

¡BAILALÓ!

GÉNERO, RAZA Y EROTISMO EN EL CUARTETO CORDOBÉS.

Gustavo Blázquez

Córdoba. Septiembre 2012

Índice

Primeros pasos

El trabajo de campo

Hacer género y más

Capítulo I Los mundos de los cuartetos

Orígenes

Diseminaciones

Estilos cuartetos

Los públicos

Capítulo II El baile: *cosa de negros*

Negros y negras

Otras máscaras negras

Cuarteteros y bailarines

Estereotipos y discurso discriminatorio

Butler con Bhabha en el baile

Capítulo III Las chicas

Las negritas

Las finas

La humienta y la carteluda

Las normales

Otras chicas

Mujeres

Capítulo IV Unos chicos

Tener personalidad

El (negro) rocha

El carteludo y otros más

Y otros chicos del montón

Varones normales

Capítulo V Otr@s

Travestis

Canciones de odio

Varones homosexuales

Gai

Poder normal

Capítulo VI Ir al baile

Preparando el fin de semana

Problemas de varones

Problemas de mujeres

Otras aventuras de Laura

Parodia de un cadáver alegremente colorido

Ir al baile

Capítulo VII Estar en el baile

Arriba y abajo

Frente al escenario

Adelante y atrás

Subir y bajar

Los costados del escenario

Atrás del escenario

Entre las mesas y sillas

La geometría social del género

Capítulo VIII Modos de Danzar

Bailar en la pista

El pasito cordobés

Bailar más allá de la pista

Coreografías del género

Últimas noches

Volver sobre los propios pasos

Un sentimiento

Bibliografía

Veo que no es usted de aquí,
No sabe lo que nuestros crepúsculos son capaces de hacer.
¿Quiere que se lo cuente?

Samuel Beckett. *Esperando a Godot*.

A inicios del presente siglo, los bailes de Cuarteto constituían la forma predilecta de divertimento nocturno de jóvenes y adolescentes de sectores populares en la ciudad de Córdoba y gran parte de la región central de Argentina. Esos espectáculos danzantes aparecían integrados en una industria cultural de base local que producía diversas mercancías —discos, programas televisivos y radiales, imágenes, canciones, revistas, souvenirs— relacionadas con el género musical Cuarteto¹.

El Cuarteto y en especial los bailes aparecían como un “fenómeno típicamente cordobés”. Sin embargo, estas prácticas supuestamente tan propias de los cordobeses eran más imaginadas que conocida por las camadas medias e ilustradas que, con algunas excepciones, no se interesaron por esas producciones culturales originadas a principio de los años '40. (Cf. Blázquez, 2008). Esos grupos sociales lejos de identificarse con el Cuarteto procuraban ubicarse a una prudencial distancia con el objetivo de distinguirse de lo que para ellos era un género musical sin valor artístico y propio del (mal) gusto de los sectores populares a quienes denominaban *negros*, utilizando categorías raciales para indicar diferencias de clase.

Con el comienzo del siglo inicié un trabajo de campo centrado en esos bailes con el objetivo de analizar procesos de subjetivación entre jóvenes que fin de semana tras fin de semana gozosamente bailaban y se entretenían al ritmo de esas sonoridades subalternas. Específicamente estaba interesado en el análisis de aquellas dimensiones relacionadas con el género, la sexualidad y el erotismo, desconocidas por las investigaciones anteriores sobre bailes en Córdoba y en general poco transitadas por las ciencias sociales nacionales. Ese silencio resultaba bastante significativo más aún cuando los bailes de Cuarteto se presentaban

¹En el habla de los sujetos aparecía la forma *baile de Cuarteto* y *de cuartetos*. En singular y con mayúscula, la palabra Cuarteto refiere a un género artístico en tanto que en plural designa a las orquestas que ejecutaban ese género musical. En el texto adoptamos la forma baile de Cuarteto dado que era la preferida por los adolescentes y jóvenes entrevistados. A lo largo del trabajo, las palabras que aparecen en itálica distinguen términos o frases del discurso local.

explícitamente como un tipo de danza social² que organizaban intencionadamente el encuentro (hetero)sexual y para lo cual dividían estrictamente (no sólo) a través de la coreografía a los sujetos en varones y mujeres.

En torno a la práctica de la danza y el género sexual definido como una práctica se articulaban algunos de los problemas teóricos —y porque no existenciales— que me preocupaban y que me llevaron, como antropólogo, a los bailes. ¿A través de qué medios nos (re)producimos socialmente como sujetos de género? ¿Qué dinámicas permitían y obligaban a jóvenes y adolescentes que frecuentaban bailes de Cuarteto a devenir determinados varones o mujeres? ¿Cómo, en ese proceso, se sujetaban a un régimen de “heterosexualidad obligatoria” (Rich, 1999)? ¿Cuáles eran las imágenes y estereotipos que montaban las masculinidades y feminidades dominantes en los bailes? ¿Qué otras formas de sujetos sexuados aparecían como (im)posibles? ¿Qué tipo de “técnicas corporales” (Mauss, 1971) y “tecnologías del yo” (Foucault, 1996) eran capaces de formar sujetos que se reconocieran separados genéricamente como varones o mujeres y unidos a través del vínculo (coreográfico y erótico) heterosexual? ¿Cómo se articulaban los procesos de diferenciación genérica y erótica con otros marcadores de la diferencia social como la raza, la clase y la edad?

EL TRABAJO DE CAMPO

Era un viernes y, según sabía por medio de la radio, “la Mona” Jiménez, el artista más famoso del género, estaba en Atenas, un club que yo conocía por algún recital de rock o un partido de básquet. Invité a mi amiga Belkys, tomamos un taxi, llegamos, compré las entradas, pasamos separadamente de acuerdo a nuestro “sexo” la requisita policial, y ya estábamos en el baile. Dimos vueltas, tomamos Fernet con Coca Cola, bailamos, nos divertimos y volvimos a casa.

Después, ya solo, comencé a frecuentar otros clubes y a conocer un gran número de orquestas. Además de ir por las noches a los bailes en grandes clubes barriales o en pequeños locales céntricos (*confiterías*), escuchaba durante las mañanas y muchas tardes una de las estaciones radiales que participaba activamente en el mercado del espectáculo cuartero. Muchos grupos musicales anunciaban sus presentaciones en esa emisora y

² En el campo de los Estudios de la Danza se denomina danza social a aquella que no tiene otro objetivo que la diversión y el entretenimiento de los participantes. A diferencia de las danzas rituales, las danzas sociales no poseen un objetivo explícito que convierta al baile en un medio para un fin, por ejemplo, hacer llover o curar a los enfermos. (Cf. Jonas, 1998)

el propietario de la misma era a su vez administrador de algunos clubes, dueño de orquestas y de un canal de TV por cable que emitía exclusivamente música de Cuarteto.

Luego de esa primera etapa exploratoria, focalicé mi atención en Trulalá, un conjunto musical que realizaba bailes en los grandes clubes. Según había aprendido cada orquesta o solista tenía significados muy diferentes y cada baile, dependiendo del artista y también del salón donde se realizara, era diferente en cuanto a la cantidad de público, a la composición etaria del mismo, a los significados que los sujetos le atribuían, y en algunos casos también variaba la coreografía.³

“Estar cerca” de una orquesta parecía una táctica adecuada para profundizar la indagación etnográfica y especificar algunas de las primeras descripciones elaboradas⁴. Según observé, en la elección de los compañeros de danza se realizaba de modo práctico un proceso de selección orientado por una serie de categorías clasificatorias o estereotipos que objetivaban diferentes posibilidades de subjetivación jerárquicamente ordenadas. No todos danzaban ni compartían el baile con todos, aunque los bailarines entrevistados afirmaran que *en el baile somos todos iguales o de la misma clase*. La heterogeneidad del público que participaba en los bailes resultaba de sumo interés porque me permitía investigar cómo se articulaban relaciones sociales, sexuales y coreográficas, entre sujetos cuyo deseo de diferenciarse era muy intenso pero cuyo diferencial de poder era escaso y que, en general, aún continuaban dependientes de las relaciones parentales.

¿Quiénes eran esos sujetos para sí mismos y cuáles eran los principios a partir de los cuáles estructuraban su experiencia de ir, estar y bailar en los bailes de Cuarteto? El problema, siguiendo a Norbert Elías, era saber cómo y porqué determinados individuos se percibían unos a otros como miembros de un mismo grupo y se

³ Por ejemplo, quienes frecuentaban los bailes de Jiménez eran más jóvenes, más pobres y vivían en barrios más humildes que quienes asistían a los bailes de conjuntos como La Barra cuyo público era de mayor edad, con mayores recursos económicos y algunas veces cursaba estudios universitarios. Sin embargo también se presentaban excepciones. A determinados bailes de Jiménez concurrían alumnos varones de uno de los colegios de elite de la ciudad de Córdoba y en ciertos bailes de La Barra asistía una población rural considerada vulgar por los bailarines ciudadanos. Trulalá tenía un público de adolescentes (13-18 años) y jóvenes (19-25 años) residentes en barrios populares o de camadas medias. Algunos eran estudiantes secundarios o universitarios y un gran número, trabajadores fabriles, empleados de comercios, obreros de la construcción o desocupados.

⁴ Estar cerca de los artistas según aprendí en el campo era una de las tácticas utilizadas por las mujeres para mantener relaciones estrechas e íntimas con los integrantes de la orquesta y por los varones para convertirse en sus amigos.

imaginaban como un “nosotros” al mismo tiempo que se diferenciaban y distancias de otros a quienes llaman “ellos”. (Cf. Elías & Scotson, 2000).

Resolver estas cuestiones me llevó a intensificar el trabajo de campo en los bailes y a encontrarme con los bailarines por fuera del espacio nocturno. Comencé a mantener entrevistas telefónicas con sujetos que conocía en los baile y a compartir con algunos de ellos el proceso de reunirnos en una casa y salir para danzar (*ir de caravana*). También, a través de diversas mediaciones, comencé a entrevistarme con otros adolescentes en sus hogares, en una esquina, en la plaza del barrio o en el colegio al cual asistían regularmente.

Al mismo tiempo que me involucraba cada vez más con los bailarines, comencé a cultivar una fuerte relación con los integrantes de la orquesta Trulalá, el conjunto de mayor éxito comercial en la época. Sin mayores dificultades pasé a ser un *invitado* del grupo lo cual significaba que podía entrar a las diferentes presentaciones de la orquesta sin pagar ingreso y sin pasar por la requisa policial. Progresivamente comencé a tener un mayor contacto con los artistas, asistentes, managers y propietarios quienes pasaron a conocer mi trabajo y a interesarse en diferente grado en el mismo.

Si en el inicio del trabajo de campo en junio del 2000 pasaba las noches de bailes exclusivamente entre bailarines para inicios del año siguiente y hasta el final de la etnografía a mediados de 2002 mi presencia en el campo se distribuía entre el escenario donde compartía la producción del espectáculo y abajo, entre los bailarines, con quienes compartía diferentes formas de consumo y apropiación de los estímulos visuales y auditivos producidos por los artistas.

Así como el trabajo con los bailarines se extendió por fuera del momento del espectáculo, también se amplió el contacto con los integrantes de la orquesta. Algunas mañanas transcurrieron en la oficina donde, mientras yo cebaba mate, Pascual atendía el teléfono y me contaba su vida o viejas historias sobre el Cuarteto. También viajé con los músicos al interior provincial y a provincias vecinas y asistí a algunos ensayos. Ese trabajo junto con los artistas me permitió conocer algunas de las formas de producción de los bailes y algunas de las relaciones que se establecían entre diferentes agentes que encontraban en la industria del espectáculo un espacio para su reproducción social. (Cf. Blázquez, 2008)

A partir de una etnografía de la danza de Cuarteto el trabajo de campo se amplió hasta incluir a los bailarines y a los productores artísticos y comerciales de los bailes. Ese movimiento expansivo me permitió trazar las tramas de significación que daban sentido a la experiencia del baile montada por y para jóvenes y adolescentes generalmente pobres durante las noches de final de semana en una ciudad latinoamericana a principios del tercer milenio.

HACER GÉNERO Y MÁS

Según plantea Norbert Elias en la Introducción a *El Proceso de la Civilización* escrita en 1968, los bailes en sociedad “son, de hecho, el ejemplo más simple que cabe poner para hacerse una idea de lo que se entiende por una figuración. Piénsese en una mazurca, un minueto, en una polonesa, en un tango, en un rock & roll” (Elias, 1987:45). Los bailes y, en particular, la danza del Cuarteto, en tanto articulación entre los movimientos de seres diferenciados genéricamente, resultaban un atractivo punto de partida para la observación de los modos a través de los cuales determinados cuerpos (re)encarnaban las relaciones de género y eróticas, cuando se sujetaban a determinadas reglas coreográficas.

En los modos de danzar o “coreografías del género”, los adolescentes hacían visible para sí y para otros, determinadas dimensiones de su masculinidad o su feminidad. Por medio de distintas relaciones coreográficas indicaban la diferencia genérica construida en forma de dos términos opuestos (masculino/femenino) y complementarios (heterosexualidad obligatoria). Esa diferencia genérica y atracción erótica se repetía en las diferentes figuraciones o escenas que organizaban el espacio de los bailes, donde los sujetos se encontraban acoplados en profundas relaciones de interdependencia. A través de su presencia iterativa, de su continua performance, articulando las diferentes apropiaciones de la danza, la música y el espectáculo, una ideología heteronormativa y las desigualdades que la sustentaban, se hacían, en términos de Charles Tilly (1998), “durables”.⁵

⁵ Se consideran desigualdades durables a aquellas que atraviesan distintas interacciones sociales y “persisten sobre carreras, vidas e historias organizacionales” (Tilly, 1998:6). Según Tilly, estas desigualdades fueron explicadas en el ámbito de la ciencias sociales a partir de distintas ontologías: el *individualismo metodológico*, fundado en las motivadas acciones de los individuos y sus decisiones; el *individualismo fenomenológico*, fundado en las intenciones mentales de los agentes, y las *teorías de sistemas* que presuponen el carácter sistemático de la formaciones sociales. Frente a estas opciones, incapaces de explicar las desigualdades categóricas, el autor diseñó una perspectiva *relacional*, antiesencialista y fundada en la experiencia según la cual “los cruciales mecanismos causales

En los mundos de los cuartetos, los individuos no sólo devenían jóvenes y “hacían género” (West y Zimmerman, 1999). En las noches cordobesas, durante los bailes, también se hacía clase en nombre de la raza. Según experimentamos durante el trabajo de campo, en un contexto nacional y provincial marcado por la crisis del modelo neoliberal y la caída del gobierno de De la Rúa, diferentes estereotipos raciales y sexuales se repetían una y otra vez, noche tras noche, entrevista tras entrevista.

Este libro focalizado en bailes de Cuarteto, una especie de metafórico corazón ceremonial para los *tunga-tunga* cordobeses, aporta algunas pistas y ensaya algunos pasos que permiten pensar cómo se montaban performativamente, cómo se reproducían, discutían y jaqueaban festivamente, crueles procesos de diferenciación y dominación. En ese sentido, podría describirse su preocupación —última y primera— como un interés por procesos de materialización de ciertas diferencias en tanto desigualdades durables (supuestamente) fundantes de un orden social y por las dinámicas de subjetivación capaces de producir a quienes experimentaban ese orden como más o menos *normal*.

detrás de las desigualdades categóricas, (...) no consisten en eventos mentales individuales, estados de conciencia, o las acciones autosustentadas de los sistemas sociales. Ellos operan en los dominios de la experiencia colectiva y la interacción social” (Tilly, 1998:24). La traducción es nuestra.

CAPÍTULO I

LOS MUNDOS DE LOS CUARTETOS

“Yo les quiero así contar
con muchísima emoción donde nació mi canto
chispa, tonada, piano, bajo y acordeón,
así tocaba Leonor, ritmo de Cuartetazo”
Rodrigo Bueno “*Soy Cordobés*”

ORÍGENES

Los fines de semana se organizaban en la ciudad de Córdoba varios grandes bailes en clubes deportivos, estadios de básquet o espaciosos salones. Cada una de esas reuniones danzantes a la que asistían entre mil, tres mil y en algunas oportunidades más de cinco mil jóvenes y adolescentes, era animada por una orquesta en particular. Existía también una serie de bailes barriales realizados en pequeños clubes por artistas menos famosos y otros bailes frecuentados por una población de mayor edad en *confiterías* céntricas o zonas aledañas con cantantes y orquestas que fueron famosos años atrás. El calendario festivo comenzaba los miércoles y se extendía hasta el domingo, aunque el mayor número de eventos se registraba los viernes y, especialmente, los sábados.

