Actas del X Congreso
de la Rama Latinoamericana de la IASPM
Córdoba, Argentina, 1-22 de abril de 2012

Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica:

Retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas

Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular

IASPM America Latina

CIAMEN
Centro de Investigación en Artes Musicales y Escénicas del Litoral Noroeste

Editor general:
Herom Vargas

Editores:
Claudia Neiva de Matos
Claudio Díaz
Heloisa de Araujo Duarte Valente
Herom Vargas
Pablo Alabarces

Institución editora:
IASPM-AL y CIAMEN

Actas del X Congreso
de la Rama Latinoamericana de la IASPM
Córdoba, Argentina, 1-22 de abril de 2012

Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica:

Retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas

Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular

IASPM America Latina

CIAMEN
Centro de Investigación en Artes Musicales y Escénicas del Litoral Noroeste

Editor general:
Herom Vargas

Editores:
Claudia Neiva de Matos
Claudio Díaz
Heloisa de Araujo Duarte Valente
Herom Vargas
Pablo Alabarces

Institución editora:
IASPM-AL y CIAMEN

Coordinación de edición en Montevideo:
Marita Fornaro

Diseño gráfico:
Patricia Kramer
Sebastián Pereira

Cómo citar el libro/Como citar o livro:

Vargas, Herom, et al. (eds.). 2013 - *¿Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas. Actas del X Congreso de la IASPM-AL.* Montevideo: IASPM-AL/CIAMEN (UdelaR).
ISBN

ISBN 978-9974-0-1055-0

El maricón del piano: presencia de músicos homosexuales en burdeles cuequeros de Santiago de Chile y Valparaíso (1950-1970)

Christian Spencer Espinosa[1]

1 _ Sociólogo y Licenciado en Música de la Universidad Católica de Chile. Ha publicado reseñas y artículos en revistas académicas de habla hispana e inglesa; en 2010 co-edita *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro Iberoamericano*; y en 2011 publica *Cronología de la Cueca Chilena (1820-2010)*. A la fecha es profesor del posgrado en Musicología de la Universidad de Chile, profesor investigador del Instituto de Música de la Universidad Católica y doctorando en etnomusicología de las universidades Nova de Lisboa y Complutense de Madrid. E-mail: cspencer@puc.cl

Resumen: El presente artículo describe y analiza la existencia de músicos homosexuales de cueca en burdeles de Santiago y Valparaíso (Chile) entre los años 1950 a 1970. A partir de testimonios escritos y orales obtenidos en trabajo de campo, se analiza el burdel como fuente de estudio de la cultura y se explica su importancia histórica en el caso de la cueca brava o chilenera de la época citada. Para ello se analiza la figura del 'maricón del piano' o músico afeminado del burdel, estudiando su escasa presencia en la literatura y amplia importancia en los testimonios orales. Siguiendo a Foucault, el artículo concluye que el burdel es un espacio de 'resistencia social' que constituye un objeto de estudio legítimo y necesario para los estudios musicales de género en el país, no sólo por su valor histórico sino por su poder aglutinador de identidades de género no heterosexuales.

Palabras clave: burdel, homosexualidad, cueca, Santiago de Chile

1. Introducción

La cueca es una forma poético-musical bailable inserta en un contexto de interacción social tradicionalmente heterosexual. Durante la primera mitad del siglo XX este género se divide en Chile en dos variantes: una, que podemos llamar *campesina* o *folclórica* interpretada por dúos de mujeres en arpa y guitarra; y otra llamada *brava* o *chilenera*, asociada a los sectores populares y cantada por varones vinculados al comercio de sectores de clase media-baja y baja de la capital. Mientras que la primera es posteriormente masificada por la industria y organizada en campeonatos de baile, la segunda permanece prácticamente fuera de la industria de la música hasta los años 60.

Según informan los testimonios orales, esta segunda variante (la cueca *brava*) se desarrolla desde los años 40 en distintos espacios urbanos de sociabilidad popular, como bares, chicherías, fondas, quintas de recreo o incluso parques abiertos (Torres 2001: 49-54), especialmente en las ciudades de Santiago y Valparaíso. Entre estos lugares se encuentran los *burdeles*, llamados también casas de remolienda, de tolerancia, de niñas, de yira, de alegría, de chimbiroca, de gastar; o bien prostíbulos, lenocinios o lupanares.

La mayor parte de los burdeles comienza a decaer a fines de la década del 60. Su lenta desaparición se debe a la estricta legislación que comienza a operar en los años 50 en su contra y al sistema de vigilancia social implementado por la dictadura de Augusto Pinochet, entre 1973 y 1990. Este sistema de vigilancia alcanza su máxima expresión con el llamado *toque de queda* (prohibición de salir des-

de aproximadamente las 22.00 hrs. hasta la mañana siguiente) implementado durante fines de los años 70 y parte importante de los años 80 (De Ramón 2001: 201). Todo ello favorece un tipo de práctica diurna del ocio que termina por desmantelar la vida bohemia de los años 30 a 60. Los testimonios acerca de la presencia de la cueca en los prostíbulos muestran que para los años 80 éstos estaban prácticamente extinguidos.

