Vocal Timbre* (Eidsheim, 2009). En este caso de análisis, estamos frente a un drag queen que utiliza un timbre de voz hiper nasalizado, y en los agudos falsete evidente, lo que genera en la audiencia una asociación con un individuo de características andróginas, en el contexto de una sociedad heteropatriarcal²⁸.

Esta forma de utilización de la voz en la performance, que difiere radicalmente de la voz hablada del actor detrás del personaje, señala la intencionalidad de escapar de la norma, que está presente en su estética visual y vocal. Esta estética particular que incluye la práctica creativa ha llevado a que exista una denominada “Música Drag”:

“...de hecho hay música drag. Este tipo de música es muy eufórica; si bien es cierto hay transformistas que, si la ocupan, pero cuando el show es de temática drag. Es rápida, el o la vocalista canta generalmente gritando, se usan sonidos semejantes a explosiones, vidrios quebrándose, latigazos, etc. Cuando creamos nuestras pistas se usa mucho partir con un tema lento ya sea de cualquier tendencia y luego de una intervención creada por nosotros mismos, después se le da paso al tema drag, lo cual provoca un impacto en el público al momento de ver el show” (Andrómeda Drag, entrevista, octubre de 2015).

27 LITA JUNG HYUN FIESTA FIESTA SHOW MIX 2014 [Vid. 5]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=6ik8na6qlSM>

28 A mayor ahondamiento ver ideas sobre hipernasalidad en la voz de Felipink, en el capítulo dos de esta investigación.

La performance vocal de drag queens es a mi entender una respuesta a la pregunta planteada por Judith Butler en su libro *El género en disputa*: “¿Qué tipo de repetición subversiva podría cuestionar la práctica reglamentadora de la identidad en sí?” (Butler, 2007, p.96). La práctica del drag queen es una repetición subversiva²⁹ en toda su extensión, dado que contiene elementos que rechazan abiertamente las reglas del género heteronormado, traspasa los límites del binario masculino/femenino, haciendo de lo andrógino su común denominador. Esta libertad, ininteligible desde el punto de vista de la matriz heterosexual, se expresa desde su estética hipergenitalizada³⁰ hasta sus juegos con la voz, se transforma así el drag en un tipo de híbrido, en una especie de raza de reminiscencias mitológicas, parte hombre, parte mujer, parte animal, parte divinidad, parte planta: en síntesis (si es que se puede sintetizar semejante creación) el drag es una expresión imposible de asir con las tenazas de la normatividad del género.

Las características extra matriciales de la performance drag de Lita la transforman en un tipo de práctica artística vocal que “problematiza el sexo y el género en tanto categorías políticas estables de descripción” (Butler, P.228). De esta manera se podría establecer un nexo con el rechazo de las categorías de sexo/género, dado que, al exceder sus características, revela la naturaleza cultural de esas categorías.

1.4. Claudia Larson: Mecanismo de ausencia de la voz propia en la práctica artístico-musical, el doblaje o lipsync como articulador del género

El lipsync es una práctica artística que consiste en simular el acto de cantar, mediante la sincronización del movimiento de los labios con la grabación de una

29 Para Butler las normas de género son producto de repeticiones de actos aceptados socialmente, por tanto, las repeticiones subversivas son una forma de generar cambios en las normas del género por medio de la repetición de actos performativos contrarios a la construcción social del género predominante.

30 Por estética hipergenitalizada, me refiero a características físicamente visibles en drag queens, como son la no ocultación del pene y los testículos por medio de la práctica antes descrita como “el truco”, exposición del pecho desnudo o los glúteos, entre otras prácticas.

canción, dicho de otra manera, el lipsync es realizar la fono mímica de un cantante. Los actores transformistas y drag queens son reconocidos cultores de esta práctica. Su utilización en los espectáculos de las discotecas LGBTI de Santiago es una práctica generalizada, de acuerdo a mi observación como asistente a dichos lugares.

El doblaje de canciones por parte de transformistas en espectáculos de la escena LGBTI y heterosexual es tan antigua como la práctica del canto descrita al principio de este capítulo, ya que tanto en circos itinerantes como en discotecas han mantenido paralelamente ambos tipos de performance. Es debido a esta tradición de larga data que existe una gran valoración de la interpretación en el doblaje o al cantar, siendo considerado quien maneje adecuadamente dicha actividad como un artista más completo y se refieren peyorativamente a quienes no saben doblar como artistas de menor nivel o como “las que mastican chicle en el escenario” (P. Pereira, entrevista, 05 de noviembre de 2015).

En el marco de mis observaciones participativas, visité el local llamado Dionisio, ubicado en el Barrio Bellavista, donde tuve la oportunidad de entrevistar a un transformista de larga trayectoria y presencia en los escenarios nacionales: Patricio Pereira tiene 45 años de edad y cuando está caracterizado se hace llamar Claudia Larson. Patricio es un transformista a tiempo completo que se desempeña de manera estable en los locales del holding Divas y el transformismo es su único trabajo y fuente de ingresos desde hace más de veinte años.

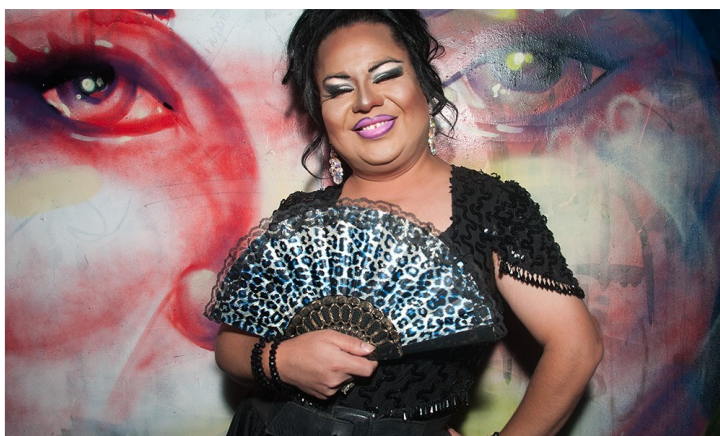


Ilustración 4: Claudia Larson. Álbum personal del artista.

Patricio escogió para su personaje de transformista un nombre compuesto por dos referentes femeninos que él consideraba dignos de imitar: “Yo elegí el nombre Claudia por mi mejor amiga de la infancia y Larson por una Miss Chile de los 70” (Pereira, 2015). Dicho nombre se ha acompañado de una estética física muy reconocible: la mujer latina, voluptuosa, curvilínea. Su característica principal es que basa sus espectáculos en el doblaje de canciones y shows humorísticos en los que utiliza su propia voz, conocidos actualmente como *stand-up comedy*.

Claudia es una artista que tiene lo que denominaré como una performance mixta desde el punto de vista de la voz: mientras que para animar eventos o espectáculos utiliza su voz, para la performance musical opta por el doblaje o lipsync. Como indica en la entrevista realizada, el canto no es una actividad para la que se sienta preparada, por lo que una estrategia artística ha sido la utilización del doblaje: “Mira, yo no canto nada, nada, nada, pero me gusta interpretar muy bien los temas que yo me aprendo, me encantan las baladas, los merengues, los tropicales y me gusta sabérmelas bien, interpretarlas bien; o sea que se note, que al fin y al cabo la gente crea que estoy cantando.” (P. Pereira, entrevista, 2015).

La voz de Patricio es una voz que podríamos definir como rasposa y grave, lejana de lo que socialmente se catalogaría como “femenina”, lo que Patricio aprovecha como una forma de dar mayor realce a su veta humorística, ya que tenemos a esa mujer voluptuosa en contraposición a una voz claramente masculina. La utilización de este recurso en el espectáculo de café concert, reafirma su racionalización del uso del recurso voz en las distintas facetas de su personaje, para hacer reír, utiliza su voz masculina acompañada de apariencia física femenina, mientras que, para realizar performance musical, opta por abandonar su voz y utilizar pistas con voz femenina, dando coherencia y credibilidad a su personaje.

La performance musical vocal que analizo en esta sección, corresponde a la grabación de una parte de su show en el Pub Farinelli, ubicado en el barrio Bellavista de Santiago. El video, que se encuentra disponible en internet³¹, muestra un pequeño escenario con cortinas de líneas plateadas sobre un fondo negro, en un espacio de altura similar al de una casa. Sobre él y de espaldas al público, Claudia Larson aparece vestida con un ajustado vestido entero, de color negro sin espalda, larga peluca rubia hasta la cintura y zapatos de taco alto.

La canción doblada es el tema tropical “Dímelo ya” cantado por la intérprete Gisselle. Claudia se da vuelta hacia el público dejando ver sus curvas prominentes y comienza a bailar al son de la música con total conocimiento de la duración de la introducción musical. Al comenzar el doblaje propiamente tal, es evidente el dominio de la práctica artística del lipsync, sus movimientos de labios y su expresión corporal calzan perfectamente con la música de fondo, conoce los silencios y se apropia de la voz de la cantante a tal punto, que en ocasiones olvido que ella no está cantando, sino doblando sobre una pista grabada. Es importante recalcar que, en la práctica del doblaje, Claudia realiza un detallado estudio de la corporalidad asociada a la emisión de la voz cantada, observando videos de las cantantes originales de las canciones que interpreta y

31 Claudia Larson Transformista Gay Chileno Farinelli Santiago [Vid. 6].

agregando movimientos que ayuden a crear la ilusión de que en realidad está cantando, como elevar el mentón en las zonas agudas, abrir los brazos en las secciones *forte* y pasajes que requieren *fiatto*.

El mecanismo del doblaje como un articulador del género en este caso tiene una doble causalidad, por una parte, está el abandono de la voz propia ante la conciencia de imposibilidad de cumplir con el canon estético vocal asociado al personaje femenino que se quiere representar, y por otra parte, la apropiación de la voz de una cantante, de sexo femenino y que cumple con todas las características necesarias para ser considerada inteligible desde el punto de vista del género y coherente con el personaje que se quiere representar, como lo indica Patricio: “yo tengo claro que mi voz no es nada femenina, y eso sumado a que no se cantar... yo creo que se vería ridículo que yo cantara con mi voz de hombre y vestido de mujer, quizás en algo humorístico” (P. Pereira, entrevista, 2015). Al ser consultado sobre su decisión por realizar doblaje de canciones, indica que aun cuando supiera cantar preferiría doblar, porque su voz no tendría relación con la mujer que él quiere representar en el escenario, declaración que deja explícito el objetivo del artista de performar un personaje que se vea como mujer y se escuche como mujer al momento de realizar el lipsync. Tenemos entonces, un personaje que en la performance musical es coherente en su estética vocal y visual, conformándose una performance que valida la matriz de sexo género al ser inteligible en su contexto.

1.5. Conclusiones del capítulo 1

El presente capítulo evidencia la multiplicidad de posibilidades de interrelación entre el género y el uso de la voz en la performance artística de transformistas y drag queens como son el canto, el lipsync y el uso de técnicas mixtas de voz y pistas grabadas.

Al observar el uso de la voz y su relación con el género por parte de Dulce Lefferti, he concluido que la performance vocal de Lefferti es una performance que se sitúa fuera de los límites de la matriz heterosexual, pues aun cuando la intención del artista sea representar su interpretación del arquetipo femenino de la *femme fatale*, este objetivo no se cumple al ser su voz un elemento que no logra articular la expresión de género a través de la voz. Por el contrario, el caso de Neri Lefferti evidencia la validación de la matriz heterosexual al utilizar recursos vocales propios del sexo femenino, para que su representación de la mujer sea creíble y exista correspondencia entre su apariencia física y su voz.

Respecto de la ausencia de la propia voz en el escenario, la experiencia de Claudia Larson ha dado luces de cómo una decisión artística, como es el restar la propia voz por considerarla incongruente con el género de su personaje, da paso a la consolidación de una estética visual y sonora que, aunque ausente de la voz del actor, hace propia la voz que performa en la práctica del doblaje. Esta opción por el doblaje de canciones en el escenario, abre un abanico de posibilidades que no tienen los artistas que utilizan su propia voz en la performance musical, que se ve limitada por sus capacidades fisiológicas y estéticas, que van apareadas a su vez con las limitaciones artísticas del personaje.

Un caso diametralmente opuesto y que presenta múltiples posibilidades para futuras investigaciones, es el presentado por la performance musical vocal de los drag queens. El caso estudiado, Lita Jun Hyun, nos muestra una performance musical vocal que, a diferencia de los analizados anteriormente³², está compuesta por elementos que escapan a la matriz heterosexual. Estos elementos están evidenciados en la estética visual, con apropiaciones de características físicas tanto masculinas como femeninas, pero también y muy profundamente están evidenciados en su estética vocal. Al generar mecanismos de emisión de la voz (como la hipernasalidad) o de edición de esta por

32 Exceptuando a Dulce Lefferti, con quien comparte la validación de elementos extra matriciales.

medios tecnológicos, los drag queens generan una identidad que escapa del binomio masculino femenino propio de la matriz heterosexual, validando por medio de esta performance vocal elementos extra matriciales asociados a la androginia.

CAPÍTULO 2 UTOPIÍA *QUEER* EN LA PERFORMANCE MUSICAL VOCAL DE ARTISTAS DE LA ESCENA *UNDERGROUND* EN SANTIAGO DE CHILE.

“Utopía.

1. f. Plan, proyecto, doctrina o sistema deseables que parecen de muy difícil realización.

2. f. Representación imaginativa de una sociedad futura de características favorecedoras del bien humano.” (Dle.rae.es, 2017)

Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (RAE) en su Edición Tricentenario, el concepto de utopía está íntimamente ligado a un espacio idealizado de carácter social y no presente (futuro), que tiene como eje central mejores condiciones de vida que las existentes al momento de enunciar dicha utopía. Estamos, por tanto, frente a un concepto fuertemente político, en cuanto critica lo existente y denota indirectamente las falencias del ahora por medio de la exposición de un lugar perfecto, distinto al lugar desde el que se presenta la utopía. Etimológicamente, la palabra utopía proviene del griego “ou” que es una negación y “topos” que hace referencia a un lugar, siendo en la más básica de sus concepciones una referencia a un “no lugar” o lugar que no existe aún.

La utopía no necesariamente hace referencia a un lugar físico, pudiendo también indicar idealizaciones conceptuales referentes a un ámbito en particular, como se ve reflejado en nuestros casos de estudio, quienes expresan mediante la performance musical vocal un ideal respecto del género, el sexo y la sexualidad. En dicho sentido apunta la conceptualización de José Muñoz (2009) en lo que él denomina *Utopía Queer*. Como se indicó en el marco teórico, esta utopía queer está compuesta principalmente por ideales políticos respecto del género, el sexo y la sexualidad, en un sentido de

libertad en oposición a la opresión del sistema imperante de características predominantemente heterosexistas y patriarcales.

