

II Jornadas en Humanidades y Artes: "Cultura, arte y política". Instituto de Ciencias Humanas, Villa María, 2011.

CUARTETO, GÉNERO Y PERFORMANCE.

De Mauro Martin Adrián.

Cita:

De Mauro Martin Adrián (Septiembre, 2011). *CUARTETO, GÉNERO Y PERFORMANCE. II Jornadas en Humanidades y Artes: "Cultura, arte y política". Instituto de Ciencias Humanas, Villa María.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/martindemauro/18>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pdggf/bed>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

CUARTETO, GÉNERO Y PERFORMANCE

Martin Adrian De Mauro Rucovsky

Grupo de investigación "incorporaciones"

(museo de Antropología, FFyH, UNC)

Abstract. Abordaremos en lo que sigue, una serie de considerandos críticos respecto a estudios etnográficos realizados sobre distintos fenómenos culturales, en particular los referidos a la música popular de nuestra región: el cuarteto. Tomaremos en consideración principalmente el publicitado estudio etnográfico de Gustavo Blázquez (2009) y algunos artículos periodísticos afines (Orosz y Rodríguez, 2011). Focalizaremos nuestros considerandos en los modos de construir objetos de análisis etnográficos y sus respectivas conceptualizaciones metodológicas predicados sobre el gusto y el estilo artístico musical.

Keywords: estudios culturales, cuarteto, género, performances, etnografía, lógica transversal.

El género como índice de violencia clasista

Para que mentir: el cuarteto suele ser para mí la vía más directa a la jaqueca y la desesperación. Supongo que es un problema de disfunción estética, sin duda vinculado a un analfabetismo musical de amplia gama. Soy inmune asimismo a los encantos del jazz y apenas tolero unos minutos de repertorio clásico(...) Pero es un hecho: si me dan a elegir, antes que esa banda de sonido compulsiva (así la llama un amigo) en la vida de todo cordobés prefiero cualquier otra cosa, incluso ese estilo enjuagado de llamada en espera o de consultorio odontológico (...)

Demián Orosz – “Estamos en el baile”

Los empleaditos van, últimamente y más que nunca, los empleaditos no se cuestionan, sólo van. Creen poder desentranar lo, para ellos, desentrañable ese organismo vivo, refulgente, gordito ruludo y feliz: el cuarteto. Tratan de diseccionarlo y no lo pueden. Lástima dan(...) Yo los conozco. Yo los leo para saber que nuevos territorios conquistan, en ellos, la convivencia y el miedo. Tienen miedo. De todo lo que está más allá de su concepción del mundo(...) El desprecio es recíproco. Desde su mundo hablan de este otro mundo, entre líneas susurran la visión peyorativa que tienen para todo lo que es expresión popular.

Lucas Tejerina - “Ese gordito ruludo y feliz: el cuarteto”

(...)La sociedad dice que soy un marginado más, la misma que me usa... para poder escalar.

El marginal me llaman... el marginal...

Carlos La Mona Jimenez- "El marginal"

Abordaremos en lo que sigue, una serie de considerandos críticos respecto a estudios etnográficos realizados sobre distintos fenómenos culturales, en particular los referidos a la música popular de nuestra región: el cuarteto. Tomaremos en consideración principalmente el publicitado estudio etnográfico de Gustavo Blázquez(2009) y algunos artículos periodísticos afines (Orosz y Rodríguez,2011).