Los jóvenes músicos de cueca brava de los años 90 integran a su imaginario el burdel como un espacio de sociabilidad y música donde se hace la cueca. Dentro de este imaginario el prostíbulo es un sitio de fiesta, alcohol y música dominado por los sectores populares, cuya existencia está en el margen de la ley debido a las riñas, borracheras y ruidos molestos que provoca. En efecto, la cueca chilenera se practica en los burdeles como baile criollo libre de la normatividad corporal que impone la cultura del espectáculo de las radios, bôites o lugares de baile de la industria cultural de la época, comúnmente regidos por un tipo de performance ideal de las "estrellas del folclore" (Cfr. González y Rolle 2005: 390). Al contrario, dentro de los lupanares la cueca de yira se hace con *pimienta*, con *caramba* y con *sabor*, en sesiones de fiesta que el cantor y poeta Hernán Núñez (1914-2005) -una de las figuras más importantes de la cueca brava del siglo XX- describiera como "las mejores de la noche santiaguina" (Núñez 1997: 25, 31).

2. El burdel como fuente de estudio de la cultura

El burdel es un espacio de sociabilidad privado donde se ofrece "entretención sexual con alcohol" sin la regencia de los varones (Holder 2005: 90). Al ser un sitio de encuentro voluntario, ofrece un marco de interacción social para la "observación y clasificación de lo intersocial cotidiano" (Agulhon 1992: 8) donde las relaciones humanas pueden operar prácticamente fuera de las restricciones diurnas, donde la ley rige con mayor fuerza. En la medida en que ofrecen un lugar para relaciones sociales donde la música juega un rol importante, las casas de gastar constituyen un objeto de estudio pertinente para disciplinas como la historia, los estudios de género o los estudios musicales (musicología, etnomusicología, estudios de música popular). Es en estos sitios de interacción de lo 'intersocial cotidiano' donde interactúan de forma pública hombres con mujeres; y de modo menos visible lo hacen también homosexuales y transexuales que participan de la noche bohemia santiaguina y porteña. La historia del prostíbulo, por tanto, está relacionada con aquello que se ve pero también con lo que la noche oculta bajo su manto de festividad y sexualidad.

La historia del burdel es difícil de rastrear en los documentos pues los pocos existentes han sido escritos por hombres de juzgados. La mayor parte de ellos, de hecho, ofrece con elegancia juicios de valor acerca de las mujeres y varones haciendo prudente su lectura sólo de un modo cuidadoso (Holder 2005). Con todo, la información existente indica que el burdel se diferencia de las tabernas o bares con 'insinuación sexual' pues en éstas predomina el control del varón, mientras que en aquellas el de la mujer. Justamente, los prostíbulos están dominados por las mujeres que mantienen en regular observación los "aspectos materiales" de la "entretención sexual":

> Por la naturaleza de su estatus ilícito, las mujeres en los salones tuvieron escasa oportunidad para la compra o uso de la cultura material. Los burdeles, en cambio, fueron a menudo ocupadas, administrados y de propiedad de las mujeres [Petrik 1987: 25-58]. Mientras los hombres fueron los clientes de ambos establecimientos, las mujeres dominaron la selección de la cultura material de los burdeles" (Holder 2005: 91)

En el caso chileno no existen estudios sobre la función del burdel dentro de la sociedad santiaguina y porteña; y menos aún trabajos que hablen de los lupanares como espacio de conocimiento de la música local o centros de sociabilidad. Un barrido general de los textos publicados muestra que el burdel es mencionado en los estudios sobre prostitución pero usualmente desde el punto de vista de la higiene social, el maltrato infantil o las políticas públicas de salud[2], con algunas pocas excepciones como el texto *La Prostitución en Santiago, 1813-1931: Visión de las Elites*, de Álvaro Góngora (1994). En este texto, sin embargo, la música no está mencionada.

Lo poco que sabemos de los burdeles como espacio 'intersocial cotidiano' figura en tres tipos de textos: las **crónicas literarias y novelas de ficción**; los **datos urbanos, sociodemográficos y legales**; y los **testimonios orales** de los cultores de cueca, entre los cuales hay historias míticas sobre las casas de remolienda. Estos tres elementos arrojan indicios a partir de los cuales es posible inferir de modo general e introductorio la formación de un poderoso imaginario acerca del prostíbulo. Este imaginario ha sido creado por el proceso de folclorización de la cueca brava o chilenera de los años 90 y puede decirse que hoy está más vivo que nunca. La presente ponencia constituye, en este sentido, una reflexión parcial acerca de algunos aspectos de este tema a partir del cruzamiento de estas fuentes, especialmente los testimonios orales.

En el caso de las **crónicas y novelas de ficción**, la literatura nacional de la primera mitad del siglo XX hace hincapié en la presencia de las casas de gastar del Barrio de Estación Central de Santiago. Este sector se considera uno de los nodos principales de la prostitución capitalina como acreditan Nicomedes Guzmán (1914-1964), Joaquín Edwards Bello (1887-1968) y Manuel Rojas (1896-1973), todos ellos cronistas sociales de la vida popular de los años 30, aunque de distinta raigambre social. En estos textos, particularmente en algunos de Edwards y en casi todos los de Rojas, la festividad y la música ocupan un lugar importante en la descripción de la vida popular, siendo la cueca una de sus expresiones más profundas y una vara de medida del sentimiento del pueblo hacia la cultura.