Los mundos de los cuartetos, entendidos como las redes de personas cuya actividad cooperativa organizada a través de su conocimiento conjunto de los medios convencionales de hacer cosas producía un tipo particular de trabajo artístico, encontraban en los bailes su principal espacio de realización. (Cf. Becker, 1982) En esas reuniones al ritmo de la música producida en vivo por orquestas exclusivamente integradas por varones se producía musical y económicamente el Cuarteto. Ese género de la música popular argentina fue legitimado como tal por el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana y declarado como “auténticamente” cordobés por la cámara de Diputados de la Provincia de Córdoba que, en el año 2000, lo propuso como género folklórico de la provincia

Más allá de declaraciones políticas y análisis musicológicos, el Cuarteto como género musical y artístico no se construía exclusivamente a partir de los rasgos estilísticos⁶. Por el contrario, el Cuarteto podía definirse como el

⁶ El concepto de género musical es uno de los tópicos de mayor discusión en el campo de los estudios musicológicos, especialmente en lo referido a la música popular urbana. (Cf. Middleton, 1990; Ochoa, 2003; Wade, 2000). Bauman (1992:53) define al género como “un tipo de discurso convencionalizado” al mismo tiempo que llama la atención sobre como “el término ha sido utilizado primordialmente de una manera clasificatoria para designar una categoría discursiva”. De acuerdo con Bajtin (1982) los géneros

producto de una serie de estrategias discursivas y prácticas que recortaban un conjunto de sonoridades, visualidades, modos de mover el cuerpo, estilos de hacer género, clase y raza, para reunirlos bajo una misma categoría artística y comercial.

Un movimiento fundamental en esa construcción que procuraba inventar la continuidad de una forma poética como el Cuarteto y sostener la legitimidad de los diferentes enunciatarios, era la mudanza de sentidos de la palabra cuarteto. Ese término designaba para mediados del siglo XX a una formación musical de cuatro instrumentistas y algunas décadas después a un género musical danzante declarado oficialmente emblema de la provincia de Córdoba. Los sujetos decían que bailaban o escuchaban cuarteto sin que esas expresiones aparecieran como carentes de sentido a diferencia de otras como bailar o escuchar orquesta, trío, quinteto.

“Allí, donde el Yo se inventa una identidad o una coherencia”, el genealogista, afirma Foucault (1988:26), “parte a la búsqueda del comienzo” y en esos comienzos el discurso oficial colocaba al Cuarteto Característico Leo y una presentación en vivo el día 4 de junio de 1943 en los estudios de una radio local (LV3) a las 23 hs. Sin embargo, ese día un grupo de militares nacionalistas, anticomunistas y ultracatólicos acababa con el gobierno democrático de Ramón Castillo. El nuevo dictador militar declaró ese mismo viernes 4 de junio “Ley Marcial” y, según los periódicos, en Buenos Aires se suspendieron dos partidos de fútbol y en Córdoba se cancelaron las clases en las escuelas nocturnas y se cerraron los bares.

En ese clima, quizá la presentación de La Leo en el auditorio de LV3 ubicado en el centro de la ciudad de Córdoba nunca ocurrió o quizá la general aceptación por parte de la población del golpe de Estado no hiciera necesario suspender la emisión del programa radial donde debutaría una formación musical de reciente creación. La efectiva ocurrencia de ese acontecimiento, hoy colocado en el origen del Cuarteto, es imposible de ser demostrada o refutada dado que no existe ninguna documentación que permita inclinarnos por alguna de las posibilidades.

Más allá de lo sucedido con esa primera presentación mediática, ese cuarteto comenzó a presentarse en los *Bailables*⁷ de LV3 y a animar en el ámbito de la pampa gringa fiestas patronales, fiestas patrias, celebraciones que seguían a la cosecha o para la despedida de los conscriptos del pueblo que partían a cumplir con sus obligaciones cívicas y encontrarse con las grandes ciudades.

literarios, pero también los musicales, icónicos, y otros serían instituciones discursivas que constituyen expectativas y funcionan como horizonte de posibilidades al mismo tiempo que marcan las restricciones culturales y dan forma a las diferencias entre culturas y al interior de una misma cultura.

⁷ “Bailables” era el nombre con el cual se designaba a los programas radiales nocturnos durante los cuales se difundía música apropiada para danzar ejecutada en vivo en los estudios de la estación radiofónica.

El grupo fue creada por Augusto Marzano (1895-1961) un viudo santafesino, empleado del Ferrocarril y contrabajista que trabajaba en una de las tantas orquestas característica⁸ que recorrían los mismos escenarios que él comenzaría a pleitear con su experimento artístico-comercial. La formación estaba compuesta por cantante, contrabajo, piano, acordeón y violín. Entre los músicos, Marzano incluyó como pianista a su hija Leonor quien le dio el nombre a la orquesta y acabó casándose con el acordeonista del conjunto, Miguel Gelfo.

Según los discursos que se escucharon en la Cámara de Diputados de Córdoba en los primeros días de junio de 2000 cuando se decretó al 4 de Junio como "Día del Cuarteto":

"Esta misma Leonor fue quien insistiendo en el ritmo sobre las teclas hizo ver la luz al sonido *tunga tunga*. Su imagen como madre del cuarteto ha perdurado de modo tal que en el último mes de abril durante trece noches, en el Estadio Luna Park, ante una concurrencia masiva de público, una pantalla gigante lucía la figura de Leonor Marzano junto a una leyenda que decía "Gracias a esta mujer existe el cuarteto" (Diputado Pereyra. Versión taquigráfica de las Actas de la sesión del 7/VI/00)⁹.

Esa mujer que se desplazó de un padre a un esposo al interior del mismo conjunto era, según el relato oficial, la "Madre del Cuarteto" por haber inventado el ritmo del *tunga-tunga* o *chunga-chunga*¹⁰.

Desde un punto de vista musicológico, en el rígido canon estilístico impuesto por La Leo, el violín y el acordeón doblaban la voz del cantante mientras el acompañamiento rítmico-armónico estaba en manos del bajo y el piano. De acuerdo con el análisis de Waisman (1993:125): "El bajo marca un pulso de negras insistente, alternando entre la tónica y otra nota del acorde en un firme 2/4. La mano izquierda del piano replica exactamente este movimiento en octavas mientras la mano derecha ejecuta en los contratiempos de corchea otras tres notas del acorde".

⁸ Las orquestas características se especializaban en la llamada música de carácter o característica ligera o alegre como tarantelas, pasodobles, polkas, valeses, rancheras, fox-trot. Las orquestas que hacían música de tangos se denominaban típicas e incluían un bandoneón en lugar del acordeón de las características. Esas orquestas tuvieron su período de mayor éxito en las décadas de 1940 y 1950. (Cf. Pujol, 1999)

⁹ El diputado se refiere a los 13 recitales que realizó Rodrigo Bueno en el Estadio Luna Park, un antiguo estadio de boxeo convertido posteriormente en lugar de recitales y actos político-partidarios.

¹⁰ Onomatopeyas semejantes, como *chingui-chingui*, eran utilizadas para indicar los ritmos bailables de moda o incluso la propia práctica de la danza social. El fonema /ch/ presente en las onomatopeyas está asociado con el habla de los sectores populares donde se encuentran sobrenombres como Chicho, Chacho, Cacho, Chona, además de formar parte del "che" rioplatense. La onomatopeya *chunga-chunga* se transformó en los años '80 en *tunga-tunga*. Ese cambio del fonema /ch/ al /t/ en el icono auditivo del género permitía una mayor fidelidad en la mimesis de la nueva sonoridad que generó a partir de mediados de la década de 1970.

Las notas ejecutadas por Leonor con la mano izquierda correspondían al *chun* y las ejecutadas con la mano derecha al *ga*. De ese modo se generaba un staccato característico que guiaba la danza en el espacio del salón donde los bailarines repetían con sus pies la alternancia entre el *chun* y el *ga*.

Por causas entre las que se contaban la considerable disminución en los costos de traslado de la orquesta al reducir en el número de integrantes y el incremento del número de contrataciones dado que las pequeñas colonias rurales o clubes que no podían afrontar los gastos de una gran orquesta características sí se animaban a contratar un cuarteto, el Cuarteto Característico Leo obtuvo una mejor performance económica en el mercado del espectáculo que animaba las fiestas rurales y de las pequeñas localidades del interior provincial. En ese mercado comenzaron a aparecer otros cuartetos y quintetos que también emprendieron la competencia por un lugar dentro del espacio musicalailable de la zona.

Tal vez por el carácter innovador de la propuesta, tal vez como consecuencia de las relaciones familiares que ligaban a varios miembros del conjunto y aseguraban la continuidad de los integrantes, por la sonoridad distintiva creada por la pianista o porque aparecían en la radio, el cuarteto creado por Marzano acabó imponiéndose como la formación más exitosa. En 1953, diez años después de la primera y mítica presentación radial, La Leo editó su primer disco en la ciudad de Rosario y en 1956 el conjunto llegó a los suburbios de la ciudad de Córdoba que se formaban al ritmo de la inmigración rural y las nuevas urbanizaciones en zonas aledañas a las industrias. En esos bordes de la ciudad, donde junto con las industrias y sus obreros, se encontraba la zona de las quintas donde se producían los productos agrícolas que alimentaban a Córdoba comenzó a desplegarse y reproducirse La Leo que combinaba sus presentaciones en clubes suburbanos con performances en las colonias y pueblos del interior provincial.

La formación de un mercado que para la década de 1960 se extendía por zonas rurales y ciudades del interior pero que también estaba conquistando la capital provincial impulsó el surgimiento de nuevos conjuntos que repetían la formación instrumental del Cuarteto Característico Leo. Esa reproducción de nuevas formaciones musicales que imitaban el *chunga-chunga* de La Leo era estimulado, en parte, por el mismo conjunto que organizaba concursos para premiar a sus mejores imitadores.

La música de Cuarteto no surgió, como sostiene el mito y la ciencia¹¹, en el ámbito rural. Por el contrario era una música urbana producido por sujetos con una extensa experiencia citadina e incorporados plenamente a la

¹¹ La etnomusicóloga estadounidense Jane Florine afirma que “la música de cuarteto se desarrolló de un género rural a uno urbano” (Florine, 1996:64) y da a entender el origen rural de la música de Cuarteto cuando sostiene que en el proceso migratorio del campo a la ciudad entre los años 1943-1955 “los migrantes trajeron su música con ellos” (Florine, 1996:80). La traducción es nuestra.

economía formal muchas veces como trabajadores estatales. La relación de esos productores culturales con la llamada música de los inmigrantes (tarantela y pasodoble) estaba mediatizada por su experiencia urbana adquirida en las orquestas características, en los bailes, en la radio, y en las academias de música antes que en una experiencia directa con el mundo de las colonias de inmigrantes.

La llegada a la ciudad de Córdoba, el lugar de residencia habitual de los músicos, ofrecía a los cuartetos un amplio mercado al mismo tiempo que reducía notablemente los costos de traslado. La adopción del piano eléctrico, mucho más fácil de transportar, y la compra de grandes equipos de sonidos posibilitaron la realización de bailes multitudinarios en los clubes barriales que surgieron al ritmo de los cuartetos característicos que no cesaban de reproducirse. Pero la ciudad ofrecía otra posibilidad: la televisión ávida de encontrar una audiencia.¹²

DISEMINACIONES

En 1974 comenzó a emitirse por TV Canal 12 el programa “La Fiesta de los Cuartetos” que permitió a las orquestas llegar simultáneamente a toda la provincia de Córdoba y región centro-oeste de la República Argentina. Esa irrupción de los cuartetos característicos en la televisión local se conoce como *Cuartetazo* y consagró a los “Cuatro Grandes”: La Leo, el Cuarteto Berna, el Cuarteto de Oro y el cuarteto de Carlitos “Pueblo” Rolán que se hallaban relacionados por parentesco y un profundo conocimiento mutuo. (Cf. Blázquez, 2008). En las sucesivas presentaciones televisivas se afirmaron las formas canónicas de esos cuartetos característicos, definibles como formaciones musicales de cuatro instrumentistas (piano, violín, contrabajo y acordeón) y un cantante que ejecutaban una variadísima serie de especies musicales¹³. El piano, el acordeón rojo y un conjunto de imágenes sonoras sintetizadas en la onomatopeya chungá-chungá formaron la iconografía del cuarteto característico que se impuso en el mercado musicalailable local con sus bailes *para la familia y la juventud* frecuentados por adultos, jóvenes y niños de los sectores populares.

Ese proceso de (re)producción de una forma de divertimento y la creciente participación de los artistas cultores de ese estilo musical local en los medios masivos de comunicación se produjo junto con el desarrollo de la

¹² La televisión apareció en forma experimental en Córdoba capital en 1960 y en ese mismo año se inauguró LV81 TV Canal 12 adjudicado en 1964 a la empresa Telecor que inició un amplio proyecto de expansión con la creación de estaciones repetidoras que le permitieron cubrir un amplio espacio geográfico, especialmente las provincias del oeste argentino. En 1961 se inauguró LV80 TV Canal 10 dependiente de los Servicios de Radio y Teledifusión de la Universidad Nacional de Córdoba y diez años después, en 1971, se creó el tercer canal televisivo por aire de Córdoba, LV85 TV Canal 8. (Cf. Bischoff, 1995).

¹³ Entre esas especies encontramos, según aparecen en los discos de la época: gaita, guarasón; cumbia; fox-trot; ritmo alegre; jalaito; pasodoble; vals; paseíto; marcha; ranchera; tarantela.

industria discográfica dispuesta a editar materiales tanto de los “Cuatro Grandes” como de nuevos cuartetos que distribuían a nivel nacional. El clima de movilización política generalizada de la sociedad, especialmente de los segmentos más jóvenes puede decirse que encontraba su contracara en esa también creciente movilización de los cuerpos al ritmo de la música de los cuartetos característicos que hegemonizaban el gusto de los sectores subalternos. Sin embargo, la vida social se transformó cuando el 24 de marzo de 1976 un grupo de militares, con apoyo de sociedad civil, tomó nuevamente el poder.

Las prácticas represivas del gobierno dictatorial del período 1976–1983 dismantelaron parcialmente el circuito de (re)producción por donde se movían los cuartetos característicos que incluía empresas discográficas, bailes y publicidad radial y televisiva. En ese contexto surgió una formación musical llamada Chebere, semejante a los conjuntos “tropicales” de la época que, al ser clasificada como cuarteto no ya por el número de instrumentistas o el tipo de instrumentos sino por el público que convocaba —familias obreras y en especial jóvenes operarios— modificó el sentido del término.

Durante los años de la última dictadura argentina con su inicial persecución de los bailes y su posterior tolerancia junto con el cambio estilístico generado por Chebere se invirtió la lógica que había llevado a la fundación de los primeros cuartetos característicos. Las ventajas ocasionadas por el número reducido de instrumentistas y la sonoridad típica construida en torno al acordeón y el chungu-chungu dejaron de ser tales cuando se modificaron las condiciones iniciales de (re)producción de los cuartetos característicos que permitían la continua generación de nuevas agrupaciones que mantenía la forma consagrada. *Para los milicos el acordeón era del campo, (era) de los negros. Odiaban el acordeón* me explicaba un viejo productor artístico para mostrarme cómo todo aquello que había logrado construirse y fijarse en un esquema canónico cuya repetición aseguraba el éxito comercial se convirtió en motivo de persecución y por lo tanto causante del fracaso económico.

En ese clima la nueva forma desarrollada por Chébere alejó al conjunto del cuarteto característico y pasó cada vez más a parecerse a las Sonoras caribeñas¹⁴ de las cuales adoptaban muchos de los temas musicales, ritmos y vestimentas. Esas modificaciones permitieron a artistas, como el “Negro” Videla, desarrollar sus gustos y preferencias rítmicas y melódicas diferentes de las de los primeros compositores. Esas transformaciones musicales diferenciaban a la banda de los devaluados/perseguidos cuartetos característicos y atraían a un público que, en principio, se identificaba con los gustos musicales de los jóvenes artistas influenciados tanto por el rock and roll como por la música centroamericana. Chebere retradujo de acuerdo a los gustos musicales y

¹⁴ Las Sonoras son agrupaciones orquestales, con un número variable de instrumentos que incluyen percusión afroamericana y vientos, especializadas en la realización de cumbia, vallenato y otras especies de la música caribeña.

bailables de los jóvenes que consumían cuarteto característico un repertorio mayor de especies musicales capturadas en el Caribe pero también en el campo de la música disco y posteriormente del rock nacional que podían escucharse en las boîtes frecuentadas por jóvenes de camadas medias.

Otro de los cambios importantes introducidos por Chebere involucró las formas de iluminación. Mientras que los cuartetos característicos no utilizaba ningún tipo de iluminación especial que distinguiera a la pista o al escenario y todo el baile ocurría bajo una iluminación intensa y homogénea, con Chébere comenzaron los juegos de luces y la oscuridad en la pista. Esa modificación resultó en la transformación del tipo de escena que se construía en el baile. Si hasta los días del Cuartetazo la escena del baile estaba organizada de modo tal que se privilegiaban los aspectos sonoros antes que la espectacularidad de la performance de un grupo musical, con el acceso a la televisión y luego con las innovaciones generadas por Chébere el escenario se convirtió en un foco de atracción visual.

En ese proceso, el escenario se transformó en un espacio exclusivamente masculino donde los artistas funcionaban como productores de sonoridades y como objetos de deseo erótico para muchas mujeres jóvenes y adolescentes que concurrían al baile no tanto para bailar con los varones como para disfrutar y consumir con su deseante mirada a los artistas que pasaron a ser considerados bellos y jóvenes.