En el presente capítulo analizaremos algunas de las formas en las que esta utopía Queer es expresada en las performances vocales de artistas LGBTI, pertenecientes a la escena *underground* de Santiago de Chile. Esta escena se desarrolla principalmente en lugares que no son del circuito habitual GLBTI de discotecas y bares, sino que se presentan en otros espacios, generalmente visitados por un público que no se identifica con el *stablishment* o cánones establecidos por los grupos de poder dentro de la diversidad sexual³³. Dentro de estos lugares encontramos casonas del centro de Santiago que se han habilitado como centros clandestinos de fiestas y también algunos espacios dentro del circuito LGBTI que se destinan para ese público en particular en fechas específicas y acotadas, como son ciertas fiestas temáticas, como las fiestas quiltras o las fiestas spandex. Algunos de estos lugares son la discoteca Blondie, Bal le Duc, las Fiestas Quiltras, Club Ámbar y el Centro Arte Alameda, que habitualmente es utilizado para lanzamientos de discos o fiestas relativas a la escena underground LGBTI santiaguina.

Para comprender el concepto de Utopía Queer entregado por José Muñoz y aplicarlo en el análisis de la performance musical vocal de los casos de estudio, es necesario realizar un breve recorrido por el concepto de utopía presentado por Rafael Herrera (Herrera, 2013), para luego agregar a su significado original los elementos políticos en lo relativo al género aportados por Muñoz (Muñoz, 2009), así como aportes teóricos de otros autores pertinentes al concepto en cuestión.

33 Bordieu (2011) respecto de la existencia de clases o grupos dominantes que establecen cánones de uso o conducta deseables. Estas relaciones de dominación también se dan en subgrupos sociales, como es la comunidad LGBTI, donde los grupos dominantes establecen los lugares de moda y los lugares que no cumplen con dicha característica.

2.1. Breve Historia de la Utopía

Rafael Herrera en su libro *Breve Historia de la Utopía* (2013) sostiene que las principales referencias al concepto y que son la base de lo que hoy entendemos como utopía están dadas por los textos bíblicos del Génesis, específicamente en las fábulas del Huerto del Edén Paradisiaco y la del Arca de Noé. La primera de ellas hace referencia a la pertenencia del hombre a un lugar paradisiaco y perfecto creado por el dios cristiano, del que el hombre fue expulsado por desobedecer a su creador. Al estar el hombre solo en el mundo y enfrentado a la muerte y a la obligación de trabajar para procurar su sustento, nace la utopía primigenia de la vuelta a ese lugar divino en que todo es perfecto. En el caso de Noé, este sobrevive al diluvio universal enviado por el dios cristiano. Según la fábula bíblica, dios, cansado de los pecados de la humanidad decide acabar con ella y recomenzar salvando sólo a Noé y su familia, mas una pareja de cada animal viviente en la tierra. Para esos fines ordenó a Noé que construyera un arca de madera en la que lograrían subsistir los cuarenta días y noches que duraría el diluvio. De esta forma, Noé y su descendencia podrían fundar una nueva civilización en la que reinara la justicia de su dios.

De estas dos fábulas con sus respectivas utopías nacieron las distintas concepciones de utopía que se conocerían en el futuro. En palabras de Herrera: “a lo largo de la historia, el pensamiento utópico va a repetir esta misma estructura mítica de la biblia para movilizar las energías revolucionarias del presente en pos de un futuro mejor y feliz” (Herrera, 2013, p.27).

Por otra parte, en la antigüedad griega, específicamente en su mitología encontramos distintas historias de carácter utópico, pero es Platón quien retoma la tradición utópica de la religión para adaptarla al ideal griego de la razón. De esta manera nace la Utopía Aristocrática, en la que prima la idea de una civilización perfecta o

Estado ideal, pero no igualitario para todos los habitantes, sino regida por los más capaces. Esta utopía aristocrática es presentada por Platón en su libro *La República* (Herrera, 2013, pp.60-61).

Las ideas utópicas de carácter cristiano fueron predominantes a nivel mundial gracias a la instauración del cristianismo en el Imperio Romano, pero con el descubrimiento de América, la utopía cristiana es modificada en una nueva variante alentada por los nuevos territorios descubiertos y las riquezas y civilizaciones que vivían en armonía con la naturaleza: “El imaginario que se produjo alrededor del Nuevo Continente extendió la idea de un Nuevo Mundo, de nuevos mundos más perfectos y humanos” (Herrera, 2013, p.92).

Las bases del pensamiento utópico moderno están dadas por Tomas Moro en su libro *Utopía*, publicado en el año 1516, “Utopía narra el sistema de gobierno perfecto del que gozaban los imaginarios habitantes de una isla llamada Utopía. El libro reúne todas las cualidades de la Antigüedad, pero esta vez dotado de todos los elementos de la utopía moderna” (Herrera, 2013, p.95). Luego de la Revolución Francesa (1789), los aires utópicos llegan a Alemania de la mano del filósofo alemán Johann Fichte, quien acuña lo que hoy conocemos como utopía del socialismo de estado, que postulaba la idea de crear estados autosuficientes e independientes con un sistema interno que se opusiera al capitalismo (Herrera, 2013, p.164).

Por otra parte, ya en el siglo XIX con el nacimiento del socialismo científico y su Utopía Marxista de la mano del filósofo alemán Karl Marx, se nos presenta la estructura principal de las ideas utópicas contemporáneas. En síntesis, la Utopía Marxista instala el ideal de una sociedad libre del capitalismo, base de toda contienda histórica entre las clases oprimidas o desfavorecidas y las clases opresoras o burguesas, postulados ampliamente absorbidos por el comunismo. De ahí en más, con la aparición de los postulados anarquistas de Mijail Bakunin, la utopía toma un rumbo contrario al estado, a dios y al materialismo, pero manteniendo la idea cristiana del amor al prójimo. Sin

embargo, es la utopía anarco-individualista la que va un paso más allá, proclamándose como el partido de los que no tienen partido. Max Stirner sostenía una férrea defensa de la individualidad y soberanía del individuo, criticando de las utopías marxistas y anarquistas el hecho de que sólo habían logrado remover la figura del salvador de la utopía cristiana en sus propias bases de pensamiento, conservando el principio del amor cristiano al prójimo. (Herrera, 2013, p.271).

Con la llegada del siglo XX se produce una degradación de la utopía, con la derrota definitiva de los intentos utópicos sociales del siglo XIX, la instalación del estado y el capitalismo como orden generalizado en la mayor parte de las naciones, llegando incluso a estados de totalitarismos tanto comunistas como fascistas. En este contexto, y en distintos períodos históricos, renacen y mueren intentos de utopías, pero esta vez tendientes a cambiar aspectos más específicos de la individualidad y del desarrollo del ser humano en sociedad como son, en la especificidad de esta investigación, los aspectos ligados al género, el sexo y la identidad sexual, como son las utopías feministas de la primera mitad del siglo pasado hasta llegar a las utopías de la comunidad LGBTI, utopías expresadas de distinto modo y en diversos ámbitos, como el que nos atañe: la performance musical vocal de artistas queer de Santiago de Chile.

2.2. Utopía queer / Utopía del género

La utopía queer, propuesta por José Muñoz en su libro *Cruising Utopía* (Muñoz, 2009) nos presenta la posibilidad de performar el género, el sexo y la identidad sexual de todas las maneras imaginables por medio de la expresión de un ideal, de lo que no podemos ser o vivir en el presente, dicho de otro modo y en palabras del autor “*queerness* existe para nosotros como una idealización que puede ser extraída del pasado y usada para imaginar el futuro” (Muñoz, 2009, p.1)³⁴. Esta utopía es para el

34 Traducción personal del original en inglés.

autor una invitación a soñar con otros placeres y otros mundos, a expresar y soñar lo que queremos o deseamos porque, eso que queremos y deseamos no está a nuestro alcance en el presente; es expresar la utopía de un lugar mejor.

En tal sentido, es necesario explicitar los casos en que no existe una expresión de la utopía queer en otros artistas GLBTI de la escena de Santiago de Chile. Algunos de estos casos pueden ser por ejemplo los transformistas Neri Lefferti o Claudia Larson, quienes en su performance musical vocal tienen por objetivo escenificar un personaje lo más similar al estereotipo femenino imperante, reafirmando la matriz de sexo/género y por tanto, no buscan representar un ideal inexistente sino una realidad presente en el aquí y ahora.

Volviendo a los postulados de Muñoz, el autor indica que la utopía queer o *queerness* es “esencialmente acerca del rechazo al aquí y el ahora y una insistencia en la potencialidad o posibilidad concreta de otro mundo”³⁵ (Muñoz, 2009, p.1). Sus postulados tienen como referente principal los ideales utópicos de la tradición marxista, principalmente del filósofo Ernst Bloch, quien realiza una teorización que va más allá de los ideales fantásticos de Tomás Moro, reflexionando sobre una utopía potencialmente posible, que incluye aspectos sociales, literarios, productivos y médicos. Una de las razones que más cautivaron a Muñoz para inspirarse en Bloch es su aproximación a la capacidad de las artes de “iluminar anticipadamente” (Muñoz, 2009), describiendo la idea de que algunas prácticas artísticas podrían ser útiles para ver lo que aún no es real en el presente. Como indica el autor, el concepto de esperanza es esencial en la utopía queer, pues se performa acerca de lo que se espera pueda transformarse en una realidad palpable en algún punto espacio temporal del futuro.

Esta característica utópica del arte, es decir de adelantarse mediante la performance a sucesos futuros, fueron teorizadas por Bloch, quién detectó en la pintura y

35 Traducción personal del original en inglés.

la poesía lo que denominó “paisajes de deseo”. Considero que estas características utópicas son perfectamente aplicables a performance musicales vocales de artistas queer de la escena *underground* de Santiago de Chile, dado que en ellas también encontramos potencialidad utópica en los significados inmanentes en dicha práctica artística, que evidencia una clara aversión por la temporalidad heterosexual.

En este punto es importante señalar que el hecho de que la utopía queer se pueda performar no es un indicador de realidad presente, sino de una idealización del futuro. En otras palabras, para que la utopía se transforme en realidad, debe ser generalmente aceptada en el conjunto de la sociedad y no sólo en los grupos minoritarios o colectivos de artistas, como es el caso de la utopía queer.

Para Muñoz, los sentimientos utópicos queer en Estados Unidos se pueden rastrear desde la revuelta de Stonewall; Haciendo el paralelo a la realidad nacional, considero que luego del período de la dictadura militar en Chile (1973-1989) podemos encontrar la simiente de esta utopía queer en los distintos movimientos LGBTI y colectivos culturales. Durante la dictadura militar, período que es teóricamente coherente con el de “degradación de la utopía” descrito con anterioridad, se extinguieron casi por completo las posibilidades de externalizar una utopía queer de forma consistente, característica común en los casos de estados totalitarios (Herrera, 2013, p.275)³⁶. En dicho período histórico, gran parte de las expresiones artísticas fueron duramente coartadas, producto de la íntima relación entre arte y política. Al respecto, en entrevista realizada por el medio electrónico Razón Pública a la destacada artista visual colombiana Doris Salcedo en el marco de la serie de entrevistas denominada *Arte, violencia y Memoria*, da su opinión acerca de la relación entre política y arte: “Yo creo que de por sí el buen arte es político, porque siempre está abriendo caminos desconocidos, espacios desconocidos y el arte también es marcadamente ideológico, entonces siempre está en contra de un establecimiento o a favor”. (Razón Pública, 2013).

36 Referencia a estados totalitarios de cualquier corriente política.

Ya en la década de los 80 se comienzan a articular diferentes expresiones artísticas de vanguardia como una forma de resistencia a la dictadura militar, quedando otras reivindicaciones sociales, como las de la diversidad sexual, relegadas a un segundo plano.

Habiendo realizado una aproximación teórica respecto del concepto de utopía queer, realizaremos un análisis de la performance vocal de dos artistas que desarrollan su práctica profesional en el circuito underground de Santiago de Chile a la luz de los referentes conceptuales desarrollados con anterioridad. La primera de ellos es la cantante y performer Heather Kunst, quien se autodenomina cantante trans-agresor y en segundo lugar analizaremos la performance musical vocal de Felipink, cantautor y performer de la escena queer.

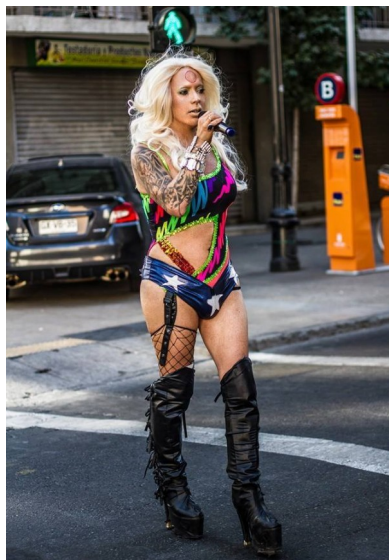


Ilustración 5: Heather Kunst, álbum personal de la artista.



Ilustración 6: Felipink, álbum personal del artista.

2.3. Heather Kunst, cantante trans-agresor

La selección de Heather Kunst para este análisis obedece principalmente a la riqueza de su discurso político encarnado no solo en su performance musical vocal, sino también en muchos otros aspectos de su vida: su cuerpo modificado y expresando una ambigüedad andrógina, su abierta posición de defensa de la libertad sexual y del trabajo sexual como herramienta válida para la subsistencia económica de un individuo, la vivencia de una corporalidad que podría encuadrarse principalmente en lo femenino y la libertad de autodefinirse como hombre evidencian un discurso emancipador de la realidad heteropatriarcal dominante, y que dista mucho del aquí y ahora. Heather representa un artista que vivencia la utopía queer desde su día a día hasta su performance musical vocal, extendiendo a toda su vida la utopía de género y haciendo eco sin saberlo de las palabras de Muñoz respecto de la utopía queer: “Cuando el aquí y el ahora es

sobrepasado por el allí y el entonces, como podría, y, de hecho, debería ser” (Muñoz, 2009, p.97)³⁷.