Junto a estos autores destaca la figura del santiaguino Hernán Núñez, autor de varias memorias acerca de los años 30. En ellas el poeta se encarga de explicar la cueca de los prostíbulos como 'la verdadera cueca', es decir, la cueca auténticamente popular hecha con 'desenfreno' y bailada con ímpetu por hombres y mujeres. "La cueca", dice Núñez, "se refugió en las casas de niñas, en los arrabales, en los bajos fondos, cárceles y presidios", si no hubiera sido por ellos "habría desaparecido", pues los prostíbulos han sido "el único abogado que [ella] ha tenido" (en Torres 2001: 31). "En esas casas alegres –dice Núñez- Yo oí las mejores cuecas / Apianada y con pandero / Corría hasta la manteca" (Núñez 1997: 31-36). Pero en los prostíbulos no sólo se podía escuchar cueca sino también aprender a cantar y bailar. La sociabilidad de los lupanares permitía un ambiente donde se recreaba la identidad popular, como repite el mismo Núñez en sus memorias (1997: 38): "Yo aprendí en casas de Yira/ En fondas y conventillos / Esa es la mejor escuela / Metido entre los chiquillos".

La prostitución aparece también en los **datos sociodemográficos y legales** de las ciudades de Santiago y Valparaíso. Desde este punto de vista el burdel es observado como un espacio de marginalidad y pobreza ubicado en callones, pasajes, *cités* o rincones de barrios, casi todos ellos formados a consecuencia de la suburbanización de principios del siglo XX. Este proceso fragmenta los barrios y va creando suburbios residenciales donde recala una geografía social compuesta por miembros de la clase obrera, como jornaleros, trabajadores, artesanos o empleados (Flores 2007: 147). Ellos son

2 _ Por ejemplo, Araneda et al (1995), Vidal (1991), Sin Autor (2004) y Cumsille et al (1989).

una "pieza constitutiva en la organización del capitalismo urbano" de la primera mitad del siglo XX (Cáceres y Sabatini 2007: 94).

Los datos censales que se conocen en este aspecto dan cuenta de esta realidad. En los primeros años del siglo XX hay en Valparaíso más de 80 conventillos (Cáceres y Sabatini 2007: 120), mientras que en Santiago sólo en la década de 1930 se encuentran cerca de dos mil (Bannen Lanata en Walter 2005: 163). Al parecer la cultura del burdel en la capital estuvo relativamente extendida durante las primeras dos décadas del siglo XX, cuando poco más de un quinto de las mujeres adultas de la ciudad practicaba alguna clase de prostitución, según afirma Brito (en Luengo 2004, nota 164). Como explican Cáceres y Sabatini (2007: 95, 120), el suburbio de esta época –donde están los conventillos y cités- es homogéneo social y funcionalmente, genera sus propios patrones culturales y evita la mezcla social con otros sectores que no sean los suburbanitas. En él se desarrolla un tipo de subcultura marcada por la marginalidad proletaria y urbana donde se vive una vida grupal –tal vez comunitaria- con expresiones simbólicas propias. Es en este universo donde surge una "convivialidad popular" paralela al discurso del progreso de la modernidad, como ha señalado el etnomusicólogo chileno Rodrigo Torres (2001: 38-40)

Es interesante comprobar que una parte importante de la literatura neocriollista y superrealista del siglo XX chileno da cuenta de este fenómeno de suburbanización y marginalidad. Conocidos textos -cuya lectura es obligatoria en el país hacen referencia al proceso de crisis social vivido por el país en las primeras dos décadas del siglo, llamado "cuestión social", relacionándolo con la pobreza vivida en la urbe. Este es el caso de *El roto* del mencionado Edwards Bello (1920), de "El Conventillo" (en *Vidas Íntimas* de José Santos González, 1923), de *El Delincuente* (1929), *Hijo de ladrón* (1951) y *Sombras contra el muro* (1963) de Manuel Rojas; de *La viuda del conventillo* de Alberto Romero (1930); y del mismo Nicomedes Guzmán en *Los Hombres oscuros* (1939) y *La sangre y la esperanza* (1943).