Esa espectacularización y (hetero)sexualización del vínculo que sostenían los artistas y el público se produjo conjuntamente con la disminución de la participación del grupo familiar en los bailes. Ese desánimo de la familia como unidad de participación en el baile fue estimulado por la persecución policial y por la disminución de la edad mínima para concurrir a los mismos como individuo independiente de familiares mayores¹⁵.

Cuando el baile, reprimido por la última dictadura militar, se afirmó rotundamente como expresión de una “mala vida” vigilada y castigada por las fuerzas moralizantes del autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”, ir al baile se transformó en una forma de resistencia. O por lo menos así se lo representaban en los días del trabajo de campo los bailarines, artistas y productores de la época.

¹⁵ La desaparición del grupo familiar como unidad de participación en el baile merece un análisis mucho más detenido. Durante la etnografía detectamos dos procesos que participaron en esa “desfamiliarización” del baile. En primer lugar debe considerarse la disminución de la capacidad adquisitiva de los sectores populares y el empobrecimiento creciente de la mayoría de la población nacional. En segundo lugar el fútbol se transformó en un espectáculo que cada vez más atrajo la atención de los varones a quienes reunía en estadios de grandes dimensiones. Coincidentemente, en esos años se jugó en la Argentina la Copa del Mundo, un evento utilizado por la última dictadura militar como forma de (re)crear su legitimidad. Según me explicara una entrevistada *los hijos se fueron al baile y los maridos a la cancha* mientras ellas intercambiaban visitas y (re)creaban capital social con sus vecinas, hermanas, madres, hijas o tías que también habían quedado solas.

La apertura democrática y las nuevas condiciones políticas bajo las cuales pasó a desarrollarse la vida desde 1983 posibilitaron el florecimiento de una heterogeneidad de sonoridades generadas por muy diversos conjuntos musicales. Con los años, cuarteto en singular y con minúscula dejó de nominar a una formación de cuatro instrumentistas y pasó a designar, con mayúscula, un género musical danzante representado con la onomatopeya tunga-tunga: un patrón rítmico que no se encontraba en todas las composiciones clasificadas como Cuarteto¹⁶.

ESTILOS CUARTETEROS

Para los días de la etnografía era posible distinguir dos grandes estilos que se diferencian tanto en lo musical como en los sentidos que poseían para los sujetos. Por una parte existían una serie de bandas que denominamos fiesteras en cuyo origen se encontraba Chébere y que a principios de siglo incluía orquesta y solistas como Trulalá, La Barra, La Fiesta, Sabroso, La Banda XXI, Jean Carlos. Esas agrupaciones excluían la presencia escénica del acordeón e incorporaron instrumentos como guitarra, vientos y batería. Sus influencias musicales se encontraban en sonoridades tropicales, especialmente en el merengue dominicano, en el rock nacional y en la canción romántica latina. Para muchos representaba la versión más elegante o *fina* del Cuarteto, menos asociada con la marginalidad y la “mala vida” de los *negros* y también la menos “auténtica”.

Por otra parte, se encontraban las orquestas que mantuvieron el acordeón y si bien incorporaron diversos instrumentos, principalmente percusión afro-peruana, no incluyeron vientos. Esos conjuntos citaban el ritmo característico de los orígenes, el *chunga-chunga* pero transformado en *tunga-tunga*. Los cantantes de esas orquestas, como Carlos “la Mona” Jiménez, escapaban y subvertían la belleza que regía el “star system” de los artistas asociados con el estilo fiestero y el “buen gusto” que representaban. Entre los conjuntos que formaban parte de ese estilo característico modernizado, considerado “auténtico” y marginal, propio del “mal gusto” de los *negros* cordobeses, encontrábamos, además de Jiménez, a Cachumba, “el Turco” Oliva, La Banda de Carlitos y Damián Córdoba.

Las letras de las canciones del estilo fiestero hablaban de la diversión, de la alegría, del baile al mismo tiempo que enseñaban a danzar a partir de indicaciones precisas de los movimientos que debían realizarse en la pista: *para arriba, para abajo, moviendo la colita*. También cantaban acerca del amor romántico y sus avatares como celos, traiciones y aventuras eróticas, celebraban la amistad, la alegría, el vino. Temas relacionados con la denuncia de injusticias y formas de desigualdad social o la descripción, en tono realista, de distintos tipos

¹⁶ En los discos de la década de 1960 y 1970 recogidos durante el trabajo de campo se indicaba después del título de cada tema el tipo de especie musical. Esa práctica desapareció en los discos de las últimas dos décadas.

humanos reconocibles en los bailes, no formaban parte del repertorio de las orquestas fiesteras mientras constituían uno de los rasgos distintivos del otro estilo. Las letras del Cuarteto característico modernizado tenía un fuerte carácter testimonial además de incitar a la fiesta, la alegría y la diversión colectiva.

Los cambios estilísticos reseñados supusieron cambios en los saberes musicales requeridos a quienes participaban en esos mundos. Por ejemplo, aparecieron arregladores y compositores musicales cada vez más capacitados y especializados. Esa actividad, muchas veces realizada por personas externas a la orquesta, se transformó en una profesión que podía asegurar un alto nivel de ingresos a individuos que hacían las canciones y sonidos sin llegar a aparecer frente al público.

La selección de los artistas también comenzó a depender cada vez más de las formas físicas y propiedades corporales de los interesados en desenvolver una carrera profesional. Las orquestas reclutaban hombres jóvenes y considerados bellos que cada vez más se exponían como objetos de deseo para las mujeres. Como consecuencia de esa lógica que enfatizaba la posesión de un cuerpo musculoso y atlético como uno de los atributos que formaban parte de la belleza de un cantante se produjo la incorporación de nutricionistas y entrenadores físicos como nuevos agentes que se reproducían en esos mundos de los cuartetos.

Un mayor número de instrumentos musicales, artistas, equipos de sonido y luces obligaron a la contratación de más trabajadores (*asistentes*) que realizaran todas las tareas técnicas necesarias para montar el espectáculo. A ese personal de apoyo se le sumaron abogados, contadores, encargados de seguridad, chóferes para los ómnibus que trasladaban a los artistas, vestuaristas, coreógrafos que enseñaban a los artistas cómo moverse en el escenario. Las grandes orquestas se transformaron en importantes empresas que contrataban los servicios de más de cincuenta personas y movían importantes sumas de dinero. Según la edición argentina de la revista Forbes de marzo de 2012, Jiménez sería el cuarto artista más rico del país con una fortuna de 9 millones de dólares estadounidenses.

LOS PÚBLICOS

Junto con el proceso de transformación sonora y organizacional de las orquestas se produjo una modificación en la población que frecuentaba los bailes. Hasta la década de 1970 el público que participaba en los bailes de Cuarteto estuvo formado por sujetos de diferentes edades biológicas de modo tal que en la pista de baile podían cruzarse los abuelos, los padres y los hijos. Posteriormente, en un proceso que continúa hasta el presente, los bailes de Cuarteto se transformaron en un espacio conquistado por los sectores más noveles de las clases populares donde podían jugar, fuera de la mirada de los progenitores y de otras clases sociales, las suertes de su identidad y la práctica efectiva de la sensualidad y el erotismo. Durante esos años, los bailes

continuaron representando, como otras formas de danza social, una oferta de divertimento nocturno asociada con la conquista (hetero)sexual. Sin embargo y según afirmaban los entrevistados, a diferencia de los tiemposidos cuando en los bailes se buscaba una novia o novio, para inicios del siglo XXI sólo se encontraban relaciones eróticas pasajeras (*güesitos*). Los bailes dejaron de ser parte de un mercado matrimonial donde madres, padres y tías vigilaban a las mujeres jóvenes y se transformaron en un mercado erótico¹⁷.

Según afirmamos más arriba, el relevo de la familia como unidad de participación en el baile y su sustitución por el grupo de pares estaría asociado con las políticas represivas de la última dictadura militar. Esas políticas atacaron y debilitaron un espacio de entretenimiento de los sectores populares como eran los bailes lo que llevó a la ruina económica a muchas orquestas con la consiguiente pérdida de puestos de trabajos. Esa pérdida presentó una marcada orientación genérica de modo tal que si bien para los varones su reproducción social como artistas se vio dificultada, para las mujeres se transformó en una vía muerta. Si bien en los años inmediatamente anteriores a la última dictadura militar algunas mujeres consiguieron trabajar como artistas en grupos como Las Chichis, Las Peponas, Tres Almas, posteriormente esa forma de reproducción social resultó una posibilidad imposible e impensable. (Cf. Blázquez, 2008)

Los bailes de Cuarteto nunca fueron apreciados por la burguesía local y siempre supusieron algún tipo de discriminación en términos de clase expresada en términos raciales. Durante la década de 1980, los bailes resultaron espacios cada vez más asociados con las prácticas ociosas y el ejercicio de la (hetero)sexualidad de una juventud trabajadora que se empobrecía progresivamente en tanto el público estaba formado por veinteañeros desligados del sistema educativo e incorporados al mercado laboral como operarios de baja calificación, empleadas domésticas, trabajadores de una cadena de supermercados, empleados de comercio, albañiles. Por esos mismos años, los jóvenes aparecieron como un nuevo sector social que debía ser (re)integrado de manera diferencial por el Estado¹⁸ y se crearon programas para jóvenes y organismos políticos destinados a implementarlos. En Córdoba, el gobernador Angeloz electo en 1983 creó la Secretaría de la

¹⁷ Si bien durante el baile se formaban muchas parejas heterogénicas y se construían un gran número de relaciones erótico- amorosas, según las versiones tanto de los varones como de las mujeres, el baile no era un buen lugar para encontrar novio/a. De acuerdo a un gran número de entrevistados, los varones que iban al baile eran todos ladrones y las mujeres prostitutas. El baile era un buen lugar según la versión masculina para mantener relaciones eróticas transitorias y poco comprometidas, un *güesito* con el cual entretenerse pero que no constituiría un alimento verdadero dado que tenía una dimensión de desecho o detrito.

¹⁸ Los individuos cronológicamente jóvenes, entre los 15 y los 25 años, no necesariamente constituyen una categoría social en razón de su edad. Esos sujetos se relacionaron de maneras diferentes y fueron considerados también de maneras diferentes por el Estado. La juventud fue asociada con la promesa de un futuro mejor durante los años '60, con los guerrilleros durante los años '70, con las víctimas de la Guerra del Atlántico Sur (*“los chicos de Malvinas”*) y la esperanza democrática en los '80. (Cf. González, 2002).

Juventud, como organismo del estado dependiente directamente del Poder Ejecutivo. Si bien en un primer momento esas políticas estaban dirigidas hacia los jóvenes de las clases medias con posterioridad la categoría joven fue imponiéndose en los sectores populares. Reformas en el sistema judicial, en el sistema educativo, en el mercado laboral y en la oferta de bienes para el consumo contribuyeron durante la década de 1990 en la (re)definición de los jóvenes como nuevos actores sociales en busca de una diversión específica que los distinguiera.

El conjunto de transformaciones producidas en los mundos de los cuartetos impactaron sobre los modos de ir, estar y bailar en los bailes que analizan los últimos capítulos. Mujeres cada vez más jóvenes desprendidas de los lazos familiares comenzaron a concurrir con grupos de amigas y organizar sus coreografías en forma de rondas homogenéricas que acompañaban los giros en sentido antihorario de las parejas heterogenéricas. Otras jóvenes, más interesadas en los artistas que en el público dejaron de prestar atención a los varones que estaban en el salón y organizaron grupos de admiradoras que permanecían a los pies del escenario degustando la performance de los artistas pero sin participar en la danza. A través de esas y otras acciones las mujeres, cada vez más jóvenes, comenzaron a tener una menor dependencia de los varones en el espacio de la pista al mismo tiempo que cada vez se sujetaban más a los artistas que estaban sobre el escenario.

Mientras tanto, los varones acompañados de sus amigos permanecieron en su lugar y formaron un gran círculo que encerraba a las mujeres que bailaban entre ellas. Con esa acción se apoderaron de la posibilidad de consumirlas visualmente mientras ellas movían sus cuerpos para otros que no eran ellos e imaginaban cómo sería estar con ellas. Mirar —bajo el control de agentes uniformados de la Policía de la provincia de Córdoba que estaban en los bailes— a las mujeres mientras ellas bailaban y miraban a quienes estaban sobre el escenario devino en una actividad a partir de la cual adolescentes varones realizaban performativamente su heterosexualidad. De manera semejante, bailar entre mujeres pasando cerca de los hombres u observando con detenimiento la performance que se desarrollaba sobre el escenario constituía una práctica a través de la cual se construían mujeres heterosexuales.

Dado que los jóvenes están continuamente formándose, el trabajo de adecuación de las performances de las orquestas a los gustos de un público en constante construcción debía ser permanentemente realizado. Los dueños de las orquestas estaban siempre (pre)ocupados por ampliar su público y para ello buscaban renovarse y ofrecer algo distinto a partir de nuevas fuentes de inspiración musical y coreográfica.

Como resultado de esos procesos, las mujeres resultaron excluidas de la producción artística, la heterogeneidad del público de los bailes de Cuarteto se redujo en términos etarios y los espectáculos se asociaron cada vez más con las formas de una “cultura juvenil nocturna”. La restricción etaria del público se acompañó de una

extensión en términos de status socioeconómico del mismo y la creciente incorporación de jóvenes cuyos progenitores pertenecían a camadas medias en general empobrecidas y precarizadas laboralmente durante el menemismo que no frecuentaron bailes de Cuarteto en sus años de juventud. A pesar de esa mayor heterogeneidad en cuanto a la posición de clase de los bailarines, la práctica de asistir a los bailes de Cuarteto era clasificada por muchos agentes que no asistían y por numerosos participantes como propia de los sectores subalternos o en términos locales *una cosa de negros*.

CAPÍTULO II

EL BAILE: UNA COSA DE NEGROS

“Mira. Un Negro... Mamá, mira, un negro!.

Tengo miedo”

Frantz Fanon. “*Piel Negra, Máscaras Blancas*”.

A medida que pasaban los meses y frecuentaba más y más bailes, llegando a salir de martes a domingo, me encontré con lecturas que hablaban del baile como un ritual y del Cuarteto como un fenómeno social. Deseoso de alejarme de esas metáforas recurrí a la Antropología de la Performance y comencé a ver los bailes de Cuarteto como grandes performances sociales o espectáculos masivos parte de los géneros liminoides (Turner, 1982) de la cultura contemporánea. En ellos se montaban unas escenas, unos modos de ir, estar y bailar, que exhibían y estaban organizadas a partir de formas de clasificación social que ordenaban la vida de los sujetos. La “conducta restaurada” (Schechner, 2000) que suponía participar de los bailes realizaba performativamente, un cierto discurso discriminatorio que daba lugar a sujetos repudiados: los *negros* y las *negras*. Quienes estaban en el baile eran unos *negros*, según me alertaron innumerables veces mis interlocutores desde los bailarines hasta colegas universitarios pasando por taxistas y agentes policiales

Ese discurso discriminatorio, siguiendo a Homi Bhabha (1998), podría caracterizarse como una formación discursiva que se apoyaba en el reconocimiento y el rechazo de ciertas diferencias raciales/culturales/históricas y también de género que buscaban legitimarse a través de la producción de un conocimiento de los sujetos en forma de estereotipos antitéticos¹⁹. Ese discurso tendría una función estratégica como la creación de un espacio para los subalternos a través de la producción de unos saberes, en razón de los cuales se ejercía la vigilancia y se estimulaba una forma compleja de placer/displacer.

Mirar y ser visto, juzgar a otros que estaban en el baile y evaluarlos a partir de su presentación personal, eran parte de las actividades más importantes de la noche. Grupos de varones que se apoyaban en la barra, amigas que bailaban juntas, una parejita de novios, una mujer adulta (la *tía*) que acompañaba a su hija y amigas al baile, músicos, empresarios, todos dedicaban una parte importante del tiempo a observar a los otros. Las formas anatómicas, las vestimentas y arreglos capilares, los pasos coreográficos, las formas de mascar chicle, eran objeto de comentario entre diferentes bailarines. A través de esos intercambios de palabras, a los que me incorporaba habitualmente como parte de la observación participante, los sujetos realizaban un trabajo colectivo

¹⁹ Homi Bhabha define al estereotipo como “un modo de representación complejo, ambivalente y contradictorio, ansioso en la misma proporción en que es afirmativo”. (Bhabha, 1998:110)

de atribución de sentidos que colocaba en movimiento una serie de imágenes estereotipadas que hacían ver a los otros y hacerse ver por ellos.

Este capítulo explora estereotipos contruidos a partir de categorías raciales en un país como Argentina que, según la representación oficial compartida y sostenida por diferentes agentes en los más variados escenarios sociales, sería un país sin razas ni racismo. Sin embargo, los bailes de Cuarteto, de acuerdo a quienes participaban en ellos y a quienes buscaban mantenerse a considerable distancia, eran insistentemente “una cosa de negros”.