La historia de Heather Kunst está plagada de elementos utópicos, según nos indica en entrevista realizada para los fines de esta investigación, cuenta que a los nueve años de edad se asume como gay y que a los catorce años ya se consideraba perteneciente al movimiento punk y vivía su vida como tal. Sus tendencias musicales y estilísticas estuvieron fuertemente influenciadas por el rock pop británico, y su idea de la música y los artistas como forma de construir identidad es muy cercana a la perspectiva de Muñoz (Muñoz,2009) respecto de los procesos de identificación y desidentificación:

Yo tenía una tía que vivía en Londres y me traía revistas en sus viajes y cintas de video con grabaciones, en los cuales conocí a David Bowie y *Culture Club* con su vocalista Boy George, ellos fueron para mi importantísimos para darme un refuerzo, un ancla a lo que era formar una identidad (Durán, entrevista personal a Heather Kunst).

En ese contexto Heather comienza sus primeras aproximaciones a las expresiones utópicas en su corporalidad, las que fueron rechazadas por su entorno. Es importante mencionar que nos referimos al tiempo de la dictadura militar en Chile, donde se desencadenó lo que Rafael Herrera teorizó como la “degradación de la utopía” por medio de procesos políticos totalitarios (Herrera, 2013, p.275-280). Respecto del punto anterior, Heather nos comenta:

Con el fanatismo típico de adolescente, con 13 o 14 años, y como una forma de ir explorando identidades me vestí un tiempo de David Bowie, pero como no lo conocían mucho, nunca entró David Bowie jamás como algo masivo, pero si estaba entrando mucho Boy George y Culture Club en la época de “Karma Camaleón” (la canción), etc., yo me empecé a vestir y a maquillar igual que Boy George. Entonces eso generó toda una ruptura en una época que era dictadura, más la mente retrógrada que hasta el día de hoy todavía nos persigue, pero en esa época era peor (Durán, entrevista personal a Heather Kunst).

Respecto del rechazo del entorno en el contexto de degradación de la utopía en Chile, Heather es aún más específica e indica que eran tiempos peligrosos para quién quisiera

37 Traducción personal del original en inglés.

escaparse del marco militarizado de entonces, que impuso cánones de masculinidad y feminidad muy estrictos por medio de la represión a lugares de encuentro homosexual o de otras escenas: “Entonces yo tenía que ir a fiestas y andar en los circuitos under [ground] vestida de Boy George, corriendo de los carabineros, de los neo nazis, de los punks, de la gente en general que no te aceptaba, etc. Era corre por tu vida y trata de disfrutar un poco más de lo que puedes” (Durán, entrevista personal a Heather Kunst).

Respecto de los momentos difíciles que ha vivido producto del rechazo a su performance del género o de vivir su *utopía queer*, Heather nos cuenta de su primera aproximación al mundo de la prostitución. Es importante destacar que en la entrevista realizada Heather cuenta sobre su experiencia respecto de la prostitución como algo complejo, pero no desde una posición de víctima de las circunstancias, sino por el contrario, desde una posición política de derechos y cargada de un carácter funcional respecto de su propia vida:

Pasé también ese típico momento oscuro, en esa transición en que todos te cierran las puertas; En un Chile en que las diferencias no se agradecen, sino que se castigan³⁸, entonces me vi con 19 años, sin trabajo, sin puertas abiertas, sin nadie que me diera nada, entonces me dije: bueno entonces voy a echarle mano a lo que tengo, que era mi imagen, mi físico, etc., así que me dediqué a trabajar en el tema de la prostitución por lo menos cinco años y donde conocí un ambiente que no era grato, que nunca lo ha sido, que es peligrosísimo, las calles, en fin... (Durán, entrevista personal a Heather Kunst).

Heather es su nombre social desde hace algunos años, pero su nombre de nacimiento es masculino acorde a su sexo biológico. Heather no se siente mujer, por lo tanto, su identidad de género es masculina, aun cuando su estética exterior y la mayor parte de sus expresiones de género son predominantemente femeninas. La utopía queer expresada por su imagen obedece a necesidades estratégicas y políticas como lo indica:

En ese proceso de las calles tuve que modificar mi aspecto por algo más femenino, por un tema de coherencia y por un tema práctico: de Boy George no iba a ser lo mismo, entonces tenía que vestirme de mujer. Nunca fue porque me gustara si no por un tema

³⁸ En concordancia con el concepto de matriz heterosexual y sus elementos extra matriciales aplicados en el capítulo I de esta investigación.

netamente comercial, netamente de estrategia, y ahí creé el nombre Heather, porque no quise ninguno que se relacionara con algo femenino porque ese concepto nunca me agradó. Yo nunca me he sentido mujer en la vida, *never*” (Durán, entrevista personal a Heather Kunst).

Paralelamente, Heather comenzó a explotar su talento vocal, al percibir de su entorno que tenía condiciones para el canto. Indica que nunca estudió música formalmente y que en ese entonces se consideraba totalmente amateur, aunque con un don natural para las personificaciones y la interpretación musical, con la salvedad de que la mayor parte de los personificados y de las canciones eran en registros vocales ambiguos o directamente femeninos, por lo que en este punto comienza a vislumbrarse la utopía queer en la práctica musical vocal de este intérprete. Lo anterior es directamente concordante con los postulados de Muñoz (2009) en cuanto a la performance (en este caso vocal) de utopías de género, en tanto no presentes en el momento en que se performaron, pero sí potencialmente posibles en un tiempo y lugar distinto: el futuro.

Después ya con el tiempo, con los años, descubrí que tenía capacidades vocales, nunca estudié música, siempre fue amateur y fue un don natural. Entré a muchos concursos y muchas cosas, y logré de ahí plantarme un poco en la escena underground musical, en eso fui puliendo un poco el tema (Durán, entrevista personal a Heather Kunst).

Pero Heather no sólo incursionó en el ambiente underground si no que tuvo una carrera de aproximadamente 10 años en distintos espacios televisivos. El comienzo de esta carrera está dado por haber ganado diversos concursos de canto e interpretación que le permitieron llegar a presentarse en programas como *Venga Conmigo*, *Japening con Ja*, *Factor X*, *Gigantes con Vivi* y otros, carrera que terminó el año 2002 cuando decide retirarse porque en televisión estaban solicitando que ella se higienizara o normalizara para cumplir con los cánones imperantes, “yo decidí retirarme porque la verdad me estaba llevando para otro lado y yo no quería” (Durán, entrevista personal a Heather Kunst).

En ese momento de su historia, Heather era un personaje, al que había que perfeccionar o pulir de manera más completa por lo que fue necesario hacer modificaciones como el agregar un apellido a su nombre y adicionar los elementos estéticos más cercanos al ideal femenino imperante. Respecto de ello Heather comenta: “Posterior a ese tema, de que cree ese nombre, fui puliendo la personalidad de ese personaje...en esa época también definí el nombre con el apellido, primero fui Heather, después Heather Kunst, que significa arte en alemán: Kunst. Es ambiguo como mi sexualidad” (Durán, entrevista personal a Heather Kunst). Es necesario indicar que hasta ese momento Heather era sólo un personaje, pero posteriormente sobrepasó la barrera del personaje para ser la identidad de la persona que lo performaba.

Uno de las expresiones más notorias de esta utopía queer en su apariencia física son sus implantes mamarios, ellos son expresión de la utopía en tanto conviven en una misma corporalidad con genitales masculinos e identidad de género no definida. Heather es sin duda uno la precursora respecto de la experiencia utópica de someterse a la cirugía de implantes mamarios sin tener una identidad de género femenina. En este punto es muy apropiado establecer la relación entre esta utopía queer expresada por Heather y la matriz de sexo género propuesta por Butler en el capítulo primero de esta investigación. Estamos frente a una persona que tiene órganos sexuales masculinos, busto femenino, estética y expresiones de género mayoritariamente femeninas, que utiliza su voz con colocaciones más masculinas o femeninas dependiendo de la necesidad y/o comodidad de la situación y que se autodefine como una persona diferente a lo socialmente entendido como femenino y masculino.

Me puse pechugas por un tema de ser transgresor, en una época en la que no se hacía, hace once o doce años que las tengo, cuando no se hacía. Era para marcar un precedente, de aburrida no más. No era por sentirme mujer, nunca lo he hecho en absoluto. No me abandero con las definiciones técnicas ni medicas de transexual, transgénera o de travesti. Para mí eso no tiene ninguna validez, yo soy alguien que me creé a mí mismo y me defino como una persona diferente y nada más (Durán, entrevista personal a Heather Kunst).

En el caso de Heather Kunst la expresión de esta utopía queer por medio de su práctica vocal no es azarosa, dado que ella planifica detalladamente cada una de sus presentaciones, tomando en consideración el tiempo de duración de la performance, el público al que va dirigida, llevando un hilo conductor y por sobretodo reflejando el mensaje que quiere entregar en su performance:

Yo soy una persona muy rigurosa. Hoy por hoy a todo le llaman arte, es un arte difuso y abstracto que al final de arte, no tiene mucho. Yo soy de la vieja escuela, de ser muy cauteloso en lo que elijo, de que todo tenga un tiempo, de que todo esté muy programado, muy planeado y que sea certero, real” (Durán, entrevista personal a Heather Kunst).

Respecto de su performance musical vocal, Heather resalta el hecho de que durante muchos años ha caracterizado tanto artistas femeninos como masculinos. En este punto es necesario indicar que los artistas masculinos que ha performado, principalmente Boy George y David Bowie, son a su vez cantantes que han evidenciado la utopía queer en sus propias voces. Lo anterior refuerza la idea de que Heather expresa la utopía queer o utopía del género por medio de su interpretación vocal, al rescatar otras utopías queer de voces de otros artistas y agregando sus significaciones utópicas, proyectando de esta manera una especie de meta utopía queer.

Caracterizando distintos artistas: Cindy Lauper, Tina Turner, Boy George, Liza Minelli, Barbra Streisand, Cher, todos los personajes que podrían haber, masculinos y femeninos, cosa que nadie hacía, porque tengo esa facilidad de desdoblarme y complementando el tema del canto y de la música, fui el primero en grabar un disco, en salir en televisión abierta, en cantar en Chile, todo fue por primera vez y eso lo hice yo (Durán, entrevista personal a Heather Kunst).

Heather es consciente de que sus performances musicales están situadas en el futuro, en oposición a la realidad presente, aunque no lo relaciona con una expresión utópica. Refiriéndose a ello nos indica: “siempre creo que voy demasiado adelantado para mi época por lo menos unos cinco o seis años. Lo que yo voy haciendo ahora se

entiende cinco, seis o hasta diez años después” (Durán, entrevista personal a Heather Kunst).

Regresando al carácter refundacional de la utopía clásica, la utopía queer también apunta hacia ello hasta cierto punto, teniendo como diferencia que, en vez de refundar una civilización o la humanidad completa, como es el caso de la utopía bíblica, la utopía queer expresada en la performance musical vocal de Heather Kunst apunta a derrumbar los esquemas heteronormados y patriarcales dominantes:

Yo creo que en el fondo lo que quiero transmitir es que seamos libres, tratemos de desencasillarnos de lo que somos, pero mi discurso va más hacia lo sexual. Yo creo que el ser humano tiene un tema con lo sexual, la desnudez, la anatomía masculina, femenina. Todo es un tema, es un tabú, yo creo que eso es mi mayor fuente política, lo sexual, lo transgresor, porque necesito que esos puentes se vayan destruyendo y se vayan eliminando todos esos miedos y esos tabúes (Durán, entrevista personal a Heather Kunst).

Como una manera de completar el análisis de la performance musical vocal de Heather Kunst, me remitiré a una performance vocal en particular que tiene singulares características utópicas. La performance está registrada audiovisualmente y se encuentra disponible en el canal oficial de Heather Kunst en la plataforma Youtube³⁹, bajo el nombre DAVID BOWIE TRIBUTE 2016, HEATHER KUNST CANTANTE MIX SANTIAGO CHILE URBANO.

La performance comienza con un recorrido de Heather desde un barrio aledaño al centro histórico de Santiago de Chile, llamado barrio Brasil, avanzando hacia el centro cívico, específicamente hasta la plaza de armas de Santiago. Heather vestida con un traje ajustado similar a un traje de baño de colores neón, que recuerda a la vestimenta icónica de David Bowie, pero en una versión de un solo hombro y hotpants en la parte inferior. Heather de impecable pelo rubio, avanza por las calles mostrando su busto voluminoso y su entrepierna mostrando el bulto generado por sus órganos sexuales masculinos bajo el

39 <http://www.youtube.com>

ajustado traje de lycra. En sus piernas, las medias de red culminan en unas impresionantes botas de plataforma. Mientras Heather avanza, se escucha la canción “Starman” de David Bowie, interpretada por ella. El timbre de la voz de fondo trae reminiscencias a la voz de Bowie, pero tiene elementos que se diferencian de la voz del cantante original.

La primera diferencia notoria de la versión de Heather es la pista de fondo, mucho más pop y con marcados beats generados por sintetizadores. Starman es interpretada en el tono original, por lo que la voz de Heather está en un ámbito bastante cómodo para una voz masculina de tenor en las estrofas desde un Fa³ a un Re⁴, pero llegando a un agudo La⁴ en la sección más alta del coro. Este ámbito vocal tan amplio es ideal para expresar una utopía queer por medio de la performance vocal, en tanto las zonas graves y agudas se pueden modificar en cuanto a su color y forma de emisión dando la sensación de una voz más masculina o femenina respectivamente e incluso agregar cierta ambigüedad por medio de la nasalidad, como ocurre en el caso de Heather. En el minuto 8'42", Heather, rodeada de gente y situada frente a la catedral católica de Santiago, ícono de la represión eclesiástica a las ideas del género y la sexualidad libres. Deja caer una capa roja brillante y comienza a cantar rodeada de gente que la observa, como un espectáculo sacado de otra realidad e implantado en plena plaza pública. La canción escogida esta vez es Let's Dance, también de Bowie. En este caso, a pesar de utilizar un ámbito vocal más cerrado que en la canción anterior, la colocación de Heather más cercana a la parte posterior de la cavidad vocal o paladar blando genera la sensación de mayor oscuridad, rasgo asociado generalmente a características de las voces masculinas, en contraposición a la claridad de las voces femeninas en el ideario colectivo. La pista musical sobre la que canta Heather está sonando en un parlante a su lado, pero muy tenuemente, dejando casi desnuda su voz masculinizada frente a la sorpresa del público. En este punto considero que se hace más patente la utopía queer o utopía del género en la performance vocal de Heather Kunst: Su apariencia física mayoritariamente femenina en contraste con dos elementos masculinizantes que resaltan

en la escena: su voz profunda modificada por medio de la técnica para ser aún más potente y oscura y sus genitales masculinos expuestos bajo su traje de lycra. Todo el conjunto expresando la completa libertad del artista y sus posiciones políticas respecto del arte, el género y la sexualidad performadas en un instante, tangible en ese momento, pero efímero e imposible como realidad en el aquí y el ahora: es entonces la utopía performada o en palabras de Muñoz un “horizonte de posibilidades” o en la conceptualización de Bloch el “principio de la esperanza” (Muñoz, 2009, p,97).