Manuel Rojas, tal vez el más grande relator chileno de lo popular del siglo XX, describe una escena en un prostíbulo en su libro *La Oscura Vida Radiante* (1971). En ésta utiliza una polifonía de personajes y lugares para describir el burdel de antaño mostrándolo como un espacio de encuentro de "toda la belleza y la miseria". Para lograr el efecto superrealista no hace detenciones en la puntuación, utiliza un lenguaje crudo y cita nombres de cuecas conocidas de la época (agregando algunas frases de sus letras), sin dejar de mencionar al *maricón* del burdel. Me permito ofrecer a continuación un ejemplo de este libro para que se observe el modo en que esta cueca se convierte en un vehículo para la descripción de la identidad popular chilena, combinando la literatura con la realidad suburbana marginal de la ciudad (pongo en cursivas los nombres de las cuecas):

> los hombres entraban y salían, iban y venían, se emborrachaban o fornicaban, dejaban unos gonococo o se llevaban unas espiroquetas; la dueña o el dueño, la cabrona o el cabrón, ganaban dinero con el licor que vendían y con el gusto minutero que ofrecían las mujeres, ganaban con todo; el cliente dejaba ahí su dinero y sus productos y subproductos y se llevaba lo que la suerte le deparaba; pero todo esto es filosofía; ahí está el piano, negro, ya ante el piano la mujer que canta, la tañedora y la que lleva la segunda voz, y sobre una pequeña mesita cuatro vasos grandes llenos de chicha; esperaban y vino el estruendo, unos compases fuertes de piano y en seguida la voz de la cantora, que pareció salir hacia la calle o hacia el tejado, el golpeteo de la tañedora y la segunda voz, a la que se agregó un pandero, y todo fue llenado por el ruido, el girar de los cuerpos, los zapateos, los gritos del animador : allí estaba Alberto, en toda la be-

lleza y la miseria de sus veinticuatro años [...] ¿para qué *el limón verde* y *mándame quitar la vida* si es delito el adorarte?, toda se irá a la misma refalosa y zamba, negro del alma, tomemos un traguito, cuéntame algo, pero el tamboreo vuelve, vuelven los fuertes compases del piano, el grito agudo de la cantora, *por esta calle a lo largo*, el más ronco de la segunda, dicen que me han de matar, te matarán en cualquier calle, y el maricón con su pandero, porque había que bailar y raspárselas luego, ya pediste y ya pagaste, gasta tu plata, huevón (Rojas 2007: 166-167)

Un último aspecto donde la prostitución y la cueca se vinculan es en los **testimonios orales** de los cultores de cueca. Aunque me referiré a ellos más abajo, la memoria oral de estos testimonios guarda historias reales y míticas sobre las casas de remolienda que hoy se mezclan. Muchas de estas historias aparecen en la literatura y en las memorias escritas del mismo Hernán Núñez. En casi todas ellas vive un halo de nostalgia por el fin de los burdeles cuequeros, como dice el mismo Núñez (1997: 31):

Se fueron los Siete Espejos
Ya no está los Ojos Verdes
Ni el famoso cauro Humberto
Casas de la vida alegre

Cajilla y calle Clave
De miles de noches de ronda
De guapos corazones
Y de curva 'e las milongas

3. Memorias de la cueca centrina: el burdel como escuela de canto y espacio de control social

Aunque el burdel como espacio de ocio y entretención está documentado en Chile desde el siglo XIX, los testimonios muestran que adquiere mayor importancia entre las décadas de 1930 y 1970 debido a su condición de 'escuelas de canto' para la práctica de la cueca brava (Cfr. Torres 2001: 51). Además de las memorias de Núñez –donde esta idea aparece ampliamente esparcida- el cultor e investigador Fernando González Marabolí (1927-2006) dice en una cueca recopilada y arreglada titulada *Ya no se grita la cueca*, que las casas de remolienda fueron el único donde se cantaba "con sangre en las venas" (Claro et al 1994: 222):

Ya no se grita la cueca
lo que me gustaba tanto
las casas de remolienda
fueron escuelas de canto

Salgo a recorrer de noche
la caravana
y no diviso el canto
de la chingana

de la chingana, si
que me da pena
parece que no tienen
sangre en las venas

Yo no largo el pandero
soy chinganero

En Santiago los burdeles cuequeros más conocidos de los años 50 y 60 son La Vieja Chela, La Carlina, La Ñaña, La Nena del Banjo, La Chica Margarita, La Picá de la Palmera y Los Puchos Lacios. En Valparaíso se conoce el burdel del "Maricón Humberto"[3] y todos los prostíbulos de las calles Clave y Cajilla.

3 _ Fuera de Santiago he podido recoger testimonios de burdeles en Cauquenes (Raquel Barros) y en Graneros. En este último cantaba en los años 60 y 70 el *Maricón Lucho* (Luís Godoy) quien solía hacer cuecas con "piano, batería, arpa, pandero", según me explicó Pedro Araya, de la Corporación Nacional de la Cueca Chilena (Entrevistado por Christian Spencer Espinosa, Graneros, 20 de agosto de 2008)

En la capital las casas de tolerancia se ubican -por lo general- en las actuales comunas de Santiago y Estación Central, sobretodo en las calles San Diego y Vivaceta, que recorren la ciudad en dirección surnorte (Torres 2001: 51). En Valparaíso, dice Osvaldo Gajardo (n. 1931), "había prostíbulos tanto en el sector del Puerto como en el Almendral". Es más, en este último barrio -insiste Gajardo- "habían cuadras casi enteras de prostíbulos"[4].