Focalizaremos nuestros considerandos en los modos de construir saberes expertos sobre objetos de análisis etnográficos y sus respectivas conceptualizaciones metodológicas predicados sobre el gusto y el estilo artístico musical. Para ello, nos abocaremos al análisis de este trasfondo metodológico y su respectiva crítica cultural, en una suerte de dispositivo que considera al cuarteto como "Industria cultural del género y de los sexos" en un doble sentido:

Por un lado el análisis de cierta sensibilidad referida a la circulación diferenciada de bienes culturales en términos de *industria cultural* que vehiculiza *respuestas condenatorias* atribuidas al carácter de popularidad, producción y mercado de este estilo musical. La identidad cultural del cuarteto es puesta en entredicho sobre la base de una reproducción monetaria y un negocio lucrativo sin precedentes (Orosz,2011:4 y Rodríguez, 2011:5 y Blázquez,2011:5). Lo que supone una visión de los bienes culturales populares denostada por el filtro de la reproducción técnica y la producción lucrativa del género musical: (...)pero lo cierto es que no existe aún una expresión local artística que se le arrime en términos de popularidad, producción y mercado. Todavía no hay otra industria cultural que funcione así en Córdoba" (Rodríguez,2011:5). "El cuarteto. Esta fructífera industria, supuestamente fuente de una particular identidad cultural(sic), y especialmente los bailes, epicentros de la reproducción monetaria y musical de un género artístico local(...) (Blázquez, 2011:5). Asimismo la categoría difusa de *industria cultural* lejos de evaluar su productividad como herramienta teórica-conceptual inmersa en su propia tradición de estudios culturales(léase referida a la escuela de Frankfurt y su pasado adorniano), transmite una serie de juicios sociales, estilísticos y de gustos sobre el fenómeno en cuestión.

Por otro lado la utilización de modo reduccionista de "categorías de género y sexualidad" en pos del análisis etnográfico conllevan a una serie de problemáticas sobre

la utilización reflexiva de las mismas. Así sostienen dichos estudios que los dispositivos lúdicos y libidinales puestos en juego en el cuarteto llevan a reproducir las desigualdades de género y concluye entonces que este género musical es misógino cuanto homofóbico e igualmente sostenido en sus consumidores principales los varones heterosexuales. (Blazquez 2000-2009, 2011)

Lejos de negar el valor del estudio de campo empírico, nos acometemos considerar críticamente la caja de herramientas por la cual se llevan a cabo dichos estudios. Este es el caso de la utilización del significante sexo-genérico como metalepsis de una *cierta tachadura del gusto y desagravio de clase*.

Nuestro punto de partida serán los desarrollos reflexivos sobre el carácter teñido de clasismo en la metodología etnográfica, desarrollada en la dialéctica miserabilismo-populismo de C. Grignon y J.C. Passeron y algunos aspectos del análisis del gusto compartidos por P. Bourdieu. Asimismo pondremos a consideración ciertas herramientas hermenéuticas (propias de los estudios posfeministas, queer y poscoloniales)¹ que aportan claves de lecturas sobre la categoría misma de género en sus complejas consideraciones sociales y desde una lógica transversal, de *opresiones múltiples* o interseccional de análisis que considere aspectos de raza, clase, sexo, género, etnia, etc.

En consecuencia, apostamos a estos ejercicios para enfatizar los puntos ciegos de estas investigaciones y para reforzar el debate sobre los saberes expertos y el valor de la crítica como difusora de saberes. Y de este modo, como mencionábamos, someteremos a consideración las propias concepciones clasistas del gusto y las cajas de herramientas conceptuales que se utilizan en pos de que los mismos datos, objetos, sujetos *hablen*.

CARTOGRAFÍAS DEL CUARTETO

En lo siguiente, presentamos una serie de fragmentos (1-6), aparentemente inconexos, que a modo de círculos pretenden tematizar (parcialmente) lo mismo, lo ya dicho, pero de manera distinta. Presuponemos volver al punto de partida, aquellos considerandos sobre el cuarteto, pero a sabiendas que no hay punto de partida o llegada, sino un comenzar disímil. Podríamos decir sobre esta metodología, que se trata de un círculo que no cierra y no concluye (Del Barco, Oscar 1973:7) sino apenas delimita y esboza. Esbozaremos en consecuencia algunas notas y comentarios a modo de pequeña cartografía (tanto cóncava como inconexa) en relación a estos ejes problemáticos.