2.4. Felipink

Felipink es el nombre artístico de Felipe Muñoz, cantante y performer musical de la escena underground LGBTI de Santiago. Su carrera musical comienza en el año 2003 en el dúo Pornoglossina. Posteriormente tuvo un período donde compartió escenario con la fallecida performer y cantante Hija de Perra, donde destacan sus colaboraciones en los videoclips “Obey My Orders” y “Vagabunda de la lujuria. Luego del fallecimiento de Hija de Perra continuó su carrera como solista, y actualmente se encuentra promocionando su primer disco editado que lleva por nombre *El Tigre*.



Ilustración 7: carátula disco *El Tigre*, creación de Álvaro Tapia.

Respecto de su nuevo disco, Felipink indica que éste forma parte de una propuesta multimedia: “incluye videoclips, fotografías, visuales, ilustración, puesta en escena, coreografía, vestuario y maquillaje, y se encuentra a punto de salir a la luz, exponiendo temas como la participación ciudadana, el acceso a la salud, la diversidad sexual, la inmigración y los movimientos sociales” (Revista Closet, 2017).

A pesar de ser un músico underground, sus canciones con un fuerte contenido político en torno a la raza, el sexo, el género y la orientación sexual le han valido ser reconocido por músicos Anita Tijoux, quien ha señalado: “pienso en Felipink, un cantante gay increíble que hace pop-cumbia, y pa` mi es lo más político que he escuchado y es súper pop. Entonces, creo que cualquier género musical puede ser una herramienta de reflexión y de pensamiento político [...] todas las músicas de gueto, por decirlo de alguna manera, han nacido de una reflexión política.” (AQ, 2015).

En ese sentido, efectivamente la música compuesta por Felipink está construida básicamente sobre un discurso político/utópico relativo a los ámbitos antes mencionados, evidenciándose la utopía del género en el discurso primariamente y también en los demás elementos de la performance, como es el elemento vocal. Respecto de su discurso político, mensaje o utopía queer en los temas de sus canciones, Felipink indica lo siguiente:

El mundo está cada vez peor. El bien común ha perdido la batalla contra la lógica de mercado. Ante esta aberración, el único espacio real de libertad es el propio cuerpo, la identidad, la sexualidad. De la piel para afuera, construir realidad, peleando desde el amor a través del arte y las redes de colaboración. Sólo así es posible vencer el sinsentido de la vida sin medicamentos antidepresivos o adicciones autodestructivas (Durán, entrevista personal a Felipink).

Por otra parte, Felipink expresa que no cree en un estado ideal de las cosas, como un imaginario clásico de una utopía absoluta, sino que prefiere un estado de la sociedad en que las personas sean conscientes, “atrever a mirarse a sí mismo en profundidad y las realidades de otros con real intención de empatía” (Durán, entrevista personal a

Felipink). Aun cuando Felipink indica no creer en una utopía, es preciso recalcar que su posición respecto de un estado social de consciencia es una esperanza utópica en la concepción de Bloch y al agregar los componentes del género, el sexo y la sexualidad aplica perfectamente a la concepción de utopía queer de Muñoz.

En relación al uso de su voz en la performance musical, Felipink comenta que es un ámbito que está recién explorando conscientemente. Como vimos anteriormente su consciencia política expresada como esperanza utópica es muy evidente en las letras de sus canciones, pero indica que su preocupación principal es que cuando canta se entienda lo que dice. Sin embargo, la performance vocal de Felipink si cuenta con muchos elementos que performan la utopía queer, como son la utilización de distintas formas de fonación relacionadas con la letra de las canciones y por consiguiente con el discurso o esperanza utópica.

Por otra parte, en la entrevista realizada a Felipink, nos comenta que él considera que su voz hablada es “de travesti, nasal”, en concordancia a lo expuesto por Nina Eidsheim en su artículo “*Sinthesizing Race: Towards an análisis of the Performativity of Vocal Timbre*”, que hace referencia a las relaciones que realizan las personas al sexo o la raza de las personas en virtud de las características de su timbre vocal (Eidsheim, 2009).

En el caso de Felipink existe una asociación entre hipernasalidad y travestismo, encarnada en un hombre que usa barba, lo que a su parecer a algunas personas puede parecerles contradictorio. En este punto, se expresa la utopía queer por medio de la presentación del ideal utópico respecto del género: “Como si uno le debiera una actitud masculina a la sociedad cuando uno opta por referentes masculinos para construir la apariencia con la que uno se presenta” (Durán, Entrevista personal a Felipink).

Continuando con el análisis de la performance vocal de Felipink, me parece importante señalar que existe una consciencia en el artista al momento de optar por las

características vocales aplicadas en cada pasaje de las canciones que interpreta, respecto de lo que nos dice que “busco reproducir el sonido que se me viene a la cabeza cuando imagino la canción” (Durán, Entrevista personal a Felipink). Este proceso consciente de visitar mentalmente las canciones y asignarles un sonido en particular, indudablemente ha de estar mediado tanto por la melodía como por el discurso y de este modo el discurso, la melodía y la performance vocal conforman la triada que expondrá la utopía queer en el escenario.

En el marco de la promoción de su disco *El Tigre*, Felipink se ha presentado en diversos escenarios durante el 2017. Una de estas presentaciones, que a su vez es la escogida para el análisis de caso, es la performance vocal de la canción *El Tigre*, realizada en el canal de televisión por cable *Vía X*, específicamente en el programa “¿Y qué Pasó?” [Vid. 8]. Este espacio televisivo, programa es semanal y se transmite por la estación de cable *Vía X* y también por su canal de la plataforma YouTube. El programa es dirigido a la comunidad LGBTI y a todos quienes simpatizan con las reivindicaciones de dicha comunidad, y es conducido por dos conocidos actores, que además son transformistas.

La performance se desarrolla en el estudio con apoyo visual de tres pantallas led ubicadas en el fondo, Felipink de pie en el centro del pequeño escenario con un micrófono de pedestal. Felipink está vestido con pantalón corto y una polera suelta en colores pastel, culminando su atuendo con una máscara de tigre muy similar a la que aparece en la portada de su disco del mismo nombre pintada con colores iridiscentes que brillan bajo las luces preparadas para tales efectos en el escenario. En su brazo resalta un elemento que no concuerda con la vestimenta general, un brazalete de cuero negro que es comúnmente utilizado en *outfits* de corte sadomasoquista (en adelante SM). Completa su vestuario un par de zapatillas deportivas de color blanco.

Mientras suena de fondo una introducción musical, Felipink recita de memoria una parte del pasaje de la biblia del libro de Pablo a los Romanos capítulo uno, versículo veintisiete, comúnmente utilizado por sectores religiosos para condenar la homosexualidad o las prácticas homoeróticas⁴⁰. El uso de la voz en este pasaje es utilizando su voz natural, la que el mismo ha definido como excesivamente nasal, este recurso hace que un pasaje bíblico sea leído con un timbre de voz que se relaciona en su imaginario con la homosexualidad: “Hombres con hombres cometen actos vergonzosos y sufren en su propia carne el fruto de su perversión” (Romanos 1:27). Inmediatamente después comienza la sección cantada propiamente tal, en que la colocación de la voz es absolutamente distinta a la utilizada en un comienzo: una voz profunda y grave que solo en las terminaciones de las frases adquiere un leve color nasal, pero que no influye en el efecto que produce de comunicar la idea de un Tigre, que caza a su presa, en alusión a un hombre que busca cazar a otro hombre, en palabras de Felipink. La performance completa es una alusión a la sexualidad homosexual que parte con el mensaje entregado por la letra de la canción y reafirmado por la performance vocal de colocación oscura y profunda relacionada con la masculinidad, todo lo anterior culminado por los movimientos pélvicos sinuosos realizados por Felipink durante la performance.

La primera estrofa de la canción es la siguiente: “yo soy tu tigre mi amor, te acecho desde lejos, me acerco y te doy”, esta frase hace referencia a la posición sexual activa⁴¹ del tigre en la relación sexual, y luego de finalizar la frase “te doy”, Felipink realiza una exclamación como un gemido grave y profundo alusivo al acto sexual que se está realizando. La letra sigue con la siguiente frase, cantada de idéntica forma a la primera: “Todo lo que siempre soñaste, yo soy tu Fantasilandia de la carne, peludo,

⁴⁰ Es importante hacer una diferencia entre homosexualidad y prácticas homoeróticas, la primera es una orientación sexual, mientras que las prácticas homoeróticas se refieren a prácticas sexuales entre personas del mismo sexo pero que no necesariamente se definen como homosexuales.

⁴¹ En el ámbito de la comunidad LGBTI, respecto de las relaciones sexuales, se denomina activo a quien realiza el acto de la penetración (sea esta vaginal o anal) y pasivo a quien es penetrado.

flexible y gozón, mi presa predilecta eres tú y yo soy tu tigre, tu gato gigante, el que te lleva al cielo porque sabe justo donde tocarte”.

Finalizada la primera estrofa comienza un pequeño interludio que culmina con Felipink quitándose la máscara de tigre y arrojándola a la cámara. En este punto comienza el coro o estribillo de la canción: “El tigre, el animal que te ruge, cuando te huele cerca la temperatura sube; El tigre el que te ronronea, cada vez que se te nota que tu piel me desea”.

La voz de Felipink en el comienzo del estribillo es utilizada de igual manera que en la primera estrofa, pero va lentamente mutando a una colocación más delantera en la cavidad bucal y menos profunda lo que hace que se vaya tornando más neutra. Además de lo anterior utiliza el recurso onomatopéyico de enrollar las letras “r” en la palabra “ronronea”, lo que genera una directa alusión a un gato, reforzada por la gestualidad de un gato frotándose la pata en la cara. Es interesante como esta acción performática de la voz permite hacer un cambio desde esta figura masculina del tigre (grande, violento, cazador), a una figura más sinuosa y femenina como es un gato. Hay pues, un juego entre lo masculino y lo femenino, pero de una manera vocal no disruptiva, de esta manera comienza a aparecer la utopía queer dentro de la performance vocal de Felipink. Avanzando en la presentación en el minuto 1’15”, comienza la segunda estrofa, cantada con voz hipernasal y de colocación muy abierta en las vocales, en la que dice: “como, mi vida te explico, como, con mis garras te digo”, para volver en la frase siguiente a la colocación utilizada en la primera estrofa: “que en la selva no hay nadie más rico, el único hueso con que mis dientes yo afilo; Peludo, flexible y gozón, mi presa predilecta eres tú y yo soy tu tigre, tu gato gigante, el que te lleva al cielo porque sabe justo donde tocarte”. Al enunciar la frase “justo donde tocarte”, Felipink utiliza el recurso vocal de gritar la frase sin el ritmo y entonación de la canción, a modo de quiebre para dar entrada a la parte más política de la performance. En este punto mientras suena el interludio, Felipink se saca la polera y deja al descubierto su torso desnudo, cubierto solamente por un arnés de cuero negro, que hace juego con su pulsera de cuero negro

que en un principio no tenía relación con ninguna otra prenda de vestir de su atuendo. La alusión directa al SM provista por los accesorios de cuero, sumados a la performance corporal y vocal de carácter sexual, nos entregan una visión más general completa de la utopía queer o utopía del género entregada por Felipink, la que se verá completada por la utilización de la mandolina, instrumento musical muy común en las iglesias evangélicas chilenas, principalmente por mujeres y hombres homosexuales. En la parte final de la performance, Felipink muestra una biblia, la que levanta y comienza a despedazar realizando un acto performático en el que el tigre se come la biblia y desecha sus restos. Una interpretación de la utopía queer expresada por la performance musical vocal y corporal de Felipink es la presentación de una realidad en la que la homosexualidad o las prácticas homoeróticas sean libres de todo prejuicio o condena por parte de la tradición cristiana. Estamos nuevamente frente a una expresión de ideales utópicos del género, el sexo y la orientación sexual que hace confluír la total libertad del individuo, inexistente en el aquí y el ahora, pero con una potencialidad futura de concreción.

2.5. Conclusiones del capítulo 2

El análisis de la performance musical vocal de Heather Kunst y Felipink, indican la existencia de una expresión de utopías del género o también llamadas utopía queer, según los postulados de José Muñoz en su libro *Cruising Utopía*. Se ha podido evidenciar tanto en Heather como en Felipink, la presencia de elementos que expresan en su performance musical vocal una oposición a la temporalidad heterosexual propuesta por Muñoz (Muñoz, 2009).

En ambos casos percibimos una inexistencia de la victimización frente a la realidad opresora del sistema hetero patriarcal dominante, sino por el contrario, un fuerte carácter político de valentía y esperanza frente a la adversidad, elemento central en la

utopía queer teorizada tanto por Muñoz como por Bloch en la forma del “principio de la esperanza”, columna vertebral de la utopía queer o utopía del género, en la que se performan esperanzas utópicas por medio de la performance, en este caso específico de la performance musical vocal.

Tanto en Felipink como en Heather, se evidencia una tendencia a la utopía del anarquismo individualista, dada su oposición a las ideas cristianas y a toda doctrina religiosa, en tanto las consideran elementos que coartan la libertad utópica del género, el sexo y la orientación sexual en los seres humanos.

CAPÍTULO 3 LA VOZ DEL CONTRATENOR COMO ARTEFACTO CULTURAL Y SU FUNCIÓN ARTICULADORA DE LOS ROLES DE GÉNERO EN LA PERFORMANCE MUSICAL VOCAL

El presente capítulo aborda la manera en que la voz, en tanto artefacto cultural, cumple una función articuladora de los roles de género de los contratenores de Santiago de Chile, tomando como referencia el análisis de caso del contratenor Moisés Mendoza y entrevistas a diversos contratenores de la región antes mencionada. En el comienzo de esta sección, presento las clasificaciones vocales tal como se han definido en la literatura especializada, para luego establecer las relaciones entre éstas y el sexo/género de los intérpretes. Avanzando en el análisis, establezco la diferenciación entre contratenores y *castrati*, contextualizando a ambos en el barroco europeo a modo de entender la importancia del contexto histórico social en el artefacto cultural voz. Luego de ello, abordo la situación de los contratenores en el contexto nacional, específicamente los ámbitos académicos y laborales, para finalizar el capítulo con el caso del contratenor Moisés Mendoza y un análisis de su performance musical vocal del aria “Olim lacus colueram”, de la cantata escénica *Carmina Burana* [Vid. 9].