NEGROS Y NEGRAS

En el habla local, *morochito/a* y *rubiecito/a* eran términos utilizados para clasificar a los individuos según sus características fenotípicas, en especial la pigmentación de la piel. Un *morochito* era alguien de piel un poco más oscura y una *rubiecita*, independientemente del color de los cabellos, era alguien de piel más clara. Enunciados como *una chica morochita* o *un chico rubiecito* resultaban formas habituales de describir a otros. Por ejemplo, después de algunos contactos telefónicos había marcado un encuentro en el baile con la presidente de uno de los múltiples clubes de admiradoras de una famosa orquesta. Como no podía encontrarla en el lugar que habíamos acordado le pregunté a varias adolescentes que estaban en el sector si no conocían a Stella. Una de ellas me indicó que era *una rubiecita* que estaba por allí. Durante toda la noche abordé a distintas mujeres de cabellos rubios, naturales o teñidos, preguntándoles si no eran Stella pero ninguna resultó ser ella. Cuando finalmente la encontré, dos semanas después en otro baile, me di cuenta que Stella de ondulados cabellos castaño era *rubiecita* por la blancura de su piel que ella remarcaba mediante el maquillaje y no por el color de sus cabellos.

Ninguna de esas categorías tenía un fuerte contenido despreciativo o condenatorio aunque siempre un *morochito*, más asociado a los sectores populares, sería considerado más sospechoso socialmente que un *rubiecito*. Por su parte, y como aparecía en la canción “El rubiecito Ariel” de Jiménez, un *rubiecito* podía ser una figura sospechosa en términos (hetero)sexuales. Según la composición, Ariel “si no se come la galletita hace ruido con el papel”.

Independientemente del color de la piel, *morochitos* o *rubiecititas* podían ser *negros* o *negras*. En numerosas situaciones y por parte de los más variados sujetos escuché afirmar que alguien era *negro no por el color de la piel sino de alma*, es decir por su forma de hablar, de vestirse, de peinarse, de mover el cuerpo, de comportarse en el espacio público. Los términos *negro* y *negra* no designaban (exclusivamente) a sujetos de raza negra sino a algunos individuos, especialmente, de las clases populares. Pero, los *negros* no se

encontraban solamente entre las clases bajas dado que también existían *negros* “ricos y famosos” cuyo paradigma era, para muchos, encarnado por Diego Maradona²⁰.

De modo sintético los *negros* y las *negras* que se encontraban en los bailes de Cuarteto, independientemente de sus rasgos fenotípicos, eran caracterizados en el plano estético por su “mal gusto” (*mersas*), en el plano ético por su falta de dedicación al trabajo (*vagos*) y su carácter peligroso (*choros*) y en el plano erótico por ser objetos sexuales desvalorizados dado que los varones carecían de belleza (*fieros*) y las mujeres de virtud (*putas*)

El fenotipo no era el determinante de la condición de *negro* en tanto el esquema epidérmico fue introyectado y se hizo tan profundo que se alojó en el alma del sujeto hasta hacerse una condición permanente pero independiente de la determinación genética. Esa operación sociodiscursiva, formaba parte de la repetición — siempre igual, siempre diferente— de un discurso discriminatorio en un contexto nacional marcado por la crisis del modelo neoliberal.

En ese proceso, el grupo hegemónico autodefinido como *normal*, (re)elaboraba categorías raciales y fundaba su hegemonía y normalidad en las premisas de un discurso colonial que construyó sus pretensiones en términos raciales y (hetero)sexuales. Ese proceso tiene en Argentina una larga historia que podría trazarse en una larga duración hasta los tiempos virreinales con la aplicación de la política de las dos repúblicas por parte de la corona española. Un pliegue fundamental en ese proceso lo constituye el discurso médico higienista de fines del siglo XIX y principios del siglo XX que utilizó las categorías raciales y biológicas como clave interpretativa de su época. Otro pliegue de fundamental importancia en ese proceso por medio del cual la raza se desprende de la epidermis de los cuerpos y se localiza en el alma puede reconocerse en los años 40 y 50 del siglo XX. En esos años los migrantes provenientes del interior que llegaban a las grandes ciudades, especialmente Buenos Aires, donde buscaba emplearse en alguno de los sectores industriales que estaban desarrollándose fueron llamados *cabecitas negras*. Esos nuevos *negros* provenientes ya no del África sino del Interior participaron activamente de los multitudinarios actos organizados por el estado peronista y también participaron de los bailes y otras formas de encuentro, como las Retretas y los paseos por parques y jardines públicos. Tanto por sus adhesiones partidarias como por sus gustos estéticos esos *cabecitas negras* representaron el campo de lo abyecto para la oligarquía y camadas medias urbanas formadas por los hijos de esos inmigrantes detestados por el higienismo positivista.

²⁰ Durante el verano del 2001 Maradona había alquilado una elegante mansión en un distinguido barrio porteño frente a la cual estacionó un enorme camión y desde la cual tiraba fuegos artificiales hasta alta horas de la madrugada según las quejas de los vecinos. Esas actitudes eran consideradas por muchos sujetos que no se reconocían en dichas acciones como “*típicas de los negros*”.

Sujetos entrevistados que se consideraban *normales* o *gente común*, sostenían simultáneamente que los *negros*, ya no de *piel* sino de *alma*, formaban una parte importante de la población nacional aunque Argentina fuera un país blanco y racialmente homogéneo. También aseveraban que la Argentina no era un país racista, pero los *negros* estaban entre *nosotros* con sus (malos) gustos y sus (peligrosas) prácticas que contaminaban *nuestro* mundo civilizado²¹.

Considerar las relaciones sociales en términos raciales no aparecía para los sujetos como una forma de racismo, porque precisamente la calificación de *negro* no estaba determinada por el fenotipo. Por medio de ese uso particular del racismo las diferencias de clase eran retrotraídas a unas diferencias raciales/biológicas, y por lo tanto “naturales”, aunque no se basaran en una raza biológicamente definida.

Esa renegación del racismo a partir del uso de categorías propias de dicho régimen discursivo permitía sostener, simultáneamente y de modo no problemático, dos series de enunciados contradictorios. De tal forma, el sujeto *normal* de ese discurso se asemejaría al sujeto colonial (Bhabha, 1998) y al fetichista (Freud, 1986) que utilizan la renegación como forma de estructuración del discurso²².

La (des)racialización de los negros y la racialización de los subalternos abrían la posibilidad de que cualquier sujeto *normal* pudiera devenir un *negro*, independientemente del color de su piel. Por medio de esas operaciones discursivas se generaba un régimen visual enloquecido donde los *negros* ya no necesariamente

²¹ La contaminación que producían los *negros* la encontré en varios registros durante la etnografía. Por ejemplo, las mujeres policías que revisaban a las chicas a la entrada del baile lo hacían con guantes de cirugía. Cuando les pregunté acerca del porqué de ese uso me respondieron que era para no llevarse la *mugre* a su hogar. En otro caso, en un elegante barrio de la ciudad se construyó un estadio para grandes eventos deportivos y espectáculos. Los vecinos de la zona se opusieron a ese proyecto dado que temían que el espacio se transformara en un nuevo escenario para bailes de Cuartetos. Pese a las protestas, el estadio fue construido y en ese espacio Jiménez presentó a fines del 2002 su disco N° 69. Al día siguiente la prensa local informó sobre los destrozos y desmanes producidos por los *moneros*.

²² De acuerdo con el Diccionario de Psicoanálisis de Laplanche & Pontalis (1981:363) la renegación es “un modo de defensa consistente en que el sujeto rehúsa reconocer la realidad de una percepción traumatizante, principalmente la ausencia de pene en la mujer”. Según la teoría psicoanalítica el objeto fetiche le permitiría al sujeto tanto aceptar como negar una vivencia traumática como el descubrimiento de la falta de pene de la madre y el consiguiente desmoronamiento de la teoría sexual infantil acerca de la universalidad del pene. El mecanismo a través del cual se produce esa formación fue denominado por Freud, *Verleugnung* (renegación o recusa) y considerado fundamental en el proceso de formación del sujeto. Por medio de la *Verleugnung* de la experiencia que desmiente la teoría que sostiene el sujeto, el fetichista quien ya no conserva la creencia en su teoría infantil, erige un fetiche que vendría a ocupar el lugar de la experiencia. Como señala Octave Mannoni (1973:10) “la experiencia no sólo no se borra sino que se hace imborrable para siempre, ha dejado un *stigma indelebile* que marca para siempre al fetichista. Lo que se ha borrado es el recuerdo”. Mannoni (1973:9) sintetiza el complejo modo de funcionamiento de la renegación con la frase “ya lo sé, pero aun así...”.

tenían piel oscura. Al interior de ese sistema surgía una fantasía terrorífica y ominosa donde todos los *normales* eran sospechosos de ser *negros* y por lo tanto permanentemente se generaban (nuevas) marcas distintivas que permitían separar a unos de otros²³.

La multiplicación de indicadores de la calidad de *negro* y la falta de acuerdo acerca de los mismos podría considerarse como un síntoma de ese régimen discursivo que se desestabilizaba aún más cuando abandonaba la fundamentación de la raza en la materia del cuerpo para fundarla sobre las inmateriales formas del *alma*²⁴. *Los negros son negros de alma y no por el color de su piel* era una frase corriente que sintetizaba el pensamiento de la amplia mayoría de los entrevistados, para quienes el problema no era la “piel” de los *negros*, que incluso podía ser tan blanca como la de la *rubiecita* Stella, sino su “alma”.

El alma, como sostiene Foucault (1976:36) aparece como “efecto e instrumento de una anatomía política”, en tanto realidad incorpórea que habita al sujeto y que desde su interior lo provee de una existencia. Entre los entrevistados el alma estaba racialmente determinada aunque de un modo diferente de la situación colonial analizada por Fanon (1972) donde las relaciones de dominación coloniales producían la sustitución del esquema corporal por un esquema racial epidérmico a partir de la creación de un significante piel/raza en torno al cual se construía una superficie corporal exterior que determinaba un interior del sujeto. “Lo que frecuentemente es llamado de alma negra es un artefacto del hombre blanco”, destaca Fanon (1972:47).

En la situación cordobesa —enraizada en un proceso diferente de desarrollo del Estado nacional y de las relaciones entre los estados a la descrita por Fanon— *el negro* dejó de ser una piel para pasar a ser un conjunto de máscaras. Como veremos más adelante existían múltiples máscaras negras —*el rocha*, *el carteludo*,

²³ Utilizando la terminología kleiniana, ese régimen visual o de modo más amplio sensorial y sensual, podría ser caracterizado como esquizo-paranoico dado que el sujeto se (re)produce en relación a una serie de objetos parciales como serían cada uno de los índices de negritud que primero han sido expulsados del discurso y el cuerpo para luego regresar como fantasía persecutoria que amenaza con destruir la integridad/pureza del sujeto del enunciado.

²⁴ Debe tenerse en cuenta que todo discurso hegemónico es inestable dado que está siendo permanentemente cuestionado y resistido. Por otra parte debe notarse también que la “Naturaleza” en la que se basa el discurso racista no era sino una construcción discursiva. Como en el caso del sexo y la edad, la raza no puede considerarse como el producto de una naturaleza biológica inmutable y no determinada. Según señala Butler (2001:67) —siguiendo a Foucault— el cuerpo y el sexo no son meras superficies aguardando la significación sino “una serie de límites individuales y sociales, que se mantienen y adquieren significado políticamente”. La raza, la edad y el sexo se materializan como parte de un proceso social que impone como significativos determinadas formas y habitus corporales.

el harry, el braian, la negrita, la locona— que podían cubrir los rostros independientemente del color de la piel, que siempre en Argentina era imaginariamente blanca²⁵.

De acuerdo con ese particular discurso racista, semejante al construido en las metrópolis imperiales de finales del siglo XIX y principios del XX (Cf. Mc Clintock, 1995), el *negro* era ladrón (*choro*) y la *negra* prostituta (*puta*). En tanto *negros*, esos sujetos eran incapaces de producir riqueza a través de medios legítimos. El *negro* se reproducía económicamente violando la ley fundamental de la propiedad privada y la *negra* transformando en trabajo aquello que debía hacerse por amor y por lo tanto sin la mediación de una retribución económica. Ambas figuras, abyectas y marginales, corroían el régimen económico y emocional capitalista, el primero en su versión monetaria y la segunda en la versión libidinal. Como sostiene, Mc Clintock (1995:56), para el caso británico de fines del siglo XIX, “en el triángulo simbólico de dinero desviante, sexualidad desviante y raza desviante, las llamadas clases degeneradas fueron metafóricamente ligadas en un régimen de vigilancia”.

A partir de los análisis anteriores, resulta significativo preguntarse si el régimen de vigilancia de las clases populares no incluía, para el caso cordobés de comienzos del siglo XXI, al baile de Cuarteto como una práctica a la cual estaban ligadas metafóricamente una serie de formas marginales, abyectas, y desviantes, que el Estado controlaba permanentemente a través de la policía. En ese mismo sentido, también sería posible preguntarse si la exigencia de ser *normal* —que suponía siempre la heterosexualidad obligatoria—, presente en el discurso de gran número de entrevistados, no encontraba en esa participación del baile en los regímenes de vigilancia de las clases populares, parte de su explicación²⁶.

²⁵ De acuerdo con Fanon el racismo ha impuesto sobre los negros una serie de “máscaras blancas”. En el caso que estamos analizando la situación se presentaba de modo inverso en tanto sobre una población “blanca” se imponían diferentes “máscaras negras”. En su estudio de las relaciones de género e interraciales en jóvenes trabajadores en el sur de Londres, Back (1994) utiliza la imagen de “máscaras negras” para definir a los estereotipos que jóvenes blancos construían de jóvenes negros y que toman para sí buscando identificarse con determinados aspectos parciales de la población negra, especialmente aquellos referidos a la masculinidad y el tamaño del pene. Entre los jóvenes trabajadores cordobeses las “máscaras negras” a diferencia de lo que ocurría en el caso inglés no eran escogidas por los sujetos que las portaban sino impuestas sobre sus rostros y cuerpos, más como máscaras de tortura que como máscaras de carnaval. Por otra parte esas “máscaras negras” no remitían a un negro definido en términos raciales por sus características fenotípicas sino de acuerdo a su modo de comportamiento social.

²⁶ La descripción de la participación de los espectáculos danzantes como parte de los regímenes de vigilancia de los sectores populares puede encontrarse en el trabajo de Geoff Mungham quien analizó los bailes en los que participaban jóvenes británicos blancos de los sectores populares en los años '70. En esos encuentros danzantes el autor reconoce una “conformidad compulsoria” definida como una intolerancia de las desviaciones en los vestidos, la apariencia personal o los gustos musicales. En esos bailes el fetichismo de ser una misma comunidad era reforzado por los organizadores quienes según Mungham (1976:82) “asumen que todos son social, emocional y sexualmente iguales y sujetos precisamente a los mismos deseos y necesidades que pueden ser satisfechos de un modo fijo e idéntico”. Dada esa forma de funcionamiento, según el autor, y al igual que en los bailes de Cuartetos cordobeses

OTRAS MÁSCARAS NEGRAS.

Junto con la capacidad de significar lo más bajo de la sociedad, lo más abyecto y más distante del sujeto de la enunciación, *negro* o *negra* eran términos utilizados también al interior de las relaciones afectivas para demostrar un íntimo acercamiento. Era frecuente que grupos domésticos, no necesariamente pertenecientes a los sectores populares, identificaran a alguno de sus miembros con sobrenombre como: *el Negro* o *la Negra*. Las formas diminutivas (*negrito/a*) también componían parte del conjunto de nombres utilizados por los enamorados para llamarse mutuamente en la intimidad de los besos y abrazos. Esos usos afectivos e íntimos de categorías racistas, como señala Lancaster, en su estudio con sectores populares nicaragüenses, se fundaba precisamente en el carácter informal de los términos que violaban las reglas del discurso educado. Esos términos de intimidad, sostiene Lancaster (1992:218) “mantienen a quemarropa el sistema de contrastes que es, para otros propósitos y en otros contextos, estigmatizador y que pueden en un argumento o en un tono diferente cargar con la fuerza de un duro insulto”.

En torno a los bailes de Cuarteto y en especial a la música se construyó una representación positiva de los *negros* y las *negras*. En ese proceso, aquellos marcadores que funcionaban como huellas infamantes como el corte de cabellos se transformaban en distintivos que se portaban con orgullo. Muchos jóvenes solían autodenominarse con orgullo y determinación como *negros* o *negras* y algunos grupos de seguidores adoptaban nombres despreciados o desvalorizados en otros contextos como “los cabeza negra”. A través de esas mutaciones, en las cuales participó activamente Jiménez con discos como “El Marginal” y “Raza Negra”, la marginalidad social y la exclusión expresada en términos raciales pasó a ser asumida como causa y no como destino.

Los diferentes usos por parte de los *negros* de categorías a partir de las cuales se los degradaba acababan desgastando los términos. Según concluía Jiménez en una nota periodística: “¿Sabes una cosa? Ser negro ya no es lo de antes” (Revista Nueva Nº 480 24/IX/00. Pág. 26). Quizá por esa razón, los términos para describir a esos sujetos abyectos en oposición a los cuales otros se describían y prescribían como *normales* eran continuamente reinventados. Durante el trabajo de campo escuché los términos *braian* y *braianada*, usados

de principios del siglo XXI según mostraremos en los capítulos siguientes “aquellos que no se ajustan o quienes tratan de resistir a ese cálculo moral son excluidos o eyectados” (Mungham, 1976:82). La traducción es nuestra.

como una forma eufemística, y por ello elegante, para designar a los *negros* y a *las cosas que hacen los negros* respectivamente²⁷.