1. Los comentarios suscitados en muchas de las notas periodísticas de la revista *Ciudad X* (2011), en particular la cita con la cual iniciábamos esta comunicación, nos

señalan un interrogante que conviene insistir. Preguntarse por la crítica musical y periodística, en sus condenas y menosprecios clasistas, conlleva a la reflexión recursiva acerca de los significados de la crítica.

Esta convergencia anti-cuarteto, y la falta de legitimidad cultural en nuestro medio ancla en una supuesta “verdad musicológica una supuesta verdad sociológica(...) esa reacción vehiculiza una posición que en el juego social responde vengativamente a lo que ha representado socialmente” (P. Semán, 2006:62) el cuarteto.

Aquí podemos distinguir entre una dimensión del gusto, que a través de la crítica musical y cultural, solapa una verdad sociológica, cuyos efectos hermenéuticos vehiculizan una posición de venganza social sobre los sectores subalternos. A la verdad del gusto, de su carácter arbitrario y subjetivo (y no en cambio su carácter socialmente construido: vale decir, toda una economía del gusto), se le correspondería una asignación contingente con ciertos sectores sociales y sus correspondientes demografías urbanas. Lo que estas descripciones realizan es hacer coincidir punto por punto categorías sociodemográficas con universos simbólicos y estéticos, a cada sector un universo simbólico y la relación de determinación entre esos dos órdenes queda incuestionada como principio axiomático o nociones preteóreticas.

Llegados a este punto, cabe preguntarse si ocurre una operación similar con las categorías de generización y circulación del deseo que utiliza G. Blazquez (2000-2009) en sus investigaciones. ¿Es el género cual categoría de análisis etnográfico y entonces metonimia conceptual, el vehículo para reforzar desigualdades sociológicas en razón de la homofobia y el machismo del universo del cuarteto?. ¿Acaso el género, como la sexualidad no son (por petición de principios) diferencias jerárquicas per sé?. ¿El género, en un marco de reflexión más amplio y quizás en un nivel ontológico, no supone una marcación constante, repetitiva y ritualizada de la diferencia sexual, de un marco binario que es acentuado, aún en las prácticas más críticas sobre deslizamientos subversivos?

2. La circulación académica sobre estudios de cultura popular y específicamente sobre música popular y “danza social” (tal es la denominación de G. Blazquez, 2009:29) supone todo un modo de circulación y sus respectivos efectos hermenéuticos en la constitución de un campo de saberes expertos sobre un objeto de estudio tratado. Al respecto, es interesante notar la amplia difusión e interés que suscitan los medios masivos, en relación a la circulación propia de los saberes ilustrados, como opinión autorizada y reflexiva. La necesidad de un planteo autocrítico sobre el abordaje de lo popular, desde la propia posición *culta e ilustrada* y de la misma forma el espacio

hermenéutico de construcción de opinión y sentido común de los medios de circulación masiva en relación a estos estudios, merecen particular atención reflexiva. ¿Cuáles son los efectos de estos saberes expertos e ilustrados sobre los fenómenos culturales populares? ¿Cómo se constituyen como objetos de estudios, desde la propia mirada objetivadora y siempre distante del investigador, de la identificación/no identificación con el fenómeno abordado? ¿Por qué considerar exclusivamente la producción académica al momento de abordar este fenómeno cultural, puesto que tanto la producción cultural-periodística cuanto la culta e ilustrada constituyen ambos en sus respectivos modos, opiniones y *sentidos comunes* de amplia circulación?