La relación entre la voz y el género está presente en todos los ámbitos del canto popular. En el canto lírico⁴² encontramos la voz del contratenor, un tipo de voz que ha sido objeto de controversias a lo largo del tiempo por su discontinuidad⁴³ desde el punto de vista de la heteronormatividad que domina las relaciones sociales en el Chile actual, por tratarse de hombres que cantan en registros agudos, comúnmente asociados a individuos de sexo/género femenino.

42 Utilizaremos la conceptualización de voz lírica entregada por Carme Tulon, en la que indica que “las voces líricas son aquellas que han hecho su entrenamiento para cantar ópera, oratorio, música de cámara, etc.” (Tulon, 2005, p.98).

43 Discontinuidad o incoherencia en los términos de Judith Butler.

De esto, se desprende que existe una clasificación vocal generalmente aceptada en el ámbito de la voz cantada, que separa las voces denominadas masculinas⁴⁴ de las voces femeninas⁴⁵ de acuerdo a su tesitura (Bacot, Facal, Villazuela, 2008, p. 56).⁴⁶

Esta clasificación vocal asocia la voz con el sexo/género del cantante, transformándose la voz en un mecanismo por el cual la voz articula el género, en tanto vincula la tesitura con el binomio masculino/femenino propio de la matriz heterosexual propuesta por Butler (Butler, 2007). Así, bajo la perspectiva de género dominante, la norma social demanda que los individuos de sexo masculino y femenino tengan una tesitura coherente con su sexo/género.

Respecto de esta clasificación vocal, Carme Tulon en su libro *Cantar y Hablar*, indica que:

En general se clasifica la voz en tres categorías para cada sexo (que a su vez se puede subdividir). Estas categorías son, del grave al agudo: bajo, barítono y tenor, para los hombres, y contralto, mezzosoprano y soprano para las mujeres (Tulon, 2005, p.96).

Como podemos ver en la siguiente ilustración de la clasificación vocal de Tulon, las tesituras de las voces masculinas son: bajo desde el mi1 al fa3, barítono desde el sol1 al sol3, tenor desde el si1 al si3. Respecto de las voces femeninas: la contralto desde el mi2 al mi4, la mezzosoprano desde el sol2 al sol4 y finalmente la soprano desde el si2 al si4⁴⁷.

44 Entiéndase por masculinas las voces asociadas culturalmente a individuos de sexo biológico masculino.

45 Entiéndase por femeninas las voces asociadas culturalmente a individuos de sexo biológico femenino.

46 Es importante hacer la distinción entre extensión vocal, que es el rango total de notas que puede emitir un cantante y la tesitura, que corresponde a las notas que pueden ser emitidas con una calidad tímbrica homogénea.

47 La clasificación realizada por la autora solo refiere a las clasificaciones generales, sin entrar en el detalle de las subclasificaciones vocales correspondientes a cada categoría y que no detallaremos por tratarse de un tema alejado de nuestro eje de investigación.

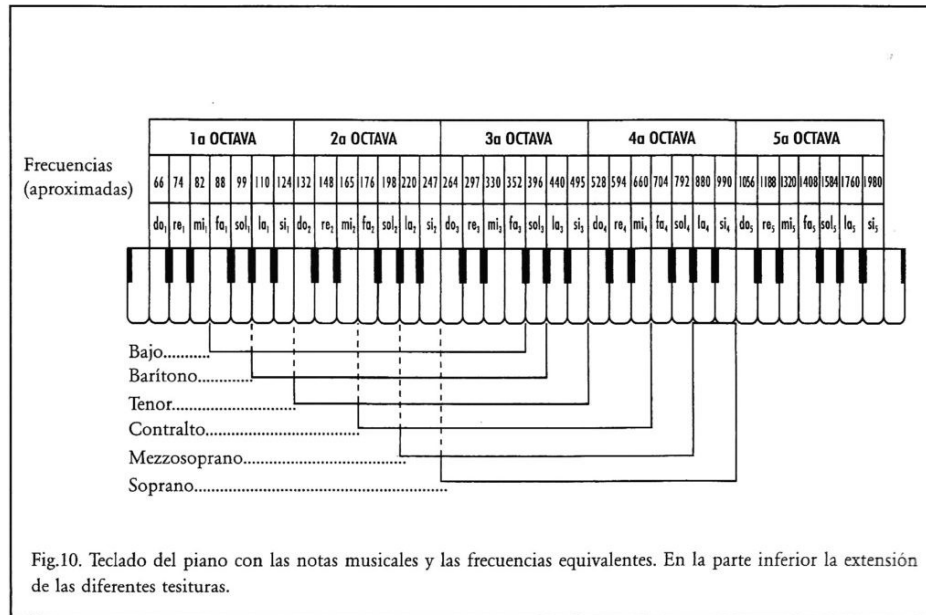


Ilustración 8: Cuadro de clasificación vocal con referencias en teclado de piano y frecuencias aproximadas (Tulon, 2005, p.97).

En la clasificación vocal generalmente aceptada y reproducida por Carme Tulon, existe una marcada separación entre lo que debería ser una voz masculina y una voz femenina, pero no hay ninguna alusión a otro tipo de voces que están en una categoría liminal respecto de las características tímbricas y rango vocal de un hombre y de una mujer. Una de estas voces es la de contratenor, que complejiza el binomio heteronormativo dominante que ha influido fuertemente en las clasificaciones de la voz humana⁴⁸.

En la más sencilla de sus definiciones, el contratenor es un individuo adulto de sexo biológico masculino que canta en tesituras consideradas femeninas, como son las de contralto, mezzosoprano o soprano. Existen diversos tipos de contratenores de acuerdo a la tesitura de su registro, independiente de los medios utilizados para la

⁴⁸ Otras voces que comparten dicha característica son las de *haute-contre* y algunas contraltos con color de voz muy oscuro y grave.

emisión de su voz⁴⁹. Así, reciben el nombre de contratenor contralto, contratenor mezzosoprano y contratenor soprano o sopranista respectivamente. Los primeros, son aquellos que cuentan con una tesitura equivalente a la de la soprano femenina, es decir, entre un do³ y un do⁵; los contratenores mezzosopranos habitualmente poseen un registro que se mueve entre el la² y el la⁴, los contratenores contralto cantan por lo general entre el fa² y el fa⁴, todos estos rangos vocales resultantes de la analogía con el cuadro de tesituras entregado por Tulon (2005, p.97).

La Real Academia Española de la Lengua (en adelante RAE) en su 22ª edición, no contaba con una definición para la palabra contratenor (Real Academia Española, 2012) lo que da indicios de la invisibilidad del término a esa fecha⁵⁰ y por tanto de las personas que se identifican con dicha tesitura, sin embargo, ya en su 23ª edición del año 2014 la RAE entrega la siguiente definición:

contratenor

1. m. Mús. Voz masculina que posee un timbre femenino.
2. m. Mús. Cantante que tiene voz de contratenor. (Real Academia Española, 2014)

La RAE es el principal referente en lo que a lengua española se refiere, y es un indicador aceptado para definir vocabulario de la lengua española. Las palabras que se incorporan a dicho diccionario, lo hacen en función de su uso, por lo que la aparición del termino contratenor, podría obedecer a un uso más común del éste y a un mayor conocimiento de su significado por parte de los hispanoparlantes.

49 Voz de pecho, voz de cabeza, voz mixta o falsete.

50 Aun cuando es de público conocimiento que la aparición de los términos en la RAE suele ser posterior a la masificación del uso, en el caso de los contratenores existe un reconocimiento artístico en Europa a partir de la segunda mitad del siglo XX, con la masificación de la corriente de música antigua y de intérpretes como Alfred Deller.

Más allá de eso, es muy decididor el hecho de que en la primera de sus acepciones se asocie a la voz del contratenor un carácter femenino, específicamente al timbre, dejando de lado aspectos descriptivos o técnicos, como por ejemplo el rango vocal. En este sentido, Nina Eidsheim en un estudio publicado en *Trans-Revista Transcultural de Música* del año 2009 establece que al ser el timbre vocal un artefacto cultural, hay procesos por medio de los cuales las personas asocian ciertos sonidos vocales y ciertas ideas sobre el género y la raza del emisor (Eidsheim, 2009).

Como una forma de establecer una comparación con el concepto contratenor he realizado la búsqueda del concepto soprano, arrojando el siguiente resultado:

soprano

Del it. *soprano*.

1. m. Mús. Voz humana de registro más agudo.
2. m. desus. Hombre castrado.
3. m. y f. Mús. Persona que tiene voz de **soprano**. (Real Academia Española, 2014)

En primer lugar, no existe en la definición una relación directa entre el concepto soprano y el sexo femenino, aun cuando en todos los tratados consultados sobre clasificación vocal, se refieren a soprano como la más aguda de las voces femeninas. En segundo lugar, el significado entregado por la RAE establece que soprano es “un hombre castrado”, en alusión directa a que la falta de genitales masculinos en un individuo de sexo masculino, tiene una relación con su voz aguda, *ergo*, los hombres con registro de soprano están castrados. El artefacto cultural voz, establece dentro de sus múltiples significaciones, qué tesituras son propias de los hombres o de las mujeres, mientras que en una tercera categoría asigna el adjetivo calificativo de “castrado” a aquel hombre que tenga tesitura de soprano.

Es de suma importancia diferenciar aquí a un contratenor de un *castrato*, estos últimos eran cantantes a quienes en su infancia eran castrados, para conservar de esta manera sus voces agudas y preservarlas de la muda vocal provocada por los cambios

hormonales propios del sexo masculino, que provocan que la voz se torne más grave (RAE, 2014). Al crecer se transformaban en hombres adultos de gran envergadura debido a los desordenes hormonales producidos por la ausencia de gónadas, pero que conservaban un timbre de voz aguda que igualaba e incluso superaba a la voz de las sopranos en potencia, agilidad y *fiatto*.

La asignación del adjetivo “castrado”, a un individuo de sexo masculino en el contexto de una sociedad heteronormada (adscrita a la matriz de sexo/género) se torna violento y peyorativo, en tanto implica ser rebajado a una categoría inferior a la del hombre heterosexual. Lo anterior, debido a que el mayor descrédito para un hombre en una sociedad heteronormada es no tener órganos sexuales coherentes con su cuerpo biológico: este hombre es cercenado y rebajado⁵¹ mediante su transformación en una *pseudo* mujer.

Abordar estas definiciones que realizan asociaciones entre la voz y el sexo/género del individuo, queda en evidencia como el artefacto cultural voz adquiere significados de acuerdo al contexto sociocultural en que se utiliza (en este caso el mundo hispanoparlante, dentro del que Santiago de Chile está inmerso) y por lo tanto, naturaliza o reafirma la matriz de género propuesta por Butler y hace posible a la vez visualizar los elementos que escapan de esta matriz, como es en el caso del castrado y del contratenor. La equivalencia entre ambos está en el alto nivel de incoherencia de la voz del intérprete con su sexo/género, aun cuando fisiológicamente son absolutamente distintos, tanto desde el punto de vista hormonal, como de los métodos de fonación⁵².

51 Entiéndase rebajado en el contexto de una sociedad hetero normada, patriarcal y machista como la chilena, en la que lo femenino se encuentra en un *status* inferior a lo masculino.

52 Entiéndase por métodos de fonación, los principios mecánicos que permiten la emisión de una serie de tonos sucesivos, comúnmente conocidos como voz de cabeza, voz de pecho y voz mixta, además del falsete (Bacot, 2008).

Al ser la voz de contratenor un artefacto cultural ininteligible desde el punto de vista de la matriz de género, este artefacto se torna en transgresión a la norma social, lo que conlleva que se ejerza el poder desde el grupo dominante para eliminar la transgresión, y no solo eso, sino que además genera métodos de sanción negativa que desembocan en clasificaciones sociales inferiores como lo explica Bordieu:

La taxonomía ética dominante, aplicación del sistema de clasificación social de la clase dominante al ámbito de la moral, se resume en un sistema de cualidades y de calificativos que se organizan alrededor de la oposición entre las maneras positivamente sancionadas o “distinguidas” (es decir, las maneras de los dominantes) y las sancionadas negativamente (Bordieu, 2011, p.109).

Según Panserón en su Gran Método de Canto (Panserón, ca.1800, p. 6), la clasificación de voces estándar es de tres categorías para voces masculinas e igual número para las voces femeninas. Sin embargo, explica que: “Se llama Alto-contrá, una voz de tenor con voz de cabeza o mista, que sube hasta re y mi como la voz para el papel del Orfeo de Gluck; pero esta especie de voz es muy rara”.

ESTENSION DE LAS SEIS VOCES.

ESTENSION DE LA ALTO-CONTRA.

104

Ilustración 9: cuadro de Clasificación Vocal, Panserón (Panserón, ca. 1800, p.6).

La ilustración y las definiciones de Panserón, son pertinentes aquí en tanto permiten establecer algunos indicios de cómo se construye el artefacto cultural voz en un contexto sociocultural determinado. En la imagen, se aprecian distintos aspectos que denotan una en primera instancia, un orden de valoración de lo masculino por sobre lo femenino, evidenciado por la disposición desde la voz más grave a la más aguda, pero partiendo desde las voces masculinas. Esta disposición es poco lógica si la observamos desde un punto de vista estrictamente musical, ya que el ordenamiento más usado desde esa perspectiva sería ordenar las voces desde la más aguda a la más grave, independiente del sexo del intérprete. Un segundo aspecto relevante desde el punto de vista del artefacto cultural voz es que la voz de alto-contratenor, está separada de las demás voces. Si se realiza la misma operación de asociar ubicación en el espacio físico de la ilustración con la valoración que se da a un registro específico, se aprecia la subvaloración de la voz de contratenor al ubicarla por debajo de las voces femeninas y apartada de las voces coherentes o continuas, desde el punto de vista de la matriz de sexo/género.

Otra definición de contratenor es la entregada por Fox en su ensayo comparativo de contratenores y castrati en Inglaterra: “un contratenor se refiere a un hombre adulto que nunca ha sufrido una castración, y que canta principalmente en el registro alto, ya sea en un falsete bien desarrollado, o en una voz de cabeza inusualmente alta y ligera”⁵³ (Fox, 2003, p.3).