Los testimonios sobre los prostíbulos donde se cantaba cueca son abundantes aunque no específicos. Marcial Campos (1928-2010) recuerda que "todas [las casas de remolienda] tenían conjuntos de cantores de cuecas"[5] y otros músicos recalcan que se llegaban a bailar "no menos de 30 pies seguidos", es decir, 30 cuecas[6]. En el caso de Valparaíso, el percusionista porteño Elías Zamora (n.1931) señala que en cada burdel del puerto había por lo menos unas 6 a 8 mujeres junto a las cuales había siempre "uno o dos" homosexuales[7].

La mayor parte de los burdeles está ubicado en casonas antiguas que tienen piano vertical que recuerdan la época del salón decimonónico, cuando el piano fungía como 'mueble burgués'. Aunque a principios del siglo XX el piano es reemplazado por la guitarra, en los prostíbulos éste mantiene su presencia como instrumento aglutinador de la música colectiva hecha 'en familia'. El músico Marcial Campos, quien mantuviera el conjunto de cueca campesina *Los Hermanos Campos* por más de medio siglo, afirma que al conocer la cueca urbana y los prostíbulos se dio cuenta que en "todas las casas de remolienda las dueñas tenían piano":

> en las casas de remolienda lo que más se usaba era el piano para las cuecas [...] había una muy famosa que se llamaba *La Carlina*, y ahí tocaban piano, batería, pandero y guitarra, cuatro o cinco cantores y el piano sobresalía[8].

El burdel parece tener un rasgo familiar que comparte con las llamadas *Casas de Canto*. Las Casas de Canto eran antiguos espacios familiares donde se hacía música amateur y profesional, lo cual permitía que los músicos recibieran una formación no reglada o 'tácita' por medio de la práctica. Se trata de espacios semi-públicos y nocturnos donde se canta y come. Usualmente regentados por músicos, éstas se desarrollan a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX bajo un espíritu tertuliano en el que predomina el repertorio folclórico chileno y español. Una parte de este repertorio es, al igual que en los burdeles, con piano.

Algunos de los músicos de las Casas de Canto pasan luego a tocar a las casas de remolienda. Según el folclorista Héctor Pavez, los músicos de burdel que venían de Casas de Canto eran más exigentes que los músicos formados en los prostíbulos, pues éstos se habían codeado con intérpretes y cantores de formación reglada. Por eso transmitían un "sentido de exigencia musical" mayor a los cuequeros de prostíbulo, convirtiendo el burdel en un espacio de música hecha 'lo más seriamente posible'[9].

Desde el punto de vista de la sociabilidad, el lupanar de esta época se caracteriza por ser una fiesta con canto, alcohol y sexo. El espacio de jolgorio, desinhibición carnal y regocijo social que prima en el burdel se asemeja al espíritu festivo de la cueca, comúnmente asociada a las celebraciones, espectáculos y festejos. Como señala el historiador Maximiliano Salinas (2006), la cueca está vincula-

4 _ Gajardo, Osvaldo. Entrevistado por Christian Spencer Espinosa, Valparaíso, 13 de septiembre de 2008.

5 _ Campos, Marcial. Entrevistado por Christian Spencer Espinosa, Santiago, 9 de octubre de 2008.

6 _ Corporación Nacional de la Cueca de Chile. Entrevista grupal realizada por Christian Spencer Espinosa, Rengo, 30 de agosto de 2008.

7 _ Zamora, Elías. Entrevistado por Christian Spencer Espinosa, Valparaíso, 2 de mayo de 2009.

8 _ Campos, Marcial, op. cit.

9 _ Pavez, Héctor. Entrevistado por Christian Spencer Espinosa, Santiago, 20 de agosto de 2008. Para más detalles sobre las 'Casas de Canto' véase la sección homónima en González y Rolle (2005).

da desde sus orígenes conocidos a un "modo de ser carnavalesco" de sociabilidad "festiva y callejera". Dicho 'modo de ser' ha sido históricamente reprimido por las elites locales que han tratado de silenciar o morigerar el 'desorden social' que provoca por medio del control de los espacios públicos (calles, plazas), siempre con el fin de imponer una ciudad "en el espíritu del urbanismo burgués" (Salinas 2006: 86)

El espíritu de control del orden social se aprecia en algunos de los reglamentos y regulaciones (a las diversiones públicas y espacios de prostitución) emitidas durante el siglo XX. El control de los y las "trabajadoras sexuales" se inicia con la implantación del Código Sanitario en 1925, el cual autoriza la implementación de medidas profilácticas previo catastro estadístico de las trabajadoras sexuales por comuna. Poco después, el año 1931, se introduce un nuevo Decreto (Nº 226) que en su artículo 73 permite examinar a las personas que se dedican al "comercio sexual", y más tarde, en 1955, el Decreto Nº 891 acuña el concepto de "profilaxis de enfermedades venéreas", donde se establece que es la policía uniformada (Carabineros de Chile) quien puede clausurar los locales donde funcionan los prostíbulos. De este modo se fija la normativa que da forma al Código Sanitario que actualmente subsiste y sirve para interpretar la prostitución en los burdeles (Lastra 1997; Cfr. Dentone et al 2005) Un caso especial lo constituye la Ley Nº11.625 emitida en octubre de 1954 por el Ministerio de Justicia, también llamada Ley de los "Estados Antisociales". Esta legislación explica que la homosexualidad es una práctica 'antisocial' por lo que autoriza a la detención de quienes la practican -si es necesario- sin mediar ninguna orden legal previa (Artículo 55, inciso 5º). Dicho artículo fue suprimido del Código Sanitario recién el 21 de julio de 1994 para dar paso a una nueva versión del Código Penal[10]. Esta medida muestra la imposición de una cultura heteronormativa en los espacios públicos y privados en años en que los prostíbulos funcionaban con regularidad.