La inestabilidad y el doble carácter de términos como *negra/o*, y sus formas diminutivas, estaban ausente en vocablos como *morochito/a* o *rubiecita/o* que, al postularse como meramente descriptivos de un fenotipo, se representaban también como moralmente neutros. Era tal vez esa misma neutralidad la que les impedía convertirse en categorías acusatorias o en focos de resistencia y fuentes de identidad.

CUARTETEROS Y BAILARINES

Cuarteteros y *bailarines* eran términos usados por diferentes agentes sociales para nombrar a quienes concurrían a los bailes de Cuarteto. Aunque el referente parecía ser idéntico, el uso diferencial de esos términos (re)producía determinadas diferencias en los sujetos denotados. El término *cuartetero/a* era utilizado para designar a quienes disfrutaban de la música de Cuarteto. Deleitarse con el Cuarteto suponía diversas formas de apropiación de la música ya sea en el baile, a través de los discos que se usaban para animar una fiesta nocturna en el patio hogareño y para reanimarse durante la limpieza a la mañana siguiente, o por medio de la radio encendida durante las horas de trabajo en la fábrica, la obra de construcción o una verdulería. Todos quienes disfrutaban del Cuarteto y en especial aquellos que concurrían al baile podían ser llamados y llamarse a sí mismo *cuarteteros*.

Además de ese conjunto de usuarios, se nombraban como *cuarteteros* a empresarios, asistentes y artistas, de modo tal que todo aquel individuo que apareciera relacionado con los mundos del Cuarteto podía ser considerado o considerarse un *cuartetero*. Publicidades radiales, notas en revistas dedicadas al género, la prensa local o nacional, libros editados en el país o en EEUU, llamaban a esos sujetos *cuarteteros*. *Cuartetero* aparecía como una categoría social a través de la cual se definía a los usuarios y productores de un género artístico quienes a pesar de diferenciarse por su dispar posición en relación al *negocio* se (re)unificaban bajo una misma preferencia estética.

Junto con esa afirmación de un gusto y de una identidad positiva que procuraba incluso identificar a la Provincia de Córdoba, el término *cuartetero* contenía una faz denigrante y siniestra. Desde el punto de vista de los sectores hegemónicos de la sociedad cordobesa, los *cuarteteros* eran unos *negros* y el Cuarteto era una música simple sin ningún tipo de valor artístico que se conformaba al (mal) gusto de los sujetos de los sectores

²⁷ Los términos *braian* y *braianada* se originaron a partir del nombre Brian supuestamente preferido, junto con otros como Brenda, Jonathan, Jessica, Jenifer —en esos últimos nombres el fonema inglés /dz/ era reemplazado en el sociolecto bajo cordobés por el fonema castellano /i/—, por los sujetos que se pretendía designar a la hora de elegir nombres para sus hijos.

populares. La figura del *cuartetero* aparecía como expresión hiperbólica de aquello que los sectores hegemónicos locales decían no ser, no haber sido y no desear ser en términos de clase, estéticos y corporales. La figura resultante, expresión de lo más bajo en términos bajtinianos (Bajtín, 1987) y peligroso para los sectores hegemónicos, era (re)integrada subordinadamente por medio del humor y la caricaturización que construían un (estereo)tipo humano local: “el negro cordobés”. Ese personaje caracterizado por ser *cuartetero*, alegre, *fiestero*, mujeriego, pobre y bastante afín a las bebidas alcohólicas aparecía representado icónicamente en publicaciones de gran circulación como el matutino La Voz del Interior o en otras de carácter experimental como “El Rocha. La Primera Historieta Cuartetera”. Esa materialización también se daba en el ámbito de la performance artística, donde por ejemplo uno de los grandes cómicos locales, “el Negro” Alvarez, encarnaba varios de los atributos de esa figura. Específicamente en el campo musical, Jiménez y otros artistas asociados con el estilo característico modernizado aparecían como diferentes realizaciones de ese negro cordobés y *cuartetero*.

Excluida del campo de la producción del Cuarteto no resultaba extraño que la contrafigura femenina de ese *negro* no encontrara una materialización artística que la rescatara del campo de lo indeseable. La *negra cuartetera*, empezando por la opinión de *los negros cuartetos*, era una figura denigrada asociada a una libre disponibilidad sexual y a un uso que podía hacerse de ella, a diferencia de la prostituta, sin mediación económica. La *negra* era caracterizada por mantener frecuentes relaciones sexuales con variados compañeros sólo por placer (*porque le gusta*) y no como una práctica laboral.

Muchos de quienes disfrutaban de los bailes y asistían todos los fines de semana, y que por lo tanto eran clasificados por otros como *cuartetos*, no deseaban ser identificado ni se identificaban con ese término. Ellos se nombraban como *bailarines*. El término *bailarín* no tenía una difusión más allá de los mundos de los cuartetos. Todos quienes concurrían a los bailes eran para aquellos que se los representan como público y clientes, antes que *cuartetos*, *bailarines*. Para los productores y publicistas el término *bailarín* además de su orientación comercial evitaba la estigmatización que cargaba el término *cuartetero* y les permitía intentar dirigirse e implicar a un público más amplio en términos de clases sociales o a un público que no gustaba ser confundido con los *negros*. De ese modo, era frecuente encontrar el uso del término *bailarín* con mayor frecuencia en aquellos ámbitos relacionados con el estilo *fiestero*. Por el contrario, en los mundos orientados hacia un estilo característico la palabra *cuartetero* tendía a predominar siendo precisamente a esos bailes donde con mayor frecuencia concurrían los agentes que inscribían sobre su superficie corporal las marcas del estilo (más) *cuartetero*, variables de acuerdo a la moda.

Mientras algunos jóvenes buscaban alejarse del estereotipo del *negro* o *la negra cuartetera*, otros no intentan ocultar sus gustos y por el contrario ponían todo su Yo al servicio de la identificación y el reconocimiento con y en un estigmatizado estilo *cuartetero*. Ese estilo suponía diseños capilares, adornos corporales, vestimentas, calzados, formas de mover el cuerpo, de hablar, en síntesis, un habitus (Elias, 1982) construido como distintivo de un tipo de persona. Esos sujetos que se asumían como *negros cuarteros*, decían serlo *de corazón* cuando encarnaban con/en su cuerpo una imagen despreciada por los dominantes y de ese modo, según afirmaban, eran capaces de *ponerle el pecho* a la discriminación.

Fig. 2.2. Un *negro cuartetero*

Como describen los próximos capítulos los modos a través de los cuales se asumían como propias las máscaras negras se articulaban con los modos a través de los cuales se determinaban las posiciones que los jóvenes ocupaban en relación a la generación de los padres y se construían identidades de género y eróticas. Por ejemplo, para algunos varones devenir un *negro* era uno de los caminos a través de los cuales se realizaba un tipo de masculinidad heterosexual dominante. Más allá de rasgos fenotípicos y posición de clase, incorporar orgullosamente la máscara de *negro*, era para unos varones, como muestra el capítulo IV, una forma de decirse heterosexual que por lo tanto encontraba aceptación en el ámbito familiar. Por el contrario, para determinadas mujeres, decirse una *negra* suponía quebrar con los valores e ideales de los progenitores al realizar un tipo de feminidad aunque heterosexual socialmente condenada por promiscua.

En síntesis, *bailarines* era un término utilizado por los productores para describir a los agentes, en general jóvenes, que frecuentaban los bailes de Cuarteto. *Cuartetero*, con su mayor difusión, suponía un conjunto más amplio de agentes dado que incluía a todos aquellos que se asociaban o formaban parte de esos mundos de la música y el baile cualquiera fuera su tarea. El término *bailarín* no tenían una asociación directa con categorías racializadas y parecía ser poco fructífero a la hora de convertirse en causa identitaria. Por el contrario, el vocablo *cuartetero* llevaba adherida una valoración clasista expresada en términos raciales lo cual le permitía actuar discursivamente, al igual que *negro/a*, como un objeto tanto de deseo como de escarnio.

Por último, el sustantivo *cuartetero* reconocía la existencia de una forma gramatical femenina, el término *bailarín* no poseía una forma capaz de describir la experiencia exclusivamente femenina de estar en el baile. Una mujer que iba al baile no era nombrada por el discurso local como una bailarina. Como parte de esa dinámica, se configuraba una situación donde mientras los varones podían escoger entre llamarse/ser llamados *cuarteros* o *bailarines*, una mujer no podía sino ser una *cuartetera* y por lo tanto una *negra*. Para ser incluida dentro del grupo de los *bailarines* las mujeres debían asociarse con los varones. De ese modo la integración en un grupo heterogénico o la formación de una pareja heterogénica eran algunas de las posibilidades tácticas al alcance

de las mujeres para evitar ser considerada unas *negras cuarteteras* dado que quienes estaban en el baile sin su novio eran unas *negras*.

ESTEREOTIPOS Y DISCURSO DISCRIMINATORIO

El carácter duplo y ambivalente de categorías identitarias como *negro/a*, *cuartetero/a* podrían considerarse parte de las poéticas de la alteridad bajo regímenes políticos discriminatorios. En esas situaciones, la ambivalente reacción de los diferentes agentes, como en el caso cordobés frente al *negro cuartetero*, podría compararse a la descrita por el psicoanálisis en relación al objeto-fetichismo.²⁸ Como si se tratara de un fetiche, las imágenes del *negro* y de la *negra cuartetera* eran consagradas, condenadas, reprimidas, por muy variados discursos mediáticos, políticos, gubernamentales, escolares, musicales. Como parte de esos discursos con una importante fuerza discriminatoria, los sujetos se construían a partir de estereotipos surgidos de la articulación estratégica entre una posición “metafórica/narcisística” y una “metonímica/agresiva” (Bhabha, 1998). De acuerdo con la primera posición reconocible en enunciados como *los negros son todos iguales*, el estereotipo se (re)producía como una representación fija e inmutable que enmascaraba la diferencia y aseguraba una imagen completa de sí y del otro. La segunda posición, como cuando cualquier rasgo o comportamiento considerado negativo era interpretado como *cosas de negros*, (re)producía a la representación estereotipada como la presencia insistentemente agresiva y repetida de una imagen que intentaba recubrir las diferencias.

Los estereotipos —al igual que los fetiches— se presentaban en su repetición y capacidad de citar como imágenes tan perdurables como las desigualdades que realizaban y recusaban. Esas propiedades de los objetos creados por —y a través de los cuales discurría— ese particular discurso discriminatorio se constituía a través de la narración iterativa y compulsiva de “*siempre las mismas historias (...)* que son gratificantes y aterradoras de modo diferente cada vez que se usan” (Bhabha, 1998:120). En los bailes, esas narraciones estaban presentes en la lírica de las canciones pero también adquirían la forma de performances, es decir de actuaciones que incluían diversos medios estéticos y dramáticos, además de recursos puramente lingüísticos. En

²⁸ Ese carácter duplo en la evaluación de determinados sujetos fue señalada por Frantz Fanon (1972) en su descripción de la percepción del negro por parte de la población blanca. Si en un momento podía postularse la belleza del negro y su carácter de objeto de deseo en el momento siguiente podía ser evaluado por esas mismas propiedades como un ser temible. Esas observaciones de Fanon guiaron reflexiones teóricas como las de Bhabha y trabajos etnográficos que exploraron las relaciones interraciales entre jóvenes en metrópolis europeas. (Cf. Back, 1994)

algunos casos, la narración de los estereotipos adquiriría un carácter artístico y entonces las performances se incorporaban al mundo del teatro y el espectáculo según ejemplifica el ya citado caso de “el Negro” Álvarez.

A través de formas de presentación personal, modos de bailar, consumos musicales y nocturnos, los sujetos (re)producían y (re)elaboraban los guiones normativos que organizaban sus encuentros. Los estereotipos y guiones se hacían, en su repetición y cita, parte del conocimiento local que (im)posibilitaba las interacciones sociales con y entre los *negros* y *negras* que se daban en los bailes²⁹. En un imaginario bucle recursivo, los procesos sociales implícitos darían lugar a performances sociales, a las “conductas restauradas” (Schechner, 2000) que suponían las interacciones entre los bailarines, especialmente los encuentros coreográficos. Esas performances y coreografías, decían y hacían, era simultáneamente “modelo de” y “modelo para” (Geertz, 1987), la estructura retórica implícita que a su vez organizaba los bailes como género dramático liminoide. (Turner, 1982)

Los estereotipos utilizados en los encuentros lúdicos y frutivos de los bailes podrían ser analizados como performances verbales y corporales reguladas por la normalización y la institucionalización de distinciones sociales. El juego de miradas cruzadas y el fuerte componente espectacular que poseían los bailes formaban parte de las condiciones de felicidad (Austin, 1981) que aseguraban la fuerza realizativa de esos enunciados. Los bailes serían otro espacio de realización de aquello que llamamos un discurso discriminatorio y también un escenario de resistencia al mismo como describimos en el análisis de los términos *cuartereros* y *bailarines* utilizados por los entrevistados para autodefinirse.

BUTLER CON BHABHA EN EL BAILE

Las particularidades que Bhabha describe en el discurso colonial y que encontramos en el discurso discriminatorio presente en los bailes permiten su comparación con el modo de acuerdo al cual, según Judith Butler (2001), se producirían las identidades de género bajo un régimen discursivo que sostiene a la heterosexualidad como ideal y como deber.

²⁹ De acuerdo con el modelo teórico que el sociólogo norteamericano Charles Tilly propone en *Durable Inequality* (1998) la incertidumbre que caracteriza a toda interacción social da lugar a una serie de improvisaciones, innovaciones y repeticiones que mantienen la estructura social que se configura en el proceso social. La variabilidad de las acciones se articula en torno al grado de conocimiento local que los participantes despliegan en una interacción y el alcance de guiones para dichas transacciones disponibles para sus participantes. Ambos principios operarían dialécticamente, modificándose mutuamente, y determinado la forma de la acción social que puede ir desde la evitación al ritual intenso.

De acuerdo con Butler, el proceso de formación de los sujetos supondría un pasaje o proceso identificatorio a través del cual se modela la materia corporal del sexo. Ese proceso estaría regido por normas regulatorias tanto de las materializaciones corporales legítimas, es decir de aquellas formas corporales aceptables, como de la significación de las diferentes materializaciones. Esas normas pondrían en juego en su performance tanto al imperativo heterosexual como otros regímenes reguladores (racial, clasista, étnico). (Cf. Butler, 2002:174-178). El ejercicio de naturalización o de transformación del arbitrario cultural en necesidad natural que Butler describe en relación al sexo/género/deseo puede reconocerse también en torno a otras dimensiones aparentemente tan “naturales” como la raza y la edad.

La eficacia de las normas de acuerdo con el modelo productivo del poder desarrollado por Foucault (1976) y adoptado por Butler, se produce a partir de la acumulación de acciones que citan a otras acciones movilizadas por su aplicación continua e iterativa. Cada una de las repeticiones o performances deviene un ejercicio disciplinario que realiza una falsa estabilización del sujeto en un punto de identificación e identidad, en una máscara o un estereotipo, a través de la significación de su cuerpo y sus actuaciones. En tanto no existiría ninguna diferencia interior o anterior expresada por los estereotipos dado que, por el contrario, eran las distinciones socialmente instituidas las que creaban a los sujetos que realizaban y exhibían esas diferencias en sus modos de ir, estar y danzar en los bailes, los estereotipos también podrían ser conceptualizados como enunciados performativos.

Los estereotipos (re)producirían a los sujetos que los interpretaban cuando éstos exhibían como “naturales” unas diferencias socialmente producidas. A través de sus performances, los sujetos se materializarían cuando se (re)conocían y (des)conocían en la imagen que los estereotipos les ofrecían y devolvían de su Yo. Esa imagen, en el caso de sujetos discriminados y subalternos como quienes participaban en los bailes, aparecía dañada, contaminada, despreciada, como si su propia emergencia “dependiese para su representación de alguna limitación o su prohibición estratégica *dentro* del propio discurso autorizado” (Bhabha,1998:131).

El género representa para Butler una repetición estilizada de determinados actos públicamente sancionados que realizan performativamente la apariencia de una sustancia (sexo) o una identidad (genérica) que funcionan como causas de esos mismos actos. Si los atributos y actos de género, las diversas maneras en que los cuerpos muestran o producen su significación cultural, son performativos, entonces, afirma Judith Butler (2001:172) “no hay una identidad preexistente con la que pueda medirse un acto o un atributo”. De esa manera, la autora traduce al campo del sexo/género/deseo la definición foucaultiana del alma y postula al sexo y las identidades de género como artefactos tan contruidos cuanto la “piel negra y las máscaras blancas”.

La producción de los sujetos postulada por Butler (2001) a partir de una teoría performativa del género se realizaría mediante la acción continua y repetitiva de la matriz heterosexual que repudia (*Verwerfung*) las formas

abjectas³⁰. Sin embargo, aquello que aparece repudiado, sostiene la autora apropiándose de la teoría freudiana acerca de la formación del Yo, es incorporado por medio de la identificación melancólica. Así, “dominado mediante la incorporación, todo repudio fracasa, y quien repudia se convierte en parte de la identidad misma de lo repudiado, o sea, se convierte en el repudio psíquico de lo repudiado” (Butler, 2001:84).