Tomando elementos de las definiciones antes detalladas y sumando otros aportados desde la teoría de género, definiré al contratenor como aquel individuo de sexo biológico masculino, cuya identidad de género es masculina, pero que canta en un registro vocal asociado culturalmente a personas de sexo biológico femenino. Es entonces el contratenor, un individuo que podría catalogarse como ininteligible

53 Traducción personal del original en inglés: “*a countertenor refers to an adult male who has never suffered castration, and who sings primarily in the alto range either in a well-developed falsetto, or in an unusually high and light-toned head voice*” (Fox, 2003, p.3).

culturalmente pues no cumple con lo que se espera de un hombre ya que canta “como mujer”, transformándose en un individuo incoherente y discontinuo. Este individuo, por lo tanto, desde un punto de vista heteronormativo, no cumple con lo que Foucault denominaba irónicamente “la verdad del sexo” y que posteriormente Butler llamaría la “realidad del género” (Butler, 2007, p. 197):

El género aparece de tal o cual forma, y a continuación se elabora un juicio normativo sobre esas apariencias y sobre la base de lo que parece. Pero ¿qué determina el dominio de las apariencias del género mismo? Podemos sentirnos tentados a establecer la siguiente distinción: una explicación descriptiva del género incluye cuestiones sobre lo que hace inteligible el género, una exploración sobre sus condiciones de viabilidad, mientras que una explicación normativa intenta dar respuesta a la pregunta de qué expresiones de género son aceptables y cuáles no, ofreciendo motivos convincentes para distinguir de esta forma entre tales expresiones (Butler, 2005, p.25).

Es importante mencionar que el registro de contratenor no siempre fue sancionado socialmente puesto que la norma cultural del género asociado a la voz ha ido cambiando a través de la historia, lo anterior debido a que la voz es un artefacto cultural y como tal se resignifica constantemente. El concepto de artefacto cultural, ligado en sus inicios a una construcción tangible u objetual ha pasado por su proceso de deconstrucción lingüística en pro del apoyo conceptual a propuestas de intervención artísticas, estéticas y culturales, hasta llegar a la conceptualización de artefacto cultural de Holland y Cole (1995), donde el artefacto cultural adquiere características de intangibilidad, susceptibles de adquirir significaciones otorgadas y aplicadas socialmente. La voz en tanto artefacto cultural, a lo largo de la historia va adquiriendo significados, en este caso relacionados con el sexo, el género y la orientación sexual, aportado principalmente por la vivencia de los individuos en un contexto social determinado. El contexto es un elemento fundamental a la hora de realizar un análisis de la voz como artefacto cultural articulador de los roles de género, dado que el sistema social predominante es el que imbrica significados sobre el artefacto cultural en cuestión, determinando de esta forma cuáles son sus lecturas posibles, deseadas o rechazadas.

3.1. Contratenores y castrati en el barroco europeo, importancia del contexto histórico social en el artefacto cultural voz

El ordenamiento de las voces humanas de acuerdo a preceptos sociales relativos al género, es producto del cambio del artefacto cultural voz y de su constante resignificación y no de un ordenamiento “natural”. A medida que el artefacto cultural adquiere nuevos significados, es heredado por las nuevas generaciones con todo el bagaje histórico, social y cultural que este artefacto arrastra. Como una manera de ejemplificar los cambios en el artefacto cultural voz y su función como articulador de los roles de género, podemos observar su estado en el barroco europeo.

Contratenores y *castrati* coexistieron a lo largo de la historia con distintos niveles de protagonismo, han sido sujetos de gloria y decadencia, pero hay algo más que es común en ambos: su sexualidad, su sexo biológico, su identidad de género y su orientación sexual han generado controversia en su entorno, ya fuera en una corte, en el coro de una catedral, en la ópera o en centros de estudios universitarios, los cuestionamientos sobre estos aspectos de sus vidas han estado siempre presentes. Para entender el porqué de estos cuestionamientos es necesario relacionar los conceptos anteriormente revisados, situarlos sobre estos individuos y contextualizarlos en algún momento histórico para tener una visión más global de cómo la voz, en tanto artefacto cultural, articula los roles de género de esos individuos en el contexto antes mencionado.

La música vocal del barroco se compuso principalmente en tres géneros, la ópera, el oratorio y la cantata. En todos ellos el común denominador es el predominio de los cantantes solistas como intérpretes virtuosos, acompañada por un bajo continuo y por orquesta y/o coro. La ópera fue sin duda el género más ampliamente difundido en Europa, casi siempre en italiano a excepción de la ópera francesa de tendencia nacionalista que mantendría su idioma. El ambiente operístico estaba dominado casi por

completo por los *castrati*, incluso en los roles femeninos, pero principalmente en roles heroicos masculinos. Algunos ejemplos de ello son: la ópera Eurídice, de Jacobo Peri que contaba con un joven contratenor en el papel de Dafnis, el rol de Alcibíades, de Cavalli era interpretado por un contratenor soprano, mientras que Jerjes fue un contralto castrado. Lo anterior hace notar que no había una sujeción a ningún ordenamiento “natural” de las voces en el que se asociara el sexo del intérprete con su clasificación vocal, un ejemplo revelador lo encontramos en el *Trionfo dell'onore*, de Scarlatti, donde el galán es soprano y la amante una contralto (Bie, 1947).

Estamos entonces en el barroco, en un contexto en el cual el artefacto cultural voz aún no está permeado por idealizaciones del género en lo referente a lo masculino y lo femenino, ni por la conceptualización de lo verdadero o falso en relación a la voz humana, por lo que los roles de ópera se componían y asignaban de acuerdo a las necesidades estilísticas del compositor y en buena parte, por el éxito comercial de tener alguna estrella del canto en el reparto. Los *castrati* dominaban la escena musical de la ópera, siendo verdaderos referentes internacionales y utilizados comúnmente para interpretar los roles de héroes o dioses, asociados hoy en día con masculinidades de características distintas desde el punto de vista del artefacto cultural voz, articulando el género masculino desde un ideal de voz muy aguda y corporalidades de proporciones distintas a las de los hombres no castrados, como podemos ver en la siguiente ilustración:



Ilustración 10: Gaetano Berenstadt (izquierda) y Senesino (derecha) rodeando a Francesca Cuzzoni en 1723. Caricatura de John Vanderbank de la òpera Flavio de Hendel (Kelly, 2004, p.43).

Mención aparte es el caso de Inglaterra donde la música coral se mantuvo casi ininterrumpidamente en conjunto con el uso de contratenores y falsetistas, incluso Purcell, quien también era contratenor, tenía la costumbre de preferir contratenores para sus roles masculinos y femeninos, y en ocasiones también contrataba a mujeres para que interpretaran roles masculinos (Bie, 1947). Nos encontramos de este modo en Inglaterra con un artefacto cultural voz, asociado a los roles de género de manera distinta a la establecida en el contexto italiano, donde el artefacto voz articulaba el género asociado a corporalidades de hombres no castrados.

3.2. El contexto histórico social en Chile, ámbitos académico y laboral

En la historia de Chile, desde su descubrimiento en el año 1536 hasta nuestros días, sólo existe registro de tres contratenores profesionales egresados de la educación

formal, todos ellos titulados con posterioridad al año 2013. Para poder entender las causas de este fenómeno considero necesario hacer una breve revisión del registro de las voces agudas masculinas en Chile, hasta llegar a nuestros días y analizar la situación actual respecto de la voz del contratenor en tanto artefacto cultural articulador de los roles de género.

El artefacto cultural voz, en el caso de los contratenores, ha influenciado el desarrollo profesional y académico de estos intérpretes al tener directa injerencia en su aceptación o rechazo por parte de instituciones de formación universitaria. Como anticipamos al principio de este capítulo, a la fecha se registran solo tres contratenores profesionales egresados de instituciones formales de educación superior, todos ellos cursaron sus estudios en la Universidad Alberto Hurtado. Esto debido principalmente al legado e interés de la directora y compositora Sylvia Soublette Amussen, quien ha sido la principal propulsora en Chile de la Música Antigua, creadora del Conjunto de Música antigua de la Universidad Católica de Chile y del Instituto de Música de Santiago, hoy Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado. Cabe destacar que ella fue primera maestra de canto que aceptó alumnos contratenores, tanto de manera particular como en el Instituto de Música de Santiago y promovió la participación de estos intérpretes en representaciones históricamente informadas de ópera antigua y música Barroca en general⁵⁴, teniendo presente que el contratenor encuentra la mayor parte de su repertorio en la música antigua, que es la compuesta en Europa y América hasta mediados del siglo XVIII, es decir comprende la música de la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco (tanto europeo como latinoamericano). En estos períodos de la historia la masculinidad tuvo características distintas a las que tiene desde el clasicismo en adelante, condiciones ambientales que han dado contenido y significado al artefacto cultural voz, el que finalmente ha cumplido un rol como articulador del género en los intérpretes contratenores.

54 NUESTRO.CL [en línea] <http://www.nuestro.cl/perfiles/sylvia_soublette1.htm> [consulta: 9 diciembre 2016].

El antecedente de que a la fecha todos los contratadores formados en Chile hayan egresado de una misma universidad nos lleva a preguntarnos cuales son los motivos para que en ninguna de las otras universidades, tanto estatales como privadas, tengan entre sus alumnos a contratadores en formación, y más aún, no hayan tenido nunca un alumno contratador en sus ciclos superiores de estudios⁵⁵.

Uno de los contratadores egresados de la universidad Alberto Hurtado, al ser consultado al respecto, indica que golpeó muchas puertas antes de llegar al ex Instituto de música de Santiago y ser aceptado⁵⁶. Indica que un profesor titular de canto de una reconocida universidad chilena declinó aceptarlo como alumno por calificar la voz de los contratadores como artificial y carente de posibilidades de educación. Ante este calificativo, que aparece reiteradamente en las entrevistas realizadas, y emitido por diversos maestros y directores de coros, he llegado a la conclusión de que el artefacto cultural voz en el caso de los contratadores, está fuertemente influenciado por el concepto de falsedad o artificialidad de la voz, en contraposición a una supuesta naturalidad de las voces masculinas y femeninas pertenecientes al canon clásico de las clasificaciones vocales detallado con anterioridad.

Abordando este punto, me parece pertinente señalar que esta supuesta falsedad de la voz, está relacionada con el concepto de falsete. Este concepto está acuñado en el marco de los registros vocales en los que se mueven las voces al cantar, los registros están asociados a un espacio resonancial, siendo estos el pecho, la faringe y la cabeza. El objetivo de la mayor parte de los maestros de canto, es lograr que estos registros sean homogéneos por medio de dominar las zonas de pasaje entre un registro y otro (Tulon, 2005, p.102). Respecto del falsete la autora indica: “cuando el cantante no conoce el mecanismo del pasaje, el resultado es que de la voz de pecho se pasa a la voz de falsete,

55 Hago esta salvedad porque existe registro de un alumno contratador en el ciclo básico de la carrera de canto de la Universidad Católica de Chile, pero que no continuó sus estudios en el ciclo superior.

56 El contratador en cuestión solicitó se mantuviera reserva de su identidad en este texto, por lo que no se publica su nombre.

momento en que la laringe se descontrae de golpe” (Tulón, 2005, p.103). Sin embargo, la definición que me parece más interesante abordar es la entregada por Bacot, Facal y Villazuela (2008, p.59), quienes indican que “se utiliza este término para definir una voz artificial (“falsa”) masculina con carácter sonoro femenino, que suele ser identificada erróneamente con la voz de cabeza”. Los mismos autores asocian a esta voz de falsete con características muy poco deseables para un cantante, como un volumen menor al de los registros “naturales” y sin posibilidad de desarrollar la misma intensidad que en los registros antes mencionados.

Todo lo anterior tendría validez si obviáramos los siglos en los que la voz de contratenor se desarrolló sin problemas en ambientes profesionales de música docta⁵⁷. Esto nos lleva a pensar que más que aspectos técnicos medibles y objetivos, se trata de valoraciones negativas de lo femenino asociadas a una voz masculina y justificadas bajo el concepto de una supuesta “falsedad” de la voz del contratenor. Como podemos apreciar, en el caso de los contratenores, el artefacto cultural voz en el espacio académico universitario, ha estado marcado por una significación asociada a lo femenino en una voz que debería ser masculina para cumplir con el imperativo de ser legible para el sistema de sexo/género dominante. Al ser un artefacto cultural no legible y que articula expresiones de género discontinuas, se activan mecanismos de coerción, que han desembocado en un desarrollo profesional y artístico limitado.

En Chile, el escaso abordaje por gran parte de la academia en la investigación e interpretación de la Música Antigua, principalmente del renacimiento y el barroco, (al que pertenece la mayor parte del repertorio para el registro de contratenor), ha dado como resultado un árido panorama para quien quiera dedicarse a hacer carrera profesional en el área. Aun cuando se comienza a percibir una tímida apertura hacia los contratenores, principalmente en ámbitos corales a nivel de interpretación, existen pocos ejemplos de la composición de obras concebidas específicamente para estos intérpretes.

57 Aproximadamente hasta mediados del siglo XVIII.

Como he expuesto con anterioridad, el artefacto cultural voz ha adquirido significaciones específicas coherentes y continuas con la matriz heterosexual, por lo que los elementos ilegibles en este sistema, que articulan expresiones de género distintas a las pertenecientes al binomio masculino/femenino como es el caso del contratenor, han decantado en discriminación arbitraria hacia estos intérpretes, como por ejemplo el hecho que desde la creación del Conservatorio Nacional en el año 1850 hasta hoy, ningún contratenor ha sido formado en este centro de estudios, y recién en el año 2008 es aceptado formalmente en el Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado el primer contratenor en una carrera universitaria formal de interpretación superior en canto. Valdría la pena señalar en alguno de estos párrafos que no es el propósito de esta investigación el aclarar la razón por la cual en el pasado no se aceptaron contratenedores como estudiantes en estas instituciones.

En el mismo sentido, es importante establecer la relación que ha existido entre la academia y el mundo profesional de la ópera en Chile. Con la creación del Teatro municipal de Santiago en el año 1857, se abrió un espacio social creado exclusivamente para la élite económica y cultural. En él, se sentaron las bases de lo que será el canon estético de la música docta en Chile y a la vez, para el canto lírico: el canon clásico romántico. Al ser los cantantes de la ópera generalmente maestros de canto de la academia, los nuevos cantantes en formación se rigieron por los parámetros estéticos y estilísticos utilizados en el Teatro municipal de Santiago, generándose una tradición de maestros y alumnos que reproduce/replica las mismas significaciones para el artefacto cultural voz, dentro de la cual el contratenor no tuvo cabida por más de 150 años⁵⁸.

Se establece, de esta forma, la significación sobre el artefacto cultural voz, en la que las características deseables para las voces líricas son coherentes con la matriz de

58 A comienzos del siglo XX, grupos de práctica musical alternativos al conservatorio y al Teatro Municipal realizaron una reforma (1928-30) que tenía por objetivo abrir la composición y la práctica musical a otros tipos de música distintos de la ópera

sexo género heteronormada, en la que los hombres son tenores, barítonos y bajos y las mujeres sopranos, mezzosopranos y contraltos, quedando cualquier otra posibilidad vocal relegada a ámbitos menos visibles, principalmente coros universitarios.