3. Interrogar la propia posición del investigador, del escribient*, periodista o crítico es un tarea más que necesaria en el abordaje de las culturas populares. Signados por el clásico abordaje dialéctico, entre lo culto y lo popular, y su símil las posiciones miserabilistas (que hacen de todo fenómeno popular una condena en términos de códigos y articulados de bienes faltantes, escasos y simplistas) o populistas (en su contracara la versión demagógica, complaciente y escasamente reflexiva) dicha tarea requiere tanto de la evaluación reflexiva sobre las aproximaciones empíricas etnográficas, como las herramientas metodológicas conceptuales utilizadas en los mismos abordajes. Moviéndose en ambos niveles, en la compleja disposición dialéctica de posiciones dicotómicas, los estudios se dividen entre apologías acríicas o condenas ilustradas con un mayor espectro de complejidad discursiva. Lo cierto es que con el conocimiento y el acercamiento al fenómeno en cuestión no salda la distancia ni la condena que, las propias categorías y herramientas cognoscitivas realizan. Al respecto conviene atender a la aproximación analítica de G. Blazquez (2009) quien señala su diferendo con otros abordajes y sin embargo tampoco somete a re-consideración sus propia caja de herramientas (en su caso proceso de subjetivación y heterosexualización) en esta dialéctica de abordaje de lo popular desde lo culto-ilustrado. Es así que afirma:

(...)La investigación buscó tomar contacto de «primera mano» con la práctica de la danza en los bailes de cuarteto considerados (...). Esta práctica -tan propia de los cordobeses- es, sin embargo, más imaginada que conocida por los sectores burgueses e ilustrados de la ciudad mediterránea que, con algunas excepciones, no se han interesado por esta música(...). Estos grupos sociales, lejos de identificarse, con el cuarteto, procuran ubicarse a una distancia prudencial con el objetivo de distinguirse de lo que, para ellos, es un género musical sin valor artístico y propio del (mal) gusto de los sectores populares, a cuyos miembros denominan, utilizando categorías raciales para indicar las desigualdades sociales *negros*. (Blazquez,2009:18)

La mirada etnocéntrica de todo investigador (su inscripción en alguna posición del juego social) pretende legitimar *salvando* lo que reconoce como un objeto escaso de interés o falta de atención. Revalorizar un documento de barbarie como documento de cultura-civilización, en ese juego reversible supone recortes previos, que no salvan la propia mirada civilizatoria sobre los objetos de barbarie o al menos dicha mirada no es saldada en la enunciación de los propósitos contrarios. En otros términos, el documento de Cultura que re-valoriza la barbarie o la toma en consideración es también de suyo un objeto previamente condenado e igualmente delimitado. Las coordenadas de análisis considerados por ejemplo en Blazquez, se focalizan en los estilos modernos-fiesteros de Trulalá y no en cambio en el tradicional “cuarteto-cuarteto” de Carlos” La Mona” Jimenez, con su carácter más testimonial tendiente hacia la descripción de las condiciones de vida de amplios sectores subalternos.

¿Acaso la utilización de categorías etnográficas y conceptuales sobre el género y los procesos de subjetivación diferenciados, no indican las desigualdades sociales reafirmando esta dicotomía de abordaje lo culto/lo popular?. ¿Si no es posible salirse de esta dialéctica “necesaria” como puede darse cuenta de esta misma en el propio considerando? ¿El interés por el género supone un desplazamiento en la trama -cultura, ilustrada y burguesa- de las desigualdades sociales? ¿Producto de la aproximación etnográfica el señalamiento de prácticas homofóbicas no reintroduce la condena social en términos de *clase* en estas analíticas culturales?

4. El control policial en el cuarteto parece ser un indicador no menor en cuanto a los procesos de generización heterosexual indicados por Blazquez, pero también (y aquí la omisión del énfasis del autor no es menor) el control social sobre esta danza social de carácter popular. Siendo que la policía ejerce el control sobre los cuerpos repitiendo la norma, donde las mujeres (signadas por la vestimenta femenina: incluyendo Cismujeres² y Travestis) se organizan en una fila y los hombres en otra en las instancias previas al baile, de este modo la tarea policial distribuye (no de modo cabal) espacialmente los cuerpos. De igual forma, al interior de las performances de baile de los protagonistas bailantes, la policía moldea el movimiento del baile entre parejas e individuos. A este rol policial hay que agregarle, el estricto control policial que ejerce la fuerza, sobre los sectores populares vinculados al cuarteto. G. Blazquez señala que se trata de un control “microscópico, arbitrario y variable”(2009:30) en relación a la presencia de uniformados al interior o exterior de las salas, siendo este un criterio además de división entre los efectivos policiales. Sin embargo, el autor señala también que en los rituales de rock o las