En los salones del lenocinio la cueca adquiere rasgos distintos a la cueca campesina. Esta última se hace usualmente con guitarras, trajes típicos (asociados a lo rural) y voces femeninas impostadas de modo lírico que se mueven en terceras paralelas. También posee rasgos distintos a la cueca de los concursos o cuecas de campeonato, que se hace vestida con aperos y con un marcado énfasis en el baile. La cueca de prostíbulo, en cambio, se hace con piano y batería, se canta en grupos informales (llamados a veces *lotes*), se desarrolla en lapsos de tiempo más largos -llevada por el influjo del alcohol y la fiesta- y se desenvuelve en un ambiente sexual dominado por varones pero controlado por la mujer, según vimos[11]. Es la misma 'cueca de burdel' que el investigador González Marabolí describiera como un género de ribetes 'extraordinarios' que se convirtió en una "escuela de canto" donde no faltaban "los instrumentos" ni "los cantores" (Claro et al 1994: 143, 151, 159)

Los cultores la cueca brava o chilenera de esta época son asiduos asistentes a estos salones de "comercio sexual", algunos de los cuales están ubicados cerca de sus lugares de trabajo o en sus propios barrios. Varios músicos de renombre alcanzan a trabajar en ellos antes que se inicie su declive en los años 60, como el Perico Chilenero y Emilio Olivares (piano), cuequeros altamente valorados dentro del folclor urbano; el Chute Guillermo y el Sordo Humberto, músicos pianistas de los cuales sabemos poco pero cuyos nombres aparecen regularmnete. Es también el caso de la familia Parra, compuesta por la Violeta, Hilda, Roberto y Eduardo,

10 _ El texto del artículo dice que quedan sometidos a sanciones "Los que por cualquier medio induzcan, favorezcan, faciliten o exploten las prácticas homosexuales, sin perjuicio de la responsabilidad a que haya lugar, de acuerdo con las disposiciones de los artículos 365, 366, 367 y 373 del Código Penal". Véase Ministerio de Justicia, Ley 11.625 de "Estados Antisociales", promulgada en Santiago, 1954. Consultada en la Biblioteca del Congreso Nacional de Chile en línea: http://bcn.cl/5yho [acceso: 1 de abril de 2012]

11 _ Para una aproximación inicial a la mujer de burdel, véase Spencer (2011)

algunos de cuyos miembros son testigos de la presencia de homosexuales[12].

4. El Maricón del piano

El 'maricón del piano' es el intérprete de cueca 'afeminado' del burdel. Los testimonios que he recogido lo sitúan en la primera mitad del siglo XX llegando a hacerse (públicamente) visible en las décadas de 1950 y 1960. En sus inicios 'maricón del piano' se refiere irónica y a veces despectivamente a homosexuales y afeminados que participan haciendo música en burdeles. No obstante ello, hacia mediados del siglo el término pierde su tono despectivo para convertirse en un apelativo genérico que describe a personas no heterosexuales que hacen música en estos espacios, entre las cuales hallamos homosexuales, transexuales y travestis. De todos éstos, los homosexuales son los más recordados y para nombrarlos se usan los términos emic *cola, colipato* o *maricón*.

Los recuerdos de los músicos coinciden en señalar que el 'maricón del piano' posee una personalidad fuertemente performativa, al menos al interior del burdel. Según el percusionista porteño Elías Zamora, los *colas* o *colipatos* ejercen múltiples actividades en el prostíbulo y en todas ellas muestran un talento particular: son cantores, bailadores o bailadoras, guitarristas o pianistas, además de servir la mesa, hacer las camas y a veces "tocar las campanas" para llamar al almuerzo (razón por la cual se les llama también *campanilleros*)[13].

Personajes como el Maricón Lucho o el Maricón Humberto son mencionados con frecuencia en los testimonios como "artistas" cuyo talento musical, capacidad performativa, belleza física y capacidad de adaptación (a distintos públicos) es reconocida, aunque no se sepan más detalles de sus vidas. Conocido es el show de travestis ofrecido en los años 60 por el burdel disfrazado de *bôite* llamado 'Bossanova', propiedad de Carlina Morales Padilla, conocida como *La Carlina* (fallecida en 1992), llamado también "Blue Ballet"(Cfr. Guzmán 2007). Marcial Campos (1928-2010), dice al respecto que "Íbamos solamente donde la señora Carla a escuchar cuecas. Y ella, pucha, se entusiasmaba y ponía trago y nos hacía cantar. Y todos cantábamos"[14].