3.3. Moisés Mendoza, contratenor

Un caso a destacar dentro de este contexto es el del contratenor Moisés Mendoza, quien actualmente se desempeña como instructor vocal en el Coro Sinfónico de la Universidad de Chile. Su formación académica es en el área de la pedagogía musical, porque, como comenta: “era imposible pensar en ingresar a la carrera de canto si uno no era tenor, barítono o bajo, por lo que entrar a la carrera de pedagogía en música era la forma más cercana de adquirir conocimientos musicales formales” (Mendoza, entrevista personal). Luego de egresar comenzó su carrera en Santiago, y tomó clases particulares de canto, insertándose dentro del circuito coral, hasta participar del concurso para el puesto de instructor vocal en el que se desempeña profesionalmente hoy. Esta estrategia de formación para los contratenores era bastante común, ya que en entrevista con los contratenores Bernardo Vargas y Cristián Toro, estos indican que también fue su manera de acercarse a la música docta por la imposibilidad de entrar directamente a la carrera de canto en un conservatorio.

A pesar de no contar con estudios formales de canto lírico, su estrategia de ingresar al medio académico por medio de la pedagogía le permitió hacerse un espacio en uno de los pocos puestos de trabajo estable para cantantes que no sean del Teatro Municipal de Santiago.

Respecto de su voz, su tesitura hablada es de tenor e infiero que su voz cantada también lo es, sin embargo, el utiliza el recurso técnico del falsete para alcanzar el registro de contralto con el que se ha desarrollado profesionalmente. Al ser consultado al

respecto, indica que el registro de contralto le acomoda mucho y no siente que su registro de tenor sea donde más se destaca. En este sentido, considero que la utilización del registro de contratenor por parte de Moisés obedece no sólo a aspectos estéticos, sino también a su posición política respecto del género y la orientación sexual. Lo anterior, debido a que el ser contratenor, en su caso, es una elección y no una obligatoriedad, al ser el un tenor que canta con falsete reforzado.

Uno de los roles solistas que en más oportunidades ha interpretado es el rol del cisne en la cantata escénica *Carmina Burana* (1936), compuesta por Carl Orff. Dicho rol consta solamente de una intervención, el aria *Olim lacus cuoleram*. La performance a analizar es una presentación realizada en enero del año 2015 en el escenario de la quinta Vergara de Viña del mar, en el marco de las semanas musicales organizadas por dicha municipalidad.

El formato de esta presentación es de concierto, sin representación escénica. En el fondo del escenario el coro Sinfónico de la Universidad de Chile con más de 100 cantantes, luego la orquesta y en primera línea los solistas: una soprano, un contratenor y un barítono y la directora de la orquesta. Comienza la introducción musical, mientras Moisés se encuentra de pie impecablemente vestido de negro y comienza su interpretación.

La primera frase *Olim lacus colueram* (antes yo vivía en un lago) es cantada con un falsete impecable en las dos primeras palabras, sin embargo, el intérprete opta por cambiar a voz de pecho en la última palabra, mostrando una interpretación que podría señalarse como incorrecta desde un punto de vista estrictamente técnico, pero absolutamente acertada en el contexto de la obra, dado que quien canta es un cisne que está siendo cocinado al fuego.

En la segunda frase *olim pulcher extiteram* (antes yo era hermoso), en esta línea melódica el intérprete realiza la misma operación que en la primera, pero reforzando y haciendo más evidente el cambio de registro antes de la palabra hermoso, donde utiliza

el registro de pecho en una voz de tenor limpia y clara. La tercera frase *dum cygnus ego fueram* (cuando era un cisne) presenta un cambio en relación a las dos primeras frases: es cantada absolutamente en falsete, generando una sensación musical de línea y melodía al estilo del canto lírico tradicional.

En este punto el coro de hombres contesta a modo de burla: *Miser, miser Modo niger et ustus fortiter!* (Miserable, miserable, ahora, negro y completamente asado). La composición de este coro masculino está realizada en un estilo marcadamente marcial, en un *forte* creciendo a *fortissimo*, lo que genera una contraposición muy evidente con la voz y la línea melódica cantada por el contratenor en la estrofa. Esta forma musical responsorial, en la que se intercala estrofa cantada por el solista y estribillo cantado por el coro se repite otras dos veces con variaciones en la letra del cantante solista.

Mendoza, en la interpretación analizada, utiliza su voz como un articulador entre las ideas de género de manera inconsciente, ya que al ser consultado indica que los recursos vocales aplicados obedecen en mayor medida a los requerimientos de la obra. Sin embargo, la obra está cargada de las ideas de género del autor y estas a su vez son interpretadas por Mendoza: el rol de un cisne de sexo indefinido, que es cocinado al fuego, mientras los hombres de la taberna se burlan a coro de su destino, es asignado vocalmente a un intérprete contratenor. Se evidencia entonces, la utilización de las voces de acuerdo a su coherencia con el artefacto cultural voz en una sociedad heteronormada, y Mendoza, mediante la utilización de la voz, realiza su interpretación de ello.

3.4. Conclusiones del capítulo 3

Como conclusiones a este capítulo, puedo afirmar que la voz es un artefacto cultural que ha adquirido significaciones propias de la matriz de género heterosexual propuesta por Butler, por consiguiente, cumple un rol articulador de los roles de género en la práctica vocal de los contratenores.

La voz de contratador, al ser incoherente con el artefacto cultural voz en su concepción heteronormada, ha sido objeto de mecanismos de coerción por parte de la sociedad, evidenciado principalmente en los ámbitos académicos y laborales.

Respecto de la relación entre el registro de contratador y la homosexualidad, me parece muy interesante relevar el hecho de que, de los casos de los cuales tengo conocimiento cercano, la gran mayoría se declara abiertamente homosexual. Con esto no estoy realizando una relación forzosa y obligatoria en la que todo contratador tenga que ser homosexual o todo homosexual tenga que ser contratador, sino más bien tiendo a inclinarme por la idea de que en el contexto heteronormativo dominante, los individuos que viven una discontinuidad desde el punto de vista de la matriz de sexo/género, una vez estando fuera de dicho campo de dominación social, se dan más libertad para vivenciar o abordar libremente otros aspectos, resignificando o deconstruyendo de esta manera el artefacto cultural voz.

CONCLUSIONES

La voz humana es un elemento que permite la expresión de la identidad individual y a la vez, es receptora de significaciones sociales en diferentes ámbitos, llegando al punto de permitir a los oyentes establecer relaciones entre la emisión vocal y “ciertas ideas sobre raza y género” (Eidsheim, 2009).

Esta investigación se ha centrado en la relación de la voz y el género, específicamente en establecer algunas de las formas en que la voz cumple una función articuladora de los roles de género en la práctica musical de artistas de la escena queer de Santiago de Chile, entre el año 2015 y la actualidad. Para la consecución de dicho objetivo, fue necesario identificar por medio del análisis de casos, los niveles de validación tanto de la matriz heterosexual propuesta por Judith Butler (2007) como de otras prácticas extra matriciales contrarias al binomio masculino femenino en el contexto heterosexual. Además de lo anterior, fue fundamental determinar las formas en que la práctica musical vocal de los artistas queer de Santiago de Chile expresan la utopía del género propuesta por José Muñoz (2009) y finalmente, determinar como la construcción social del género ha influenciado el artefacto cultural “voz”.

Luego de analizar la performance musical vocal de artistas de la escena *queer* de Santiago de Chile, he determinado que la voz cumple la función de articulador de los roles de género, por medio de mecanismos propios de su práctica artística como el canto, las técnicas mixtas de grabación y performance en vivo y el doblaje de canciones, aun cuando los artistas no sean conscientes de dicha función de la práctica vocal en sus performances.

En ese sentido, el análisis de la práctica musical vocal de transformistas y drag queens de Santiago de Chile, evidenció una multiplicidad de formas en que la voz

cumple la función de articulador de los roles de género, relacionadas principalmente con la diversidad de formatos en que desarrollan su performance. El enfoque desde el que se abordó este grupo de artistas es el de su nivel de validación de la matriz heterosexual propuesta por Butler, en el que mientras más alta es la validación de la matriz de género, se articulan roles de género de mayor similitud a los establecidos por dicha matriz, es decir, lo masculino y lo femenino en cuerpos y estéticas coherentes o continuas. Por el contrario, mientras más baja es la validación de la matriz, la práctica musical vocal se encuentra más lejana de los límites de esta, performando roles de género alejados del binario masculino/femenino en corporalidades y estéticas incoherentes o discontinuas. En este sentido, se observó, al analizar sus propuestas vocales en sus presentaciones y/o videos, que estos utilizan su voz para situarse fuera de la matriz heterosexual en diferentes niveles ya sea consciente o inconscientemente. En este sentido todos los artistas de la escena queer se pueden considerar sujetos discontinuos o incoherentes respecto de la misma, puesto que su performance vocal, caracterizada por el uso de una región vocal grave dentro de la extensión total de sus registros, no se condice con su aspecto físico y su estética que imita los estereotipos occidentales heteronormados de la femeneidad. Así el análisis se centró en evidenciar el nivel de validación, entendiéndolo como su cercanía o lejanía respecto del límite de la matriz heterosexual. En otras palabras, estos artistas articulan un género discontinuo respecto de la matriz por no existir una coherencia entre su aspecto físico y su voz.

Por ejemplo, en el caso de los artistas que utilizan la voz en su performance musical, Dulce Lefferti posee una validación baja de la matriz heterosexual, dado que, por las características vocales de su interpretación, que son más cercanas a lo socialmente entendido como masculino por el ámbito vocal en que se mueve y los recursos estilísticos que aplica. Lo anterior indica que, aun cuando su apariencia física intente representar el arquetipo de la *femme fatale*, su performance vocal no logra articular la expresión de género femenino, presentando una articulación del género que mezcla elementos del binario masculino femenino sin identificarse plenamente con

ninguno de ellos. Esta baja validación de la matriz heterosexual, contrasta con la performance vocal de su hermana Neri Lefferti, quién logra acercarse mucho al ideal estético, tanto físico como vocal en su performance musical por medio del uso de recursos como la emisión suavizada de sus graves, y el uso de un falsete trabajado técnicamente en su pasaje eliminando el quiebre propio de dicha zona del registro. Ahora bien, el caso de Dulce es particularmente interesante porque problematiza la consciencia del artista a la hora de realizar su performance vocal, esto porque su relato no evidencia una racionalización del uso de la voz, dado que no se cuestiona la incoherencia entre su estética vocal masculina y su apariencia física femenina. Ante esto cabe preguntarse si Dulce opta por ignorar esta discontinuidad al ser consciente de su imposibilidad técnica para realizar emisiones vocales más femeninas o si efectivamente en ella no hay un cuestionamiento al respecto. En este sentido, se evidencia una diferencia entre las hermanas Lefferti en los grados de importancia que otorgan a las características vocales en contraposición a las características físicas a la hora de performar un rol de género en determinados contextos socioculturales.

Respecto de la ausencia de la propia voz en el escenario, Claudia Larsson nos presenta una performance vocal que tiene una alta validación de la matriz heterosexual, en tanto al apropiarse de la voz de una artista cisgénero⁵⁹ de características femeninas, abandona su propia voz oscura y rasposa, para que su apariencia física tenga coherencia con la voz del personaje que está perforando en el escenario, articulando de manera mucho más eficiente las características sociales del género que quiere representar.

El tercer caso analizado, Lyta Jun Hyun, nos presenta un artista que conscientemente se aleja de la matriz heterosexual para representar la problematización de los roles de género imperantes en una sociedad heteropatriarcal. Su performance musical vocal incluye una mezcla de grabaciones (tanto de su voz como de sonidos), con el uso de su voz. La voz del *drag queen* busca alejarse del canon estético de la voz tanto

59 Individuo que posee coherencia entre su sexo biológico y su identidad de género, en este caso una mujer cisgénero.

masculina como femenina, por medio de la utilización de recursos técnicos como la hipernasalidad, el falsete y la apertura excesiva al momento de emitir los sonidos. Su performance vocal, en tanto, es coherente con su estética visual, que combina elementos de lo masculino y lo femenino de manera grotesca, agregando elementos visuales del mundo animal y vegetal. De los tres casos analizados, es el que más se aleja de los límites de la matriz heterosexual, por tratarse de performance musicales que se escapan conscientemente de los estereotipos de los roles de género propuestos por la matriz heterosexual, utilizando la voz para performar el género desde una visión más amplia, diversa y libre.

El segundo grupo de artistas, fue analizado desde la perspectiva de la utopía del género propuesta por José Muñoz. En este análisis se abordó el caso de Heather Kunst, artista trans-agresor (como ella se autodenomina) y Felipink, ambos pertenecientes a la escena underground LGBTI de Santiago de Chile. En ambos artistas se confirma la existencia de la expresión de la utopía *queer* o utopía del género, dado que expresan en su performance musical vocal elementos que se oponen a la temporalidad heterosexual y proponen ideales utópicos respecto del género, posibles de ser realizados o socialmente aceptados en el futuro. Tanto en Felipink como en Heather, se evidencia una carga política en su performance musical vocal, que es puesta en escena con actitud de valentía propia de lo que Muñoz y Bloch denominan el “Principio de la Esperanza”, columna vertebral de la utopía *queer*. En este sentido, el componente político se posiciona como el eje central o la fuerza desde la cual se expresa la *utopía queer*, la que permite finalmente que los artistas articulen posibilidades de género que se oponen al orden heteropatriarcal imperante en su contexto.

En este sentido, Heather Kunst y Felipink expresan en su performance musical vocal, ideas de género que articulan roles nuevos, que se separan del binomio masculino femenino, es decir, articulan nuevas posibilidades de identidad de género distintas a las de la matriz heterosexual de Butler. En el caso de Heather Kunst, estas ideas utópicas

están plasmadas en el uso de recursos vocales de características andróginas, que mezclan lo masculino y lo femenino en un cuerpo físico que también combina características propias de los cuerpos biológicos de hombre y mujer. Felipink, por otra parte, articula nuevas ideas de género al mezclar en su performance vocal, elementos de hipernasalidad, asociados culturalmente a la homosexualidad o al travestismo, con emisiones graves y profundas, asociadas generalmente a individuos de sexo biológico masculino, interpretando canciones de temática abiertamente homosexual.