fiestas rave, la presencia simultánea de efectivos no ocurre, al menos no de modo simultáneo (adentro/afuera) del salón o espacio. Lo que señala, en una figuración social más amplia, este doble registro de marcación y seguimiento social sobre el género popular. No solo se trata de la espacialización de los cuerpos (en las filas) o en el reforzamiento de las subjetividades generizadas (y por cierto heterosexualizadas) sino además de un mayor y arbitrario control policial sobre estos rituales. ¿ Se trata entonces de un control microfísico y microscópico en relación a otros géneros musicales? ¿Por qué no utilizar un marco macrofísico y macroscópico del ejercicio arbitrario y variable de la violencia policial? ¿El estudio específico de estos agentes (productores, discográficas, bailarines, músic*s, fans, etc), supone olvidar el marco social más amplio en donde se inscriben estas prácticas?.

5. L*s agentes del *Mundo del cuarteto* no son teóricamente cínicos en su machismo y homofobia, al realizar algo que lo hacen a sabiendas, sino que responden a estrategias de reproducción social más amplias de *desigualdades perdurables* (Blazquez,2009:177). Siguiendo nuevamente a Blazquez es destacable señalar que, “(...)los agentes son localizados canónicamente en posiciones diferentes en el campo de la producción artística del cuarteto, de acuerdo a su identidad de género y su orientación erótica”. (2009:157).

En todo caso, si el plus del sexo (como modelo de masculinidad heteronormativa) significa una estrategia de comercialización de bienes culturales, en palabras del etnógrafo:

“El «sexo», es decir, el deseo (hetero)sexual, es un plus que permite aumentar el rendimiento económico de los “mundos de los cuartetos”, dado que a la posición de “dios” (ideal del yo) se le agrega la de modelo masculino. Este ícono que el cantante encarna debe funcionar como un objeto sexual para quienes se subjetivizan como mujeres «normales» y como objeto de identificación proyectiva -en relación con el cual se repudiaron las cargas eróticas- para quienes se sujetan al sistema sexo/género como hombres «normales» ” (Blazquez, 2009:170-171)

.¿Deberíamos pensar en otra lógica de circulación (comercial) del deseo que suponga entonces una mayor apertura a sexualidades disidentes? ¿esto no conllevaría a pensar en estrategias en donde estos agentes masculinos -heterogenerizados- están inmersos a su vez en un juego social más amplio de deslegitimación simbólica y cultural?. En otros términos, l*s agentes (re)producen las variadas experiencias de segregación y desigualdad categórica de las mujeres y homosexuales (como participación subordinada) en el campo de la producción comercial y artística, tal es la tesis central de la investigación *Musicos, mujeres y algo para tomar*. Pero además, el *non plus ultra*, es que

estas mismas prácticas de (re) producción que ejercen los agentes (sean cínic*s o no) están sometidas en un marco más amplio de sojuzgamiento social, en el cual el universo del cuarteto, supone una cierta cantidad de normas y sanciones sociales previas al ejercicio de (reproducción) que estos realizan. ¿cómo podemos pensar, desde este estudio particular, las prácticas de participación subordinadas de los mismo agentes (que ejercen la misoginia y la homofobia) en un marco, a su vez, más amplio, de condena social hacia estas manifestaciones populares, sin caer en su inversión valorativa de apología acrítica del fenómeno en cuestión?.