Debemos señalar aquí una diferencia significativa entre Bhabha y Butler en relación a la formación del sujeto. Mientras el primero apela al mecanismo freudiano de la renegación, la segunda se apoya en la forclusión. Más allá de establecer cuál es la “verdad” acerca de los mecanismos psíquicos implicados en los procesos de subjetivación, ambas posiciones pueden articularse de manera tal que si lo repudiado es incorporado y da forma al Yo como sostiene Butler, también es posible considerar que esos repudios aparecen teatralizados como estereotipos. Esos estereotipos, que de acuerdo con Bhabha funcionan como fetiches, niegan tanto como afirman, es decir reniegan, aquello que excluyen.

Durante los bailes, en cada nueva y diferente aplicación, estereotipos raciales se articulaban entre sí y con toda una cadena de otros estereotipos sexo/genérico/eróticos que describen los próximos capítulos a través de los cuales se confirmaban tanto como se desmentían. Una de las técnicas a través de las cuales se realizaba esa atribución de sentidos era la práctica clasificatoria que los *bailarines* mantenían en el baile, semejante a la que otros utilizan para clasificarlos como *negros* a partir de sus gustos *cuartetos*.

En ese proceso de realización de un discurso discriminatorio, *negro* se hacía una posición discursiva reservada sólo para algunos: los heterosexuales. El repudio del vínculo homosexual en los subalternos mundos de los cuartetos que se movían al ritmo de la hegemonía heterosexual se acompañaba de la formación de un estereotipo racializado del homosexual como el rubiecito Ariel y la exclusión de sujetos homosexuales del ámbito laboral. Condenados a ser *negros* por sus consumos culturales, ciertos sujetos resistían haciéndose *bailarines* y considerándose *normales* se hacían tan heterosexuales cuanto los *negros de alma*.

A partir de la (re)construcción de ambivalentes estereotipos raciales y sexuales —y de los cuerpos destinados a confirmar/desmentir la verdad de los mismos— ciertos bailarines protagonizaban complejos procesos de subjetivación a través de prácticas (hetero)sexualizadoras al interior de un discurso discriminatorio apoyado tanto en el imperativo heterosexual como en la dominación de clase expresada en términos raciales/estético/morales que se repetían una y otra vez, noche tras noche, entrevista tras entrevista.

³⁰ La noción de *Verwerfung* fue utilizada por Freud de muy diversas maneras a lo largo de su obra para describir mecanismos psíquicos asociados con las psicosis. Lacan retomó esas cuestiones y propuso traducir el término como forclusión o repudio reservándolo para dar cuenta de la no simbolización de aquello que debió serlo y en consecuencia del rechazo primordial de un significante fundamental en la formación de lo simbólico.

CAPÍTULO III

LAS CHICAS

"Todo cuanto sobre las mujeres han escrito los hombres
debe tenerse por sospechoso,
puesto que son juez y parte a la vez"
Poulain de la Bare citado por Simone de Beauvoir

A medida que pasaban las lunas que alumbraron el trabajo de campo fui entendiendo cómo los y las jóvenes y adolescentes con quienes me encontraba en los clubes y en otros espacios como sus casas, una plaza, la esquina del barrio, la escuela, distinguían tres tipos principales de mujeres o *chicas* presentes los bailes: *negritas*, *finas*, *normales*. Esas formas de representar diferentes modos de devenir una mujer se encontraban racial, estética y moralmente jerarquizadas. Cada uno de esos estereotipos, piezas fundamentales del discurso discriminatorio que analizamos en el capítulo anterior, estaba construido en torno a una determinada forma de presentación estética del cuerpo, una conducta moral específica indicada por el comportamiento erótico, una posición fija en el espacio del salón de baile y un determinado modo de conjugar los movimientos de su cuerpo con los ritmos musicales.³¹

A continuación describimos el contenido de algunos de los estereotipos utilizados en los días de la etnografía por varones y mujeres con quienes compartí tantas noches y fines de semana para describir/prescribir el universo de mujeres racial, moral, erótica, estética, espacial y coreográficamente diferenciado que (se) hacía presente en los bailes. Es importante señalar que el acuerdo más o menos general acerca de las categorías que permiten reconstruir ese universo se deshacía y rehacía permanentemente en los acuerdos y desacuerdos acerca del contenido específico de cada una de los estereotipos. Nuestra descripción busca no tanto congelar en una imagen esas representaciones sino de dar cuenta de algunos de los rasgos y propiedades en torno a los cuales se organizaban las disputas por la definición de los estereotipos.

De manera semejante a los símbolos sagrados descritos por Geertz (1987), los diferentes estereotipos referían una cosmovisión a una estética y una moral a un ethos³². Esos estereotipos en acción durante los bailes,

³¹ Los diferentes usos del espacio durante los bailes y los modos de danzar serán analizados en los capítulos VII y VIII respectivamente.

³² Geertz sostiene que la fuerza de los símbolos sagrados que conjugar un ethos y una cosmovisión procede de "su presunta capacidad para identificar hecho con valor en el plano más fundamental, su capacidad de dar a lo que de otra manera sería meramente efectivo una dimensión normativa general". (Geertz, 1987:119). Para el autor, esa tendencia a sintetizar cosmovisión y

especies de "símbolos rituales"³³ (Turner, 1967), eran realizaciones prácticas de todo un tenso complejo de valores y formas de concebir el mundo social que se actualizaba, asentía y discutía en las performances corporales de los bailarines

LAS NEGRITAS

En términos estéticos las *negritas* se caracterizarían por desobedecer las reglas de la moda y generar combinaciones de atuendos considerados de "mal gusto" (*mersa*) por las *normales*. Supuestamente esas adolescentes exageraban en su maquillaje y en la decoración de sus cuerpos. Aunque parecían cuidar sus cabellos, desde el punto de vista hegemónico, ellas eran acusadas de "tener piojos", no cuidar su higiene personal y ser sucias.

La exageración y el barroquismo tanto en la vestimenta como en todo otro tipo de producción de la superficie corporal (peinados, maquillaje, depilación) aparecían como las características estilísticas que aquellos que no se representaba como *negras* reconocían como propias de las *negritas*. Ellas no sólo cubrían su cuerpo con combinaciones bizarras si no que además no respetaban las reglas impuestas por el talle³⁴. Para muchos entrevistados, las mujeres que usaban una vestimenta ajustada o que dejara al descubierto el vientre a pesar de las abultadas formas anatómicas eran clasificadas como *negras* o *negritas*. Si bien semejantes esos términos eran usados de maneras un tanto diferentes. Si bien para muchos todas las mujeres que estaban en el baile eran unas *negras*, no todas eran unas *negritas*. Ese término estaba reservado para mujeres de menor edad,

ethos es "si no lógicamente necesaria, por lo menos empíricamente coercitiva y si no está filosóficamente justificada, es por lo menos pragmáticamente universal".

³³ Turner (1967:19) define al símbolo ritual como, "la unidad mínima de comportamiento ritual, ya sea asociada con un objeto, una actividad, una relación, una palabra, un gesto o una disposición espacial en una situación ritual" Esos símbolos son, de acuerdo con el autor, "un factor que influencia la acción social y que se asocian con medios y fines colectivos ya sea explícitamente formulados o no" (Turner, 1968:269). El significado de esos símbolos nunca se encuentra cerrado y está en permanente (re)producción a través de las diferentes performances. Mientras los signos están casi siempre organizados en sistemas "cerrados", los símbolos rituales son semánticamente "abiertos". Su significado no está absolutamente fijado dado que nuevos significados se adhieren a viejos símbolos al tiempo que los sujetos adosan significados personales a un significado simbólico público incluyéndolos dentro de sus órbitas semánticas o en sus fantasías puramente privadas. Esa concepción de la producción del sentido aproxima la visión turneriana del lenguaje a los postulados de Bajtín (1982) y Voloshinov (1995). Si bien Turner enfatiza el carácter productivo de las performances no utiliza como horizonte intelectual de referencia las investigaciones de Austin y su análisis de los enunciados performativos. Esa tarea fue emprendida por Tambiah (1985) quien teorizó sobre la analogía entre actos rituales y actos de habla.

³⁴ El talle o tamaño de la indumentaria puede describirse como una objetivación de las relaciones ideales entre las distintas partes y volúmenes del cuerpo.

adolescentes, y también haciendo del diminutivo un vehículo de desprecio, solía usarse para designar a aquellas que se encontraban en una posición aún más desfavorecida, en términos de clase.

En términos morales, *negras* y *negritas* eran consideradas (hetero)sexualmente promiscuas y proclives a una intensa actividad erótico-genital. Adolescentes entrevistadas sostenían que *las negritas van al baile sin el novio* indicando que lo habían abandonado mediante algún ardid con el objetivo de ir al baile para ofrecerse sexualmente a otros varones. El erotismo de las *negras* aparecía en la representación hegemónica exacerbado y si bien podían ser llamadas *putas*, con mayor frecuencia los entrevistados utilizaban el término *loconas*³⁵.

A diferencia de las *putas* que harían por dinero específicamente aquello que no debe hacerse por ese motivo, las *loconas*, quebraban tanto los imperativos de la moral del amor como las reglas del intercambio capitalista. De esa manera, desde el punto de vista *normal*, las *negras* se ofrecían eróticamente a cualquier hombre, sin ningún tipo de cálculo económico o moral a consecuencia de una libido “naturalmente” exagerada propia de su negritud de alma.

En términos espaciales y coreográficos las *negras* se ubicaban en la ronda femenina que danzaba girando en el centro del salón. A través de esa danza se imponían en la pista y se consideraban las *dueñas*. Por eso, desde el punto de vista *normal*, las *negritas* buscaban generar conflictos (*lío*), cuando en verdad desde su punto de vista sólo estaban defendiendo su posición en el espacio.

LAS FINAS

En términos estéticos, las *finas* se caracterizaban por su adhesión a la moda femenina del momento expresada principalmente por el uso del pelo lacio. Esa práctica suponía modificar las características fenotípicas del cabello ondulado que aparecía como fuera de moda, impropio y racialmente más cercano a los *negros*. Esa modificación podía realizarse mediante métodos químicos de resultados más duraderos y de mayor costo o por medio de métodos físicos (calor). Esa última posibilidad, de resultados más efímeros, era la más frecuente entre las chicas entrevistadas quienes utilizaban un instrumento ad hoc (la *planchita*) o directamente la plancha de la ropa.

³⁵ El término *locona* se derivaba como forma de aumentativo construido según los usos del sociolecto popular cordobés del término *loca*, es decir enferma mental. Algunos sujetos entrevistados me explicaron la diferencia de la siguiente manera: *la loca está loca de arriba* (señalándose la cabeza) *en cambio la locona de abajo* (indicando con su mano la zona púbica). También solía utilizarse con el mismo sentido la forma diminutiva *loquita*.

Las *finas* también se caracterizaban por el tipo de calzado utilizado. Supuestamente esas mujeres usaban *sandalias* es decir zapatos de taco elevado que dejaban al descubierto gran parte del pie. La posesión de ese tipo de calzado supone la posesión de otros zapatos o zapatillas para el tiempo cotidiano. Ese mayor capital económico expresado por las *sandalias* estaba reforzado, como señalan las entrevistadas, por *la campera de cuero*, un abrigo de elevado valor en el mercado, que según las *normales* usaban las *finas*. Subirse a esos zapatos de taco alto no sólo indicaba la posesión de un mayor capital económico. En tanto saber caminar y bailar con *sandalias* suponía todo un aprendizaje que se experimentaba en el espacio doméstico a partir de la interacción con otras mujeres, usar ese calzado también realizaba performativamente un capital corporal integrado por diversas habilidades definidas como femeninas.

En términos morales las *finas* aunque también concurrían al *baile* sin compañía masculina eran consideradas sexualmente contenidas y poco afines a entrar en contacto erótico con los adolescentes varones que estaban en el baile. Desde el punto de vista de las *normales*, las *finas* sólo se interesaban eróticamente por los artistas y de modo particular por alguno de los cantantes de una orquesta. Su disposición a entrar en una relación erótico-genital era representada como extremadamente selectiva dado que se encontraba orientada a un determinado artista y se realizaba no tanto en nombre de un deseo exacerbado sino como expresión de un amor desbordante.

En la búsqueda de su objeto amoroso, las *finas* se ubicaban frente al escenario donde más que danzar, miraban, admiraban y cantaban junto con el artista que las *enloquecía* sin hacerlas unas *loconas*. Dado su escaso interés a entrar en contacto con el público masculino, las mujeres *finas* bailaban entre ellas a los costados del escenario, espacios que se consideraban más íntimos.

LA HUMIENTA Y LA CARTELUDA.

Las mujeres *normales* —según ellas afirmaban— se comportaban de un modo *fino* pero *no se hacían las finas*, es decir no actuaban un rol que percibían como extraño a su posición social. La (sobre)actuación estaba condenada y las *normales* decían no exagerar su comportamiento sino hacerlo con *naturalidad*, dado que esa era su forma *natural* de ser. Ellas eran *así*.

La normalidad suponía mantener bajo control y dentro de ciertos límites todas las performances corporales. Cuando se exageraba se caía en el campo de las *humientas*, es decir de aquellas a quienes *se les habían subido los humos a la cabeza*. A través de esa metáfora se indicaba que la mujer se daba una importancia social (*humos*) que los demás no le reconocían cuando intentaba distinguirse del conjunto. Las *humientas* eran

aquellas mujeres que, según la evaluación de otras y otros, exageraban las pautas de comportamiento civilizado y *se hacían las finas* sin serlo.

A consecuencia de su comportamiento exagerado y su búsqueda desesperada de distinción las *humientas* podían aparecer para muchos como unas *negras* dado que el exceso era considerado propio de la performance de las *negritas*. Por ejemplo, una entrevistada sostenía que el chicle debía disfrutarse con la boca cerrada y sin mayor ostentación. Si se exageraba el tamaño de la golosina o los movimientos al masticarla ya era *cosa de negro* y por lo tanto censurable.

Tanto la *carteluda* como la *humienta* se caracterizaban por “darse importancia” frente a otras mujeres. Pero mientras la última —quien se imagina un poco más arriba en la escala social— lo hacía con los ojos puestos en los cantantes; la primera lo hacía en la pista de baile. Ese era el territorio de la *carteluda*, forma femenina de *carteludo*, una categoría que definía, según analizamos más adelante, a los varones que exhibían ostentosamente (hacían *cartel de*) su masculinidad. Las adolescentes que encabezan cada uno de los pequeños grupos que danzaban girando en la pista eran consideradas *carteludas*. Ellas no se dejaban atropellar y buscaban imponerse visual y coreográficamente frente a las demás procurando dominar el espacio físico. Para ello, como en la versión masculina, *le ponían el pecho* y erguían su torso para andar y danzar.

Desde el punto de vista de las *normales*, la *carteluda* era una *negra* que usaba la fuerza física y las amenazas para imponerse y por ello muchas veces era considerada una *marimacho*. Si bien ese vocablo era utilizado para designar a las lesbianas, otros adolescentes lo usaban para designar a *las negras carteludas que se quieren hacer las malas tanto que quieren ser varones* y así las diferencian de otras *negras* que llamaban *pacíficas*.

Aunque *humientas* y *carteludas* compartieran la mayor parte de la noche en grupos homogéneos, la heterosexualidad de las primera no era puesta en duda como ocurría con las segundas. El comportamiento homosocial de las *humientas* como el de las *finas* estaba guiado, según la versión *normal*, por el desprecio que tenían hacia los bailarines a quienes consideran unos *negros* socialmente inferiores y carentes de interés erótico (*fieros*). Las *humientas, que se creen lindas pero son horribles*, según la visión de los *negros*, no tenían ojos para ellos a quienes les daban la espalda cuando en el baile orientaban su mirada exclusivamente hacia el sobreelevado escenario y se fijaban exclusivamente en los artistas quienes sí estarían a su altura social. Las *carteludas*, orgullosas y altivas, parecían estar poco interesadas tanto en los bailarines como en los artistas, más independientes y con cierta autonomía, su heterosexualidad era sospechada cuando se las nombraba con el mismo término que designaba a las lesbianas.

LAS *NORMALES*.

En términos estéticos, las mujeres que se representaban como *normales* decían seguir los dictados de la moda y producir combinaciones de indumentaria y otros arreglos personales consonantes con los imperativos del “buen gusto”. Si sos *normal*, según el discurso hegemónico de las *normales*, *te das cuenta: si te ponés una pollera y can-can, tenés que ponerte taco* y nunca como las *negritas* combinar can-can, pollera y zapatillas.