El 'maricón del piano' reúne en su personalidad artística tres perfiles característicos de la cultura chilena: primero, la técnica y desplante del músico pulido en las Casas de Canto, capaz de interpretar temas musicales de modo solista con un nivel musical que va más allá del amateurismo. Segundo, el repertorio de tonadas y cuecas que los dúos tradicionales de cantoras campesinas practican desde el siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX. Justamente, de ellas mismas heredan una picardía hilarante y un sentido del humor utilizado para introducir y cantar las cuecas. Y, tercero, la interpretación arrabalera de la cueca brava que hace la mujer de burdel, interpretada con piano, batería y un intenso despliegue físico. Estos tres elementos, en mi opinión, dan al 'maricón del piano' una identidad performativa que lo distingue del cantor ordinario de cueca y que se potencia cuando los homosexuales viven en las mismas Casas de Remolienda, pues absorben las pautas de conducta de quienes la habitan.

Este perfil es diferente al del artista folclórico de la industria de la música de la primera mitad del siglo XX. En este medio la mujer campesina o semirural es la que "mantiene el canto popular" pues el artista varón se dedica al repentismo o paya. De hecho, el hombre que canta puede llegar a ser mal visto o "tildado de maricón" según afirma Santiago Figueroa[15]. Lo mismo ocurre con quienes mueven

12 _ Información aparecida en Guzmán (2004). Véase también Ponce (2001)

13 _ Ejemplos de cuecas con el término *cola* se encuentran en Mario Catalán y Dúo Rey-Silva (1967) y Los Puntillanos (1975)-

14 _ Campos, Marcial, op. cit.

15 _ Figueroa, Santiago. Entrevistado por Christian Spencer

la cintura al bailar la cueca, que son considerados "amariconados" según González Marabolí (en Claro et al 1994: 149)

El 'maricón del piano' tensiona o rompe el sistema diurno de "estrellas del folclore" que promueve la industria de la radio de los años 50 y 60. Este modelo está constreñido por patrones musicales y performativos que la industria suele imponer, sugerir o prohibir, como el vestuario, el repertorio, movimientos del baile y la estructura de presentación de los artistas, que sigue las exigencias de los radioteatros. Los espacios, horarios y repertorio donde participa el 'maricón del piano', en cambio, parecieran permanecer ocultos para la prensa y las revistas de la época, liberándose así de las constricciones de la vida diurna. Desde el punto de vista del género, la existencia de estos artistas nocturnos sugiere una crítica al binario heterosexual formado por mujeres y hombres (juntos o separados). Este binario es promovido implícitamente por la prensa y la industria de la cultura en revistas, pasquines, diarios y discos de acetato y vinilo, donde aparecen parejas bailando con trajes típicos.

Este fenómeno permite abrir la pregunta por la condición de género de los espacios de ocio de la bohemia de los años 50 y 60 en Chile, haciendo útil la observación de Joan Scott (1986: 1055), según la cual el estudio del género entrega significados sobre la organización y percepción del conocimiento histórico.

5. Conclusiones

Considero que la presencia de transexuales, travestis y homosexuales en burdeles (representados en el 'maricón del piano') posee un valor musicológico, sociológico e histórico que debe ser atendido por los estudios musicales. Dos motivos permiten sostener esta idea:

1. En primer lugar, el 'maricón del piano' se desenvuelve en un enclave 'de resistencia' cual es el burdel, un espacio nocturno vigilado y regulado estrictamente por el Estado pero obviado por la industria cultural.

El burdel se aparta de la normatividad corporal escénica diurna, heterosexual y blanca de las clases medias semi ilustradas e ilustradas de la época, cuyo consumo cultural está focalizado en las radios, bôites y lugares de baile social. Quienes regentan los burdeles, en cambio, participan de un espacio de sociabilidad privado que no está regido por varones pero donde lo 'intersocial cotidiano' se manifiesta de igual modo, especialmente en la "entretención sexual con alcohol" donde aparecen valores que la sociedad de consumo rechaza por medio de la ley. Parafraseando a Foucault (1982: 780-782), los espacios que son capaces de resistir las formas de subsunción de la subjetividad o los mecanismos de poder que ejercen modos de dominación del cuerpo, ofrecen un ángulo privilegiado para el estudio de la historia de la cultura. Estudiando estos espacios disminuimos los "privilegios" que ciertos saberes hechos desde la institucionalidad y racionalidad del Estado o el mercado han tenido por décadas, ayudando a hacer visibles -de un modo igualmente racional- a sujetos marginales como el 'maricón del piano' que también gobierna ciertos modos de sociabilidad. Como señala el sociólogo Michel Maffesoli (1993: 2), este tipo de eventos representan formas de frivolidad y emocionalidad enmascaradas dentro de un mundo simbólico que es opuesto al concepto judeo-cristiano de razón entendida como utilidad, eficacia y diurnidad de la acción colectiva. Por el contrario, el homosexual se desenvuelve en la nocturnidad frívola donde otros rangos de libertad le permiten performar su género de forma pícara e humorística. Se trata de un intersticio cultural, de un mirador entre lo público y lo privado donde el binario hombre-mujer se hace insuficiente para entender la cultura y los símbolos culturales se ven invisibilizados por el sistema de espectáculo de masas.

Espinosa, Rancagua, 8 de octubre de 2008.