6. ¿Cómo hacer uso del concepto de género, evitando su presunta universalidad y neutralidad aparente, frente a las críticas de posiciones poscoloniales y de los desarrollos de tradiciones del feminismo de color en relación a lógicas de transversalidad o intersección?. A partir de los desarrollos actuales en teoría de género, sabemos que el sistema patriarcal se enmarca en la colonialidad del género y que de no tematizar su universalidad abstracta conlleva a privilegiar un particular específico, esto es una matriz blanca eurocéntrica de clases burguesas dominantes. En palabras de M. Lugones: “Las categorías han sido entendidas como homogéneas y que seleccionan al dominante, en el grupo, como su norma; por lo tanto, “mujer” selecciona a las hembras burguesas blancas heterosexuales(...)”. (2008:82).

De allí la necesidad de análisis transversales, como bien lo destaca M. Lugones “la interseccionalidad revela lo que no se ve cuando categorías como género y raza se conceptualizan como separadas unas de otras. La denominación categorial construye lo que nombra”. (2008:81)

Puesto que el efecto pragmático del lenguaje y del valor denostativo en términos de clase (y agréguese performativo) como injuria social y deslegitimación cultural de “cosas de negr*s”, hacen del análisis de género en clave de raza una clave fundamental a tener en cuenta.

Son estas entidades fantasmales, aquel espacio de aquello reducido a “cosas de negr*s” que fusionan y soportan una compleja carga performática del poder del discurso que actúa y se realiza como frontera simbólica cultural de los sectores subalternos. Y esto ocurre por dos motivos centrales, primeramente que se refiere a los modos de circulación de privilegios y jerarquías al interior de los estilos musicales del cuarteto (sus diferentes públicos, agentes y bienes). En segundo lugar, los tipos específicos en que estos ejercicios de *desigualdades permanentes* sobre las mujeres se realizan en razón de la categoría racial misma, como este género menospreciado y deslegitimado constituye su propio signo de abyección al interior de su universo simbólico (sus propias negras y anormales) como racialización diferencial (siguiendo a Brah, Avtar., 1996:26). En este

mismo sentido, el aspecto racializado de los cuerpos cuenta y las formas en como circulan no es menor, la “gringa, el negro, el morocho” en el baile, en el mercado de deseos visuales-corporales-libidinales. Así lo señala Brah, Avtar: “el aspecto tiene gran importancia en los regímenes coloniales de poder (...) Y el poder racializado operaba en y a través de los cuerpos. Además, dicho poder se configuraba en jerarquías, no solamente entre las categorías de personas dominantes y personas subordinadas, sino también internamente a dichas categorías(...)” (1996:26)

En el caso que nos toca, si la interseccionalidad de clase/raza/sexualidad género se refiere a los bienes de circulación en el *Mundo de los cuartetos*., ¿qué significado adquiere el uso de este concepto -género-como ejercicio recursivo de caja de herramienta y tratamiento empírico, además del señalado marcado de heterosexualidad y machismo hegemónico que reifica la diferencia sexual que acusa?. Partiendo de la lógica horizontal de relaciones de opresión, resulta prolífico someter esta caja de herramientas, el significativo género en particular, para interrogarse por ejemplo : ¿Sobre qué grupo de subjetividades femeninas nos estamos refiriendo y por igual generando como objetos de estudios cuando las mujeres son segregadas como agentes productores del cuarteto?¿las mujeres desplazadas y la homofobia hegemónica, supondrían sujetos mujeres y disidencias sexuales desplazados exclusivamente blanc*s? ¿la interseccionalidad supone una restitución al escenario desplazado, de las mujeres no blancas -de color-? ¿Entonces, la lógica de horizontalidad contribuye a visibilizar el carácter de raza y etnias de l*s negr*s (mujeres y disidentes sexuales) en esta danza social de sectores subalternos?. La noción de género -y raza- puede aportar a la interrogación de estas formas denominadas “desigualdades permanentes” a la vez que se reconocen como producto de la relación con ellas mismas. Y de igual modo, dichos considerandos adquieren relevancia en relación a las propias categorías de género↔raza, ya sea en su movilidad y permanente contingencia, a partir de considerar éstas en tanto líneas perpendiculares y contiguas de análisis en un espacio temporal presente. En otros términos, analizar dichas categorías interseccionales desde el presente específico como una lectura activa de la cultura, en tanto proceso móvil y fortuito. De allí que se evite reducir los términos de análisis a formas fijas o términos sustanciales que señalen propiedades permanentes y proyectadas en el espacio social.