En términos morales las *normales* se consideraban *serias*. Si tenían novio, concurrían con él. Si estaban solteras, lo hacían con las amigas que no eran ni unas *loconas* ni estaban *enloquecidas* por alguno de los artistas como las *humientas*. Su comportamiento era siempre medido, regulado y aunque no se descartaba el contacto erótico con alguno de los bailarines, éste debería ser precedido por un número elevado de encuentros previos realizados en nombre de la amistad. De ese modo, el encuentro erótico y la emergencia del amor aparecían como una superación y un quiebre de las barreras de la amistad. Por ello, y según el punto de vista hegemónico de las *normales*, “la amistad entre un hombre y una mujer era imposible” reforzándose el principio binario de división (hetero)sexual que hacían del varón y la mujer *normales* (también llamados *serios*) unos seres opuestos y “naturalmente” complementarios en términos eróticos. Esa división hacía que una vez puestos en contacto, los sujetos (hetero)sexualmente diferenciados sólo pudieran atraerse mutuamente (re)confirmando —en una especie de círculo encantado— el carácter “naturalmente” heterosexual del deseo *normal*.

En términos espaciales, las *normales* decían distribuirse por todo el salón aunque supuestamente cuando bailaban lo hacían en el medio de la pista, cerca de las *negritas* pero un poco más lejos de los varones que éstas.

Según las explicaciones que recogí en las noches cuando discutía esos temas con los chicos y chicas compañeros del baile, el comportamiento *normal* aparecía como una mímica o una buena performance en tanto el comportamiento de las *negritas* y las *finas* sería la expresión de una interioridad (*alma*) no modificable. Según intentaba explicar una de las entrevistadas: *las finas son finas y las negras son negras* en cambio *la normal se puede comportar como fina o como negra*.³⁶

Las mujeres que se representaban como *normales* se arrogaban para sí tanto la “naturalidad” como la capacidad de acción (*comportarse*) que les negaban a las otras. Las actuaciones de las otras eran meras expresiones reflejas de una “naturaleza” arraigada en el *alma* en tanto que las producidas por las *normales* se definían como prácticas productoras de una subjetividad y producidas a partir de una elección fundada en una “naturaleza”.

³⁶ El uso del término *comportarse* refería a la acción de “actuar como” pero también significaba actuar de un modo acorde a la situación. En ese último sentido quien “se comportaba” actuaba de un modo socialmente aprobado. *Comportate!* era una orden por medio de la cual se indica a un sujeto la obligación de adecuar su conducta a los guiones normativos.

La capacidad mimética que tendrían las *normales* de “comportarse como” dotaba a sus acciones de cierta inestabilidad. La ambivalencia de la mímica obligaba a un permanente control del cuerpo y los gestos que se apoyaba en la crítica de las formas y actuaciones de los otros. A cada momento, las *normales* estaban vigilando el comportamiento y las formas de presentación corporal de otras mujeres y varones al mismo tiempo que policiaban las suyas porque, como sostiene Taussig (1993:42-3), “una vez que lo mimético ha surgido se establece un terriblemente ambiguo poder. Ha nacido el poder de representar el mundo aunque el mismo poder es un poder para falsificar, enmascarar, posar”. ¿Cómo me ven los otros?; ¿Quién soy yo?; ¿Quiénes son los otros?; ¿Son auténticos o falsos?; ¿mis amigas son *finas* o *negras*? eran algunas de las cuestiones que capturaban la atención y las preocupaciones existenciales de ciertas mujeres que estaban en los bailes y que buscaban resolver a partir del uso de los estereotipos mencionados.

Esas categorías permitían fijar la experiencia en torno a unas imágenes que describían determinadas formas de estetización corporal, gestos, posiciones espaciales y movimientos coreográficos. Pero, simultáneamente, esos mismos estereotipos enloquecían el funcionamiento discursivo al proclamar la inestabilidad del sujeto —posiblemente *normal*, pero tal vez *negra* o *humienta*, *loquita*, *carteluda*—. Esa ambivalente porosidad de las fronteras que separaban a los estereotipos desataba el peligro del contagio por contacto y en consecuencia, como sostenían varias entrevistadas: *si una es loca van a decir que todas son locas*.³⁷

Las *normales* no podían definirse a sí mismas sino a partir del trazado de unas fronteras que las separasen de las otras. Pero esas fronteras no eran sino inestables, tensas y violentamente sostenidas. Cada límite que se trazaba suponía una operación de violencia (no sólo) discursiva y una lucha por el sentido que distinguía en los cuerpos y en las acciones las propiedades que las colocaban a un lado u otro de la frontera. (Cf. Blázquez, 2010)

OTRAS CHICAS.

El sistema de clasificación descrito, fundado en estereotipos provisto de una dimensión estética, una moral, un uso del espacio y ciertos movimientos coreográficos, suponía siempre y de modo “natural” la heterosexualidad de los sujetos. Por fuera de ese universo de mujeres heterosexuales, desde *carteludas* que no se interesarían

³⁷ Debe notarse como los “peores” rasgos, siguiendo el principio de “la minoría de los peores” (Elías & Scotson, 2000) pasaban a formar parte del estereotipo de los “peores” sujetos. Por ejemplo, ir al baile “sin el novio”, una práctica negativamente valorada pasaba a ser propia de las *negritas*. Pero esa afirmación era desmentida en el mismo momento de su enunciación por parte de personas que se describían como *normal* pero que, en razón de esa norma, eran clasificadas como *negrita*.

eróticamente por los varones que estaban en el baile hasta *loconas* que se ofrecían indistintamente a cualquier sujeto masculino, se encontraban *tortilleras* y *travestis*.

Las homosexuales femeninas o *tortilleras* aparecían en el discurso de las adolescentes heterosexuales entrevistadas como mujeres masculinizadas que tenían un comportamiento muy activo cuando bailaban y que incluso podían vestirse de varones. El término, con una fuerte carga despectiva, también era usado para nombrar a parejas de mujeres construidas según el modelo “butch-femme”³⁸. En términos demográficos esas parejas eran escasas, quizá tres o cuatro en una pista de baile con más de quinientas mujeres. La interacción de esas jóvenes con otros agentes era ocasional y en general pasaban la noche bebiendo en el patio del club o bailando en la pista alejadas de los varones, un tanto hacia el interior de la ronda femenina donde estaban las personas de mayor edad y parejas heterogénicas.

Tanto *tortilleras* como *travestis*, quienes serán analizadas más adelante, estaban excluidas del conjunto de las mujeres *normales* por su posición en el sistema sexo/género/deseo y sobre ellas no caían las condenas raciales que funcionan como amenaza sólo para las *chicas normales* y por tanto heterosexuales. En ese sentido la homo y la transexualidad funcionaban como el límite externo contra el cual, y sobre el cual, se producía la diferenciación racial-estética-moral. Para los *negros* y las *negras*, quienes muchas veces se reconocían y luchaban para ser reconocidos como *normales*, la raza comenzaba a perder su fuerza performativa, su capacidad de hacernos humanos o sujetos *normales*, más allá de la heterosexualidad.

MUJERES

Los diferentes estereotipos utilizados por y para la clasificación de las mujeres que reconocimos en el trabajo de campo, tanto en discursos y prácticas de bailarines y artistas como en las letras de las canciones, (con)fundían distinciones de clase, género, raza y eróticas organizadas por dos principios de diferenciación. La diferenciación racial-estética-moral y la diferenciación sexual-genérica-erótica serían los “paradigmas fundantes” (Turner, 1974:84) que organizaban el conjunto de agentes definidos, en los bailes, como mujeres. En su funcionamiento discursivo esos principios se apoyaban uno sobre el otro y a partir de la exclusión que ambos postulaban se generaba tanto una dimensión de seres abyectos como una experiencia de *normalidad*.

³⁸ Los términos butch y femme, tomados del discurso de lesbianas euro-norteamericanas, describían dos posibles formas de experiencia lesbiana. El primero se refería a la lesbiana que se “masculinizaba” y el segundo a aquella que mantenía su performance femenina.

De modo sintético podría sostenerse que desde el punto de vista de las *normales* se reconocían tres posibilidades jerárquicamente distribuidas de subjetivación: *las normales que son naturalmente finas, las negritas y las humientas que se hacen las finas pero son unas negras*.

Ese punto de vista *normal*, que se (re)presentaba como superior a cualquier otro, representaba, a su vez, al punto de vista de *negritas* y *humientas* como binario. Supuestamente, según sostenían las *normales*, desde la perspectiva de una *negrita*, todas serían *humientas* y para una *humienta* todas las otras mujeres eran unas *negritas*.

En esa confusión de perspectivas, los sujetos podían ser para unos lo que no eran, ni para sí, ni para otros. En los bailes se desarrollaba un permanente drama social (Turner, 1974) de miradas cruzadas y torcidas que acompañaba el movimiento de los individuos a través de las figuraciones y coreografías trazadas a partir de las relaciones de interdependencia en las cuales se encontraban enganchados y vigilados por las fuerzas policíacas del Estado.

Dada la hegemonía de la heterosexualidad como forma de relación erótica entre sujetos diferenciados genéricamente en un par binario y complementario, cuando durante los bailes, ciertos jóvenes y adolescentes de los sectores populares se agenciaban de los principios raciales-estético-morales de exclusión que los subordinaban, se constituían “naturalmente” como heterosexuales. Una *negra* podía hacerse *normal* si evitaba desplazarse hacia el campo abyecto de la homosexualidad y la inadecuación de género. De ese modo, ciertos sujetos subalternos, acumulaban oportunidades de posicionarse hegemónicamente en relación a un otro abyecto que devenía homosexual o travesti.

La acción conjunta de los paradigmas de diferenciación social descriptos originaba y se objetivaba en un término que aplicado a un sujeto particular lo colocaba en una posición siempre alejada y subordinada respecto al sujeto de la enunciación quien se construía como *normal*. Esos dos paradigmas clasificatorios, si bien no estaban implicados mutuamente por conexiones lógicas, aparecían relacionados de modo interdependiente a partir de los usos de los sujetos que cada vez que “hacían género” también “hacían raza”.

De un modo gráfico, las mujeres se diferenciaban según el paradigma sexo/género/erotismo en heterosexuales, homosexuales y travestis. Las primeras, cuya heterosexualidad “naturalmente” no precisaba ser mencionada y que eran consideradas frente a las otras como *normales* se dividían en *finas, normales y negras* las cuales a su vez podían ser consideradas *humientas* si trataban de imitar el comportamiento de las *finas* y *negritas* cuando no imitaban el comportamiento “fino” de las *normales*.

El proceso de devenir mujer discurría, en los bailes, entre unos estereotipos que se ofrecían e interpelaban a ciertos sujetos. Entre esos estereotipos encontramos un grupo de mujeres racial, estética, moralmente

sospechosas —*las negras*— y otro conjunto de sujetos (hetero)sexual, genérica y eróticamente sospechosos tanto por un ejercicio desmedido de la (hetero)sexualidad —*las loconas/loquitas*— como por la práctica homoerótica —*las tortilleras*— o transexual —*los travesti*—. Frente a ese conjunto de seres más o menos abyectos se recortaba la experiencia de las *normales* de comportamiento *fino* y heterosexual que ocupaban, junto con las *finas*, el punto más alto en la escala jerárquica de los bailes.

Entre las prácticas que aseguraban para las *normales* una imagen civilizada y para las otras el carácter de feas, sucias, malas, engreídas y degeneradas se encontraba el chisme (*chimento*). Por medio de los comentarios, las acusaciones y las clasificaciones realizadas en un espacio cerrado y de alta exposición corporal como los bailes, se (re)forzaba la identidad de un grupo en detrimento de otro y los estereotipos a través de los cuales se representaba a cada uno de ellos. Sin embargo, aunque el conjunto de índices que definían a cada una de esos estereotipos parecía más o menos estable, la interpretación de los mismos era siempre contextual, variable y sujeta a tensas negociaciones. Como muestra el siguiente fragmento de una entrevista colectiva con adolescentes que frecuentaban los bailes, la *normalidad* debía ser demostrada y estaba siempre amenazada.

ESTHER: Las normales van con los novios, las negritas van sin los novios.

ANA: Yo no voy con mi novio y no soy una negrita.

ESTHER: Bueno...

GB: ¿las normales van con el novio?

ESTHER: Sí.

ANA: Bueno, algunas porque yo no voy con mi novio y no soy de esas negritas... así que va a buscar lío por todos lados. Las negritas son las que buscan lío. Y las finas son las que van a presumir a los cantantes,

OLGA: Claro. Qué se hacen las lindas!!

IRIS: Como que van a buscar novio.

OLGA: Pero si no le dan bola a nadie!!!

ESTHER: Y eso es porque se hacen rogar.....

Quienes clasificaban podían convertirse en víctimas de su propia clasificación y entonces se revelaban y discutían el punto en torno al cual se trazaba la separación confirmando la validez del principio invocado pero negando la pertinencia de su aplicación para definir su experiencia. La alta dosis de riesgo y ambivalencia que suponía definir y utilizar diferentes estereotipos se incrementaba, como acontecía entre los bailarines, cuanto menor fuera el diferencial de poder entre los diferentes grupos. (Cf. Elias y Scotson, 2000).

Pese a las trampas del discurso discriminatorio ciertas adolescentes demostraban un gran interés por representarse como *normales* y diferenciarse de las *negras* hasta llegar a convertirse en *humientas*. Otras adolescentes entrevistadas demostraban un intenso interés por representarse a partir de algunos estereotipos

negativos. Esas jóvenes que se auto-reconocían como *negras* pertenecían, a diferencias de quienes buscan ser reconocidas como *normales*, a los sectores económicamente más pobres y en consecuencia estaban alejadas de las instituciones educativas. Por ejemplo, algunos grupos de fanáticas seguidoras de un cantante o una orquesta se hacían llamar “las negras de la Mona” o “las negras de Villa El Nylon”³⁹. En esos casos, el estereotipo perdía su valor de categoría acusatoria que colocaba al individuo en una posición denigrada. Por medio de un ejercicio de inversión, el estereotipo era asumido por el sujeto quien decía reconocerse en la figura estigmatizada.

En otras oportunidades, algunas adolescentes de clase media que se educaban en colegios privados y a quienes sus padres no dejaban ir a los bailes de Cuarteto se decían y buscaban comportarse como las *negras* que imaginan ser. *Yo soy una negra* se defendía con orgullo una adolescente de 14 años rubia y de ojos celeste de las acusaciones de su madre quien, en la fila del ómnibus le reclamaba haber invertido sus ahorros en la compra de un disco de Jiménez⁴⁰.

Si bien esos ejercicios de identificación podrían ser considerados como el producto de una sensibilidad no racista, en verdad deben ser analizados como otra producción de las prácticas discursivas discriminatorias. En esa identificación con lo abyecto los sujetos si bien invertían las valencias de los términos mantenían la trama de relaciones que construían la normalidad hegemónica que ellas decían resistir. Las adolescentes que se identificaban como *negras* construían una imagen a partir del carácter antisocial imputado a las mismas —sus aspectos más temibles— al mismo tiempo que no discutían la “natural” (hetero)sexualidad exacerbada atribuida — sus aspectos más deseados—.

A través de la apropiación de las categorías racistas, algunas mujeres construían una determinada feminidad que, aunque ocupara una posición subalterna, se presentaba como chocante y antiestética para los sectores dominantes al mismo tiempo que compartía con éstos la valoración (hetero)sexual de la *negras*. Quizá, el mejor ejemplo para esa situación sea el apelativo “las más huecudas” que un grupo de adolescentes que concurrían a una escuela privada barrial y declaraban ser unas *negras putas* se auto-atribuían.

A través de ese nombre las jóvenes remarcaban, al igual que podían hacerlo los varones en relación a sus penes, el importante tamaño de sus vaginas. Esa estrategia representaba una traición a las normas del “buen gusto” y una afirmación violentamente sorprendente para sus pares y familiares. Sin embargo, y quizá de un modo políticamente más significativo —y por ello menos sorprendente— esas mujeres que renegaban

³⁹ Villa El Nylon era una de las villas miseria de la ciudad de Córdoba.

⁴⁰ Como observé durante el trabajo de campo esa identificación con las *negras* se asociaba con la preferencia musical por parte de los sujetos del estilo encarnado por Jiménez.

lúdicamente de su normalidad continuaban asociando, según las reglas del pensamiento hegemónico, a las *negras* con las *putas* y a las *mujeres* con los *huecos*. De ese modo, casi sin querer, esas adolescentes “transgresoras” reproducían con variaciones las categorías raciales y sexuales dominantes que organizaban los encuentros en el espacio de los bailes de Cuarteto y más allá de ellos.

CAPÍTULO IV

UNOS CHICOS

“El hombre que ocupa el segundo lugar
no tiene otra alternativa que los peligros de la obediencia,
los de la rebelión y aquellos aun más graves de la transacción.”

Marguerite Yourcenar “Memorias de Adriano”

Al igual que cuando hablábamos de mujeres, la discusión acerca de las diferentes formas de experimentar las múltiples masculinidades que se (re)producían en el espacio social de los bailes, ponía en movimiento todo un conjunto de inestables estereotipos. El poderoso discurso discriminador presente en los bailes distinguía dos grandes conjuntos de varones. Por una parte se encontraban la variedad de sujetos, supuestos siempre como heterosexuales, que se diferenciaban entre sí a partir de gustos musicales y formas de presentación personal asociados a determinadas formas de comportamiento coreográfico y moralidades de los que se ocupa este capítulo. Por otra parte, y separados de ese conjunto de individuos que se consideraban *normales* por sus prácticas eróticas y modos de hacer género, estaban los homosexuales y travestis que discutiremos en el siguiente.