2. El burdel es un espacio de expresión de una identidad de género diferenciada de la heterosexual. La expresión de la identidad de homosexuales, transexuales y travestis tiene lugar en las interpretaciones de cueca del burdel, que entregan una forma de agencia que confirma la performatividad histórica del género. Como lo expresa (Butler 1990: xv), "La performatividad del género no es un acto singular sino una repetición y un ritual que consigue sus efectos a través de su naturalización en el contexto del cuerpo, entendido éste -en parte- como una duración temporal sostenida culturalmente".

Estas identidades sirven de contraste a la construcción lo nacional-heterosexual hecha desde la cultura folclórica de la segunda mitad del siglo XX. Particularmente, permiten cuestionar o repensar el arquetipo social chileno del "huaso" y la "china" como eje representativo de la cultura 'nacional', resituándolo como representación de la cultura campesina pero hecha desde la elite hacendal católica del Valle Central –no necesariamente nacional. Asimismo, el 'maricón del piano' permite cuestiona el arquetipo social del 'roto chileno' y su pareja, la mujer de burdel, cuyo valor es oponerse al 'huaso' y la 'china' como pareja heterosexual representativa de lo nacional, criollo y elitista (Spencer 2011). Desde un punto de vista de género, la 'resistencia' que el roto y la mujer de burdel oponen a la cultura nacional es simplemente el intento de instalar un nuevo binario para imponer otra dupla heterosexual. La novedad de ésta es estar basada en lo barrial, lo criollo y lo popular, no en lo nacional, criollo y elitista. Por lo tanto, ambos personajes -el huaso con la china y el roto con la mujer de burdel- constituyen cánones que luchan por alcanzar legitimidad y estatus local para atribuirse el valor de símbolos del poder culto o popular, sin proponer una nueva perspectiva de género.

El 'maricón del piano' constituye, en este sentido, una expresión excluida de las batallas por la representación de lo *chileno*. Su presencia, sin embargo, permite poner el acento en el comportamiento estético y proxémico del género, instalando el cuerpo performado como una posibilidad distinta para observar la bohemia urbana y, con ello, la cultura de un país construido desde la cultura de masas del Valle Central. El 'maricón del piano' se interpone entre los discursos acerca de la 'nación' culta y la 'patria popular' para ofrecer un cuerpo empoderado que vive en los intersticios de la cultura y que –en el decir de Foucault (en Scott 2008)- está también "inscrito en la historia".

Referências

Agulhon, Maurice [et al]. 1992. *Formas de Sociabilidad en Chile 1840-1940*. Santiago de Chile: Fundación Mario Góngora.

Baeza, Sergio Martínez. 1995. "La Prostitución en Santiago, 1813-1931". *Las Últimas Noticias*, 1 de septiembre, p. 16.

Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge.

Cumsille, Francisco, Raquel Medina, Luis Mella y Horacio Espoz. 1989. "Las prostitutas del sector oriente de Santiago: características y patología de trasmisión sexual". *Revista Médica de Chile* 117 (9): 1063-1067.

Góngora Escobedo, Álvaro. 1994. *La Prostitución En Santiago, 1813-1931: Visión de las Élites*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

Guzmán, Claudia. 2004. "Así eran los Tiempos de la Carlina", *El Mercurio on line*, ‹http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={e14535e8-9645-46f8-9f20-27b053003363}› [Fecha de consulta: 26 de marzo de 2012].

LCD. 2007. "¡Adiós, Chiquillas...!". *La Nación on line,* ‹http://www.lanacion.cl/noticias/site/artic/20070915/pags/20070915172750.html› [Consulta: 26 de marzo de 2012]

Ponce, David. 2001. "Perico Chilenero", *El Mercurio on line,* ‹ http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={04bc37b5-75e6-48fe-b8cc-1596od6c74c6}› [Fecha de consulta: 21 de diciembre de 2010].

Araneda, John, C. Ibacache, Santiago, G., José Andrés Casassus B. y Paulina González Z. 1995. "Perfil biomédico de la trabajadora sexual: Lebu, julio de 1992 a octubre de 1994". *Cuadernos Médico-Sociales* 35 (4): 37-41.

Vidal, Paulina. 1991. *La prostitución en Chile y sus consecuencias en el plano de la salud*. Santiago, Chile: Instituto de la Mujer.

Sin Autor. 2004. La prostitución: debate sobre el derecho a vender el cuerpo, causas de la prostitución, redes internacionales mafiosas, la prostitución infantil, etc. Santiago: Editorial Aún Creemos en los Sueños.

Spencer Espinosa, Christian. 2011. "Finas, arrogantes y dicharacheras. Representaciones de género en la performance de los grupos femeninos de cueca urbana en Santiago de Chile (2000-2010)". *Trans* (15), http://www.sibetrans.com/trans/pdf/trans15/trans_15_25_Spencer.pdf [Consulta: 1 diciembre de 2012].

Discos

Mario Catalán y Dúo Rey-Silva. 1967. *Cola pa' las cuecas*. RCA Víctor.

Los Puntillanos. 1975. *Cuecas Caballas*. Alba.