Notas

¹ En el presente, haremos uso del asterisco (*) en cada marcación genérica. El indicio de esta deliberada y kamikaze utilización se debe a los siguientes interrogantes: ¿Por qué utilizar deliberadamente el asterisco en toda marcación gramatical de género? ¿Por qué el presente artículo hace caso de esta * torcedura del lenguaje?. ¿Ante la corrección feminista que señala la sospecha sobre la masculinidad universal y neutra de la gramática, deberíamos optar por alguna incomodidad en la escritura?. Antes bien, el lenguaje carece de verdades claras y evidentes sobre sus géneros, sus marcas inamovibles, de allí la fuerza de rechazo-forclusión puede devenir espacio de incomodidad al binario. De allí que esto suponga cierta incomodidad a la lectora, lector y lector*s.

² Por Cisexualidad nos referimos a las fronteras de la diferencia sexual, que dividen todas las identidades y expresiones de género entre Trans y no Trans. Invirtiendo la carga de la prueba, la Cisexualidad denota aquell*s quienes carecen del atributo de ser Trans (transexuales, transgéneras, travestis, cross dressers, no géneros, multigéneros, de género fluido, gender queer y otras autodenominaciones relacionadas), . De este modo el centro de referencia (otrora ontología de la diferencia sexual) se invierte, siendo aquellas vivencias, identidades y cuerpos Trans quienes distinguen lo opuesto y negativo a la división misma.

Referencia bibliográfica

Blazquez, Gustavo, 2000-2009, “Músicos, mujeres y algo para tomar. Los mundos de los cuartetos de Córdoba”, Córdoba, Recovecos.

Blazquez, Gustavo, 2011, “El loco tito”. En *Ciudad Equis, revista de cultura*, Junio de 2011, Año 2, Publicación conjunta del CCEC y La Voz del interior.

Brah, Avtar, 1996, “Cartografías de la diáspora .Identidades en cuestión”, Madrid, traficantes de sueños,(2011).

Del Barco, Oscar, 1973, “Leer Blanchot”, Prólogo en *La ausencia del libro y Nietzsche y la escritura fragmentaria*, Maurice Blanchot, Buenos Aires, Caldén. Hay versión on line disponible en: http://biblio3.url.edu.gt/Libros/2011/la_auLibro.pdf (21-11-11)

Levstein, Ana, 2004, “Hay que ser realmente idiota para o la infancia del antropólogo”, Córdoba, Fuelle del sol

Lugones, María, 2008, “Colonidad y género”. En revista *Tabula Rasa*, Número 9, Julio-Diciembre, 2008, PP 73-101, Bogotá, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.

Orosz, Demián,2011, “Estamos en el baile”. En *Ciudad Equis, revista de cultura*, Junio de 2011, Año 2, Publicación conjunta del CCEC y La Voz del interior.

Rodriguez, Juliana, 2011, “Con el cuarteto se baila, se come y se vive”. En *Ciudad Equis, revista de cultura*, Junio de 2011, Año 2, Publicación conjunta del CCEC y La Voz del interior.

Semán, Pablo,2006, “Bajo continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva”, Buenos Aires, Gorla.

Tejerina, Lucas,2011, “Ese gordito ruludo y feliz: el cuarteto”, En *Falta Envido: Revista de Política y Cultura*, Año 1, Número 2, Julio-Agosto de 2011.