El último grupo de artistas analizados son contratenores que desarrollan su actividad en Santiago de Chile, cuya performance musical vocal es examinada bajo la perspectiva de la voz como artefacto cultural, propuesta por Holand y Cole. Este capítulo aborda la experiencia del contratenor chileno Moisés Mendoza y su performance del aria “Olim lacus Colueram” de la cantata escénica *Carmina Burana*.

Al respecto, he concluido que la voz, al ser un artefacto cultural íntimamente relacionado con la identidad de los individuos, ha adquirido a lo largo del tiempo significaciones propias de la matriz heterosexual y, por tanto, cumple una función articuladora de los roles de género socialmente aceptados. Al ser la voz del contratenor discontinua o incoherente desde el punto de vista de la matriz de género, se han ejercido en el contexto chileno, prácticas coercitivas que han desembocado en un desarrollo profesional y académico lento y tardío, en relación a las otras clasificaciones vocales que si son coherentes o continuas en el contexto de la matriz heterosexual. En este sentido, la voz del contratenor, en específico la de Moisés Mendoza, presenta una articulación del género que escapa de la matriz de género al situar una voz considerada como femenina en un cuerpo biológico masculino. Mendoza, por medio de la utilización de recursos vocales como el falsete reforzado o el quiebre evidente entre éste y su voz de pecho, performa el género desde un lugar distinto al que le correspondería en el contexto de una sociedad heteronormada, y por lo tanto articula el género conscientemente desde ese lugar, al optar por el uso de su voz de contratenor en detrimento de sus posibilidades

como tenor, registro en el cual su performance musical vocal sería coherente o continua desde el punto de vista de la matriz de género.

En síntesis, es posible determinar que los artistas de la escena queer de Santiago de Chile, utilizan la voz como un elemento articulador del género en su performance musical vocal. El género articulado no es sólo el que exige la matriz heterosexual encarnado en el binomio excluyente masculino /femenino, sino una multiplicidad de posibilidades que van desde expresiones del género muy similares a la matriz heterosexual, como es el caso de Claudia Larson o Neri Lefferti, hasta expresiones que se encuentran totalmente alejadas de los límites de ésta como es el caso de Lita o Dulce Leferti. En el mismo sentido, el articulado por medio de la utopía del género en el caso de Heather Kunst o Felipink, es una expresión alejada de la matriz. En otras palabras, al performar la utopía del género, que tiene como característica principal la esperanza en un futuro distinto a la realidad heterosexual presente, se aleja de los límites de manera consciente y como un acto político de rebeldía frente a la realidad de opresión presente. Por último, en el caso de la voz de los contratenores, se articulan expresiones de género distintas a las exigidas por la matriz heterosexual. El componente político presente en la posibilidad de elegir ser contratenor, como es el caso de Moisés Mendoza, nos presenta la pregunta de si la orientación sexual tiene una relación directa con dicha elección por sobre la de desarrollarse como tenor.

Como una futura línea de investigación relacionada con el tema tratado en el presente trabajo considero la arista del análisis de la validación de la performance vocal por parte del público y la relación de esta eventual validación con la matriz de género, es decir, ¿Qué relación existiría entre una eventual aprobación por parte del público a los shows de transformistas y lo que el mismo público entiende por ser hombre y ser mujer? Para abordar esta temática es posible aplicar la teoría de la imposibilidad del cumplimiento de la matriz heterosexual, propuesta por Simone de Beauvoir y desarrollada por Monique Wittig y Judith Butler. Dicha teoría indica que es imposible

cumplir a cabalidad con los requerimientos de la matriz heterosexual, incluso para los heterosexuales, por lo que dicha matriz y sus respectivas representaciones ideales de lo femenino y lo masculino no son más que fetiches o un ideal imposible (Butler, 2007, pp. 240-242). Al estar el público consciente de que algunos de estos artistas son una representación imperfecta de una mujer por su incoherencia biológica, estética y/o vocal, tiendo a pensar que pudiese existir una especie de identificación con la propia imposibilidad del espectador de cumplir con el “ideal del género”.

Como otra posible proyección, planteo la posibilidad de abordar la forma en que los compositores plasman sus propias ideas sobre sexo, género e identidad sexual en sus composiciones y como éstas a su vez son interpretadas o resignificadas por los cantantes en un contexto social determinado. En dicho sentido, el aria del Cisne de *Carmina Burana* podría entenderse como una forma en que el autor plasma sus ideas de sexo, género e identidad sexual asociándolas a una voz en particular, como es el registro sobreagudo en hombres.

Una última línea de investigación que sería pertinente abordar en futuras aproximaciones, es la de los estereotipos sociales respecto del género que se han formado en torno al contexto de los circos de transformistas en Chile. Su presencia, incluso anterior a las discotecas y de carácter más popular y rural, les han otorgado un lugar de aceptación relativa en dichos espacios. La figura icónica de la Loca de la Cartera, es un ejemplo de estos estereotipos cercanos a la figura del payaso o del bufón, al que casi todo le es permitido en tanto burlón y objeto (y no sujeto) de burla, deshumanizado en su calidad de eterno personaje.

La relación de la voz y el género, como hemos podido apreciar en esta investigación, está permeada por elementos sociales que hacen de ella más que una relación estática, una serie de interrelaciones que fluyen y cambian, tal como lo hacen los seres humanos. Se nos presenta entonces, la necesidad de pensar las voces en un

sentido diverso, pluralista e integrador que deje espacio a las individualidades, alejándonos de los esquemas estructurados de lo masculino y lo femenino, dando espacio a toda la gama de posibilidades existentes en la diversidad humana.

BIBLIOGRAFÍA

AQ. (2015, 24 de marzo). *Anita Tijoux habla sobre música, consecuencia y FeliPink* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=X-hYi14yMyI> [2017, 15 de mayo].

Bacot, Facal, Villazuela (2008) *El uso adecuado de la voz*. Buenos Aires: Akadia Editorial.

Barberá, E. (1998). *Esterotipos de género: construcciones de las imágenes de las mujeres y los varones*. Madrid: Ariel.

Barbier, P. (1989). *Histoire des castrats*. París: Grasset.

Berredo, L. (2011). *Dificultades administrativas enfrentadas por las personas trans en la región metropolitana de Chile*. Santiago: Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

Bie, O. 1947. *Historia universal de la ópera*. Buenos Aires, Argentina: Centurión.

Bourdieu, P. (2011). *Las estrategias de la reproducción social*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Butler, J. (2007). *El género en disputa*. (M. M.A., Trad.) Barcelona, España: Paidós Ibérica.

Canales, M., et al. (2015) *Investigación social. Lenguajes del diseño*. Santiago: LOM Ediciones.

Cánepa, M. (1976). *La Opera en Chile*. Santiago: Editorial del Pacífico.

Carrasco, M. (2005). *¿Comunidad homosexual? Gays y lesbianas en Santiago de Chile*. Tesis de Magíster en Psicología Comunitaria. Santiago: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile.

Claro, S. (1973). *Historia de la música en Chile*. Santiago: Editorial Orbe.

Claro, S. (1974). *Antología de la Música Colonial en América del Sur*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

Collins, K. (2011). *Transformistaschile*. Santiago. Disponible en <https://transformistaschile.wordpress.com/> [Visitado 15 de julio 2017].

De Lauretis, T. (1989). *Techonologies of Gender. Essays on Theory, Film and Piction*. Londres: Macmillan Press.

Díaz, A. (2008). *Hombres, conciencia y encuentros*. Guadalajara: Cisneros.

Dle.rae.es. (2017). *www.rae.es* [online] Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=bCnqw2G> [Consultado 21 de abril de 2017].

Dopazo, S. (2005). *Bastos, copas, oros, espadas and dildos. Kings of the Spanish Pack of Cards*. En VV.AA: *Fugas subversivas. Reflexiones híbrida(s) sobre la(s) identidad(es)*. Universidad de Valencia, pp. 328-331.

Eidsheim, N. (2009). *Sinthesizing Race: Towards an analysis of the Performativity of Vocal Timbre*. Revista Transcultural de Música. (Nº13/2009), recuperado de <http://www.sibetrans.com/trans/publicacion/1/trans-13-2009>

Fox, C. (2003). *THE ECLIPSE OF THE COUNTERTENOR VOICE: A STUDY IN GENDER AND SOCIETY*. ANNAPOLIS: UNITED STATES NAVAL ACADEMY.

Guber, R. (2001) *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Halberstam, J. (1998). *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press.

Hernández, Fernández y Baptista, P. (1991). *Metodología de la investigación* [pdf]. México D.F.: McGraw interamericana de México, S.A. de C.V. Recuperado en <http://www.dgsc.go.cr/dgsc/documentos/cecaedes/metodologia-de-la-investigacion.pdf> [2017, 15 de mayo].

Herrera, R. (2013). *Breve historia de la utopía*. Madrid: Ediciones Nowtilus.

Holland, D. y Cole, M. 1995. *Between discourse and schema: reformulating a cultural-historical approach to culture and mind*. *Anthropology and Education Quarterly*, 26 (4), 475-490.

Jung, C.G. (1934). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós, 1991.

Kelly, T. (2004). *First Nights at the Opera*. New Haven: Yale University Press.

Martin, A. (2006). *Antropología del Género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales*. Madrid: Cátedra.

Martínez, J. (2014). *Travesti, transexual, transgénero... Algunas definiciones útiles*. [online] Sentiido. Disponible en: <http://sentiido.com/travesti-transexual-transgenero-algunas-definiciones-utiles/> [visitado 13 mayo 2016].

Muñoz, J. (2009) *Cruising Utopia: The Then and There or Queer Futurity*. Nueva York: New York University Press.

Nuestro.cl (s.f.). Recuperado el 9 de diciembre de 2016, de http://www.nuestro.cl/perfiles/sylvia_soublette1.htm

Panserón, A. (ca.1800). *Método de Vocalización*. Valparaíso: E. Niemeyer e Inghirami.

Preciado, B. (2003) *Multitudes queer. Notas para una política de los anormales*. Revista Multitudes, 2003/2 (Nº12), pp.17-25.

Razón Pública. (2013, 01 de abril). *El arte es marcadamente ideológico*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=q88Oq3p9iOQ> [2017, 15 de mayo].

Real Academia Española de la Lengua [en línea] <http://lema.rae.es/drae/?val=CONTRATENOR> [consulta: 17 diciembre de 2012]

Real Academia Española de la Lengua [en línea] <http://dle.rae.es/?id=AdR7r3v> [consulta: 06 junio de 2017]

Real Academia Española de la Lengua [en línea] <http://dle.rae.es/?id=YPDe6oo> [consulta: 06 junio de 2017]

Real Academia Española de la Lengua [en línea] <http://dle.rae.es/?id=7s5Q5vV> [consulta: 06 junio de 2017]

Revista Closet (2017, 08 de marzo). *Felipink lanza su primer disco “El Tigre” en el Cinearte Alameda*. [online] Disponible en:

<http://www.revistacloset.cl/2017/03/08/felipink-lanza-su-primer-disco-el-tigre-en-el-cinearte-alameda/> [Consultado el 27 de abril de 2017].

Sutherland, J. (2016) *Ficciones políticas del cuerpo. Lecturas universitarias de género, sexualidades críticas y estudios queer*. Santiago: Editorial Universitaria.

Taylor, D., Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance (Arte universal)*. México, D.F.: Fondo De Cultura Económica.

Taylor, J. (2012). *Playing it queer: popular music, identity and queer world making*. Berna: Peter Lang AG.

Tulon, C. (2005). *Cantar y hablar*. Barcelona: Paidotribo.

Villamil, O. (2003) *Investigación cualitativa como propuesta metodológica para el abordaje de investigaciones de terapia ocupacional en comunidad* [pdf]. Umbral científico, junio, número 002, [pdf]. Bogotá: Fundación Universitaria Manuel Beltrán. Recuperado en <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/304/30400207.pdf> [2012, 10 de octubre].

Ward, G. y Carpio, C. (2009). *El Truco: imagen y alma del arte del transformismo*. Santiago de Chile: EMELNOR.

Wittig, M. (1980) *The Straight Mind*, Feminist Issues, vol. 1. N°1, verano de 1980.

VIDEOS

[Vid.1] Lefferti, D. [Dulce Lefferti]. (2013, abril 6). *Dulce lefferti famass* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=KaYAPvcSflg>

[Vid. 2] Lefferti, D. [Dulce Lefferti]. (2013, septiembre 8). *LAS LEFFERTI cantan en homenaje a CONY DACARDILL* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Oszl8J6APbU>

[Vid. 5] [Lita Junghyun]. (2014, agosto 09). *LITA JUNG HYUN FIESTA FIESTA SHOW MIX 2014* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=6ik8na6qlSM>

[Vid. 6] [Katuchay]. (2007, octubre 21). *Claudia Larson Transformista Gay Chileno Farinelli Santiago* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ECTBKINnsTQ>

[Vid. 7] [Heather Kunst]. (2016, 04 de abril). *DAVID BOWIE TRIBUTE 2016, HEATHER KUNST CANTANTE MIX SANTIAGO CHILE URBANO* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=3jmRT3NNMQw> [2017, 05 de mayo].

[Vid. 8] [VIA X]. (2017, 03 de octubre). *FELIPINK EN ¿Y Qué Pasó?* [Archivo de Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=yFAX3MEY8WE> [2017, 05 de octubre].

[Vid. 9] [Luis Olivares]. (2015, 29 de enero). *Carmina Burana (cam) olim lacueram Carmina Burana contratenor Moises Mendoza* [Archivo de Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=r249dvE-2nc> [2016, 07 de septiembre].

Entrevistas

Durán, A. (2015, 20 de junio). Entrevista a Bernardo Vargas. Santiago.

Durán, A. (2015, 26 de junio). Entrevista a Cristian Toro. Santiago.

Durán, A. (2015, 02 de octubre). Entrevista a Luis Arévalo. Santiago.

Durán, A. (2015, 08 de octubre). Entrevista a informante anónimo. Santiago.

Durán, A. (2015, 26 de octubre). Entrevista a Agustín Oliva. Santiago.

Durán, A. (2015, 02 de noviembre). Entrevista a Cristian Sanhueza. Santiago.

Durán, A. (2015, 05 de noviembre). Entrevista a Patricio Pereira. Santiago

Durán, A. (2015, 11 de noviembre). Entrevista a Juan Nirilef. Santiago.

Durán, A. (2015, 15 de noviembre). Entrevista a Moisés Mendoza. Santiago.

Durán, A. (2017, 27 de mayo). Entrevista a Heather Kunst. Santiago.

Durán, A. (2017, 03 de abril). Entrevista a Felipe Muñoz / Felipink. Santiago.