Para analizar diversas masculinidades presentes en los bailes consideramos, además de observaciones y entrevistas, otros materiales que permiten mostrar cómo los estereotipos que organizaban las relaciones en las noches de los fines de semana a ritmo de Cuarteto tenían una difusión mucho más amplia y formaban parte de los “guiones normativos” (Gagnon, 1996) a partir de los cuales estructuraban su experiencia cotidiana amplios sectores de la población juvenil cordobesa. Esos guiones o “partituras de las performances” (Schechner, 2000) en los bailes tenían un fuerte carácter conservador y tendían a la repetición de roles estereotipados, machistas y heteronormativos, para varones y mujeres, enfatizando la cuestión de la *normalidad*. En los mundos de los cuartetos, según me explicaron varios entrevistados *el hombre es bien hombre y la mujer bien mujer*. Sin embargo, y dada la inestabilidad de todo discurso, esas masculinidades y feminidades hegemónicas eran sospechadas. Como esos mismos entrevistados destacaban, aprovechando el poder ambivalente de la mímica, *nunca se sabe*.⁴¹

⁴¹ La ambivalencia de la mímica, “casi lo mismo *pero no exactamente*” (Bhabha, 1998:131), sería producida por las características de la reproducción mimética que es semejante a lo imitado y amenazante en su indicación de la existencia de la diferencia que “es casi total, pero no exactamente” (Bhabha, 1998:138). La inestabilidad de la representación mimética estaría, como señala Taussig (1993), enraizada en la doble posibilidad de (re)producción mimética. Si, por una parte, la imagen mimética es una copia o imitación, por otra

Por otra parte, y según también insistían distintos grupos de jóvenes heterosexuales con quienes compartía las noches de la etnografía no bastaba con ser *normal* para “ser hombre”. En tanto para las mujeres la *normalidad* consistía en ser como las demás y no buscar distinguirse como lo hacían las *humientas*, para los varones, la búsqueda de reconocimiento era guiada por el desarrollo expresivo de una forma única y distintiva de “ser uno mismo”. Para ser un varón “de verdad” era necesario *tener personalidad*.

TENER PERSONALIDAD

Hacia el final de la etnografía mantuve una larga entrevista colectiva con un grupo de adolescentes que cursaban la escuela media en un colegio público barrial y cuyas edades rondaban los 16 y 17 años. Conocía a dos de ellos de los bailes y la suerte quiso que una de sus profesoras fuera una gran amiga personal. Esa coincidencia, sumada al interés de la docente por acercarse a los estudiantes a partir de sus gustos y estéticas y no desde las representaciones institucionales, permitió una extensa entrevista colectiva donde discutí los estereotipos y formas de clasificación social usadas en los bailes con esos estudiantes, hijos de una clase media empobrecida y sin mayores expectativas de ascenso social en los meses inmediatamente posteriores a la caída del gobierno de De la Rúa en diciembre de 2001.

Cuando hablábamos acerca de los tipos de chicas que concurrían a los bailes, Beto cerró el debate sobre las mujeres con un *mi hermana* como un último tipo de mujeres con una sagacidad e ironía semejante a la utilizada por Juan cuando contestó *nosotros, vosotros y ellos* a mi pregunta sobre quiénes iban al baile, o como cuando Cacho gritó *Yo* afinando su voz y haciéndola sonar como supuestamente suenan las voces femeninas aunque un poco diferente, cuando hablábamos de las mujeres que estaban en los bailes.

Esas tres respuestas que despertaron la risa de varios de los presentes podrían considerarse como variaciones construidas en torno a “el humor cordobés”, uno de los tropos movilizados por el discurso hegemónico para caracterizar a los varones de los sectores populares locales: el *negro cordobés*. A través de sus performáticas intervenciones, capaces de despertar tanto la risa colectiva como el rechazo de las compañeras *serias*, esos jóvenes (re)produjeron públicamente tanto una identidad colectiva como una personalidad individual. En ese sentido, sus respuestas podrían describirse como parte de una “buena” o “feliz” performance que hizo coincidir la representación de sí con sus actuaciones que, al ser festejadas/rechazadas, confirmaban la verdad de lo

parte ésta puede generarse mediante el contacto, como un calco, o las huellas dactilares que colecciona el Estado. La imagen mimética surgiría, como los estereotipos y los fetiches sexuales, de la articulación entre procesos metafóricos y metonímicos o, como señala Taussig (1993:21) utilizando los principios de la magia simpática descrito por Frazer, entre procesos fundados en la magia de la imitación y la magia de contacto.

dicho, demostraban la posesión de *personalidad* y confirmaban el éxito en la capacidad mimética para interpretar, devenir, un estereotipo.

Frente a las pregunta de un “profesor”⁴², Beto, Cacho y Juan actuaron un estereotipo que los consagraba como aquello que debían ser: graciosos jóvenes cordobeses de los sectores populares dotados de *personalidad*. A través del humor, los estudiantes confirmaban tanto su individualidad y posición hegemónica en el plano sexo-genérico como su posición subalterna en la jerarquía de clases.

El efecto humorístico a través del cual los sujetos masculinos entraron, participaron y cerraron el diálogo sería el producto de una operación propia del discurso discriminatorio: la mímica. A través de la representación mímica del otro —en el primer caso del macho que defiende la honra familiar, en el segundo del sujeto escolar(izado) que responde de acuerdo a la gramática y en el tercero del sujeto femenino— los agentes se apropiaban de la ambivalencia de la mímica para confirmar su (ambivalente) posición en una ambivalente situación donde alguien que era (casi) un profesor estaba sospechosamente interesado en un saber acerca del cual la institución escolar no tenía ningún interés o más aún rechazaba y condenaba.⁴³

El carácter ambivalente de la mímica suponía un riesgo para el sujeto dado que siempre es posible fallar aunque, como sabían los agentes, la representación mimética siempre estaba fallada en tanto siempre era “casi lo mismo” sin nunca llegar a serlo⁴⁴. Ese mismo carácter arriesgado hacía de la mímica una actividad a través de la cual podía construirse una *personalidad*. Cuando Cacho representaba la escena que temía interpretar, por ejemplo responder a las preguntas de un (supuesto) profesor y lo hacía como si fuera una mujer, demostraba un arrojo y una valentía que le conferían distinción, especialmente en términos genéricos, es decir masculinidad. De manera semejante Juan también demostraba su poder cuando se apropiaba de las categorías de pensamiento docto (“nosotros, vosotros y ellos”) para dar cuenta de su experiencia o cuando al plantear a la

⁴² La colega que me introdujo en la escuela me presentó frente a los alumnos como un profesor de la universidad. Sin embargo no fueron solamente esas palabras las que determinaron que yo fuera llamado con ese mote. En la época se estaba difundiendo una exitosa telenovela donde el personaje central era Franco Buenaventura un profesor de literatura que mantenía extensas conversaciones con sus alumnos y se involucraba en sus vidas cotidianas. Así muchas veces aún fuera del contexto escolar los entrevistados utilizaron el término de profesor o Franco Buenaventura para referirse a mi persona y construir un marco interpretativo para la experiencia de la entrevista.

⁴³ Si bien la prensa tanto como las revistas de educación elaboradas por el sindicato de maestros y profesores relatan experiencias “positivas” cuando utilizaban al Cuarteto como motivador de actividades pedagógicas; en la práctica numerosos docentes y directivos que trabajaban en las escuelas públicas donde asistían adolescentes como los entrevistados detestaban y censuraban los gustos musicales y estéticos de sus alumnos a quienes consideran *unos negros*.

⁴⁴ En el caso de las mujeres ese carácter fallado de la representación mimética aparecía destacado cuando por ejemplo las alumnas entrevistadas autodefinidas como *normales* sostenían *aunque las negritas quieran hacerse las finas, siempre se les nota*.

hermana como un tipo diferente de mujer Beto se comportaba al modo de los *carteludos* que, como se describe más adelante, exhibían ostentosamente su masculinidad. El éxito de la empresa de esos varones dependía de la aprobación de los otros que con su risa confirmaban (o no) el carácter irónico de la mímica.

El carácter humorístico, irónico, ambivalente, y distanciado de la mímica de los adolescentes entrevistados era una de las formas autorizadas y autorizante de participación masculina. Esta modalidad de participación podría articularse significativamente con el distanciamiento físico de esos sujetos en la conversación así como con su participación más distanciada en la misma a partir del silencio y no de la palabra⁴⁵. Los varones casi no hablaron y cuando lo hicieron generaron conflictos (*líos*). Por ello, como sus compañeros le recordaron al Chino, “es mejor no participar” (*no meterse*). La única forma de participar para esos sujetos que se experimentaban, antes que *normales*, como individuos “*con personalidad*” parecía ser la ironía.

Si bien ese tipo de participación podía ser relacionada con el contexto inmediato de la entrevista —es decir tanto con la situación etnográfica y su localización escolar— también debería ser pensada en relación con el particular momento de la trayectoria biográfica que experimentaban esos sujetos. Como entrevistados, como escolares, y como adolescentes, los varones se encontraban en una situación subalterna frente al entrevistador, a las profesoras y las autoridades de la escuela, a los adultos. Esa situación no era compatible con la imagen de sí que esos sujetos decían tener y su definición como varones heterosexuales dotados de una *personalidad* y por ello autodeterminados. Esa situación disonante fue resuelta por los jóvenes escolares cordobeses entrevistados a través de recursos ofrecidos por el mismo discurso discriminatorio que generaba dicha situación: la ironía y el humor.

La ironía, como figura retórica, supone la génesis de un contraste que realiza el emisor entre, por ejemplo en el caso de Cacho, su sexo anatómico, su género y la actuación de género. La ironía dice lo que no quiere decir y no dice lo que quiere decir y casi como una drag-queen Cacho no representa tanto a una mujer como al varón que graciosamente representaba a una mujer. Si la imitación hubiera sido demasiado cercana a una mujer, es decir si en el grano de la voz no se hubiera podido (re)conocer la masculinidad del sujeto, la reacción no hubiera sido la risa colectiva cómplice sino la execración del sujeto de la performance y su inclusión en el campo abyecto de los homosexuales.

En un régimen discursivo discriminatorio, como señala Bhabha (1998), la imitación no puede ser demasiado aproximada a riesgo de convertirse en una amenaza para los dominantes. La representación, de cada uno de los sujetos debía mantenerse como fallada y si Beto, Juan y Cacho hubieran experimentado como propia la

⁴⁵ Según analizaremos en el capítulo VII los varones también tienden a ubicarse siempre un poco más alejados del escenario que las mujeres.

escena que interpretaban por medio de la mímica, hubieran devenido tres formas de sujetos más o menos abyectos: el *carteludo*, el *traga/oreja/botón* que responde incondicionalmente a los mandatos escolares, el *gay* que se hace “la mujer”, respectivamente.

Algunas de las chicas presentes, aquellas que buscaban definirse como *normales*, censuraron esas irónicas intervenciones masculinas porque decían ser *serias*. En esa dinámica, ellas defendían la legitimidad de su punto de vista rechazando el discurso masculino y ellos se afirmaban como sujetos con *personalidad* ironizando la censura femenina. Ese acordado desacuerdo entre las valoraciones de las *normales* para quienes sus compañeros de escuela eran unos *negros* y los *chicos con personalidad* para quienes sus compañeras eran unas *negritas* se sostenía en el uso común de los mismos paradigmas de diferenciación. De ese modo el racismo y el (hetero)sexismo que articulaban los estereotipos propios del discurso discriminatorio se apoyaban y reforzaban mutuamente. En ese sentido podría postularse una indudable relación entre la expresión ritual de las identidades masculinas hegemónicas y el racismo donde, como muestran otros estudios etnográficos (Cf. Back, 1994), la primera provee la plataforma para el último.

Los *chicos* que buscaban definirse a través del humor como dueños de una *personalidad* tanto como las *chicas* que buscaban definirse como *normales* se construían y articulaban como tales a través del comportamiento irónico de los varones, la exigencia de corrección que pesaba sobre las mujeres, la mutua degradación entre varones y mujeres y la abyección de las experiencias que se apartaban de la heterosexualidad hegemónica. De modo tal que, a través de sus performances (re)producían miméticamente modelos de masculinidad y feminidad hegemónicos. Sin embargo, y dado que esas prácticas miméticas las realizaban una serie de agentes subalternos al interior de un régimen discursivo discriminatorio, sus identidades se mantenían permanentemente bajo sospecha y prontas para ser degradadas por otros que de esa manera (re)construían su posición dominante, cuando los consideraban *negros, rochas, carteludos*.

EL (NEGRO) ROCHA

En la segunda mitad del 2001 apareció una publicación independiente titulada “El Rocha” y autodefinida como “la primera historieta cuartera”. El primer y único número lanzado, realizado por un conocido dibujante cordobés (Más®), contaba un fin de semana de *un muchacho como vos: El Rocha*.

“En la ciudad de Córdoba, Argentina, hay personajes que llevan el humor en las venas, disfrutan de la vida, gustan de las fiestas... en fin... son ‘rochas’, una clase especial de gente, que por lo que se sabe existe sólo en esta mediterránea ciudad. Su razón de vida es una poción mágica... vino con coca, fernet con coca, ginebra con coca,

¿pepsi? ¿qué es eso?. Su música es un ritmo heredado de acordes italianos y españoles, que nació con el 'Cuarteto Leo' y que tiene como punto más alto a un dios como rey: 'La Mona'. " (Revista El Rocha.2001. Pág. 1)

En la tapa, *el Rocha* aparecía caminado por un área céntrica de la ciudad con una botella de vino tinto en la mano. Sus cabellos estaban cortados *a la cubana*⁴⁶, sus ojos eran tan verdes como las zapatillas que usaba y en su remera lucía la imagen de Jiménez. Según se desprende de la historieta, *el Rocha* era un personaje masculino, desocupado, alcohólico, consumidor de música y bailes de Cuarteto, ligado a su familia de origen con quien vivía, rodeado de amigos, muy feliz, y con una novia a quien prometía serle fiel en el baile. Tanto él como sus amigos parecían escapar de las limitaciones impuestas por el modelo hegemónico del varón adulto proveedor y continuaban llevando una existencia despreocupada y "juvenil", libre de responsabilidades. Sin trabajo y sin escuela, de baile en baile, la vida del *Rocha* era objeto de admiración para otros sujetos masculinos que envidian su posición independiente.

Ese admirado personaje afirmaba para justificar sus prácticas "es que soy rocha de alma... está en mi naturaleza... ¡Que le vua' hacer!". (Revista El Rocha.2001. pág. 16) y era también desvalorizado en tanto sujeto incapaz de realizar plenamente su masculinidad⁴⁷. Por ejemplo, cuando "*el Rocha*" estaba paseando en un parque público con su novia se encontró con *el Miguel* acompañado por *su hija la Brenda*, quien lo saludó con un "Ídolo Cordobés... Por fin abrazas algo que no es una boteia (botella) de Ferné". (Revista El Rocha.2001. Pág. 15). Tanto la admiración como el desprecio provienen de otro seguidor de Jiménez según podemos deducir de la inscripción en la remera de Miguel. Pero a diferencia del *Rocha*, Miguel — un sujeto con nombre propio e hija—ocupaba una posición de padre en las relaciones de interdependencia domésticas, opuesta a las que mantenía su amigo quien aún continuaba en la posición de hijo que se despertaba con los gritos de su madre reclamándole: "Ya son las doce, Se te va a hacer tarde para dormir la siesta". (Revista El Rocha.2001. Pág. 2).

El Rocha, al menos ese *rocha* de historieta quien aparecía materializado icónicamente como un *negro* de piel blanca y ojos verdes parecía vivir como los caricaturizados irlandeses que encuentra en su análisis Mc Clintock (1995) en medio de un espacio doméstico degenerado. El término *rocha*, utilizado preferentemente como una

⁴⁶ Ese corte de pelo consistía en un flequillo en la región frontal acompañado por una melena larga (*cola de pato*) en la región occipital. Su uso era frecuente entre los sujetos masculinos que se identificaban con la música de Cuarteto y participaban activamente en los mundos de los cuartetos como bailarines pero también como artistas, productores, asistentes, etc.

⁴⁷ Como en otros contextos etnográficos (Cf. Gilmore, 1999), la masculinidad hegemónica se realizaba plenamente con la fecundización de una mujer y el ejercicio de la función proveedora. En ese sentido tanto la infertilidad como el desempleo representaban duros ataques a la imagen de sí y del grupo del cual se formaba parte.

categoría de acusación antes que como una identidad reivindicada, provenía según los sujetos entrevistados de la inversión silábica de *choro*, es decir ladrón, y aunque de modo general se utilizaba para designar a todos los *negros* su uso se restringía a una variedad de experiencia masculina. *Rocha* era una de las formas de *negros* posibles que los agentes reconocían en los bailes, la más subalterna y degradada, la menos atractiva en términos eróticos y también la más fuertemente local o característica de los mundos de los cuartetos.

EL CARTELUDO Y OTROS MÁS

Durante los días del trabajo de campo una de las categorías más utilizadas por los agentes era la de *carteludo*. La primera vez que escuché el término estaba en un baile conversando con unos amigos apoyado en la barra donde se vendían bebidas con unos amigos. Frente a nosotros pasaron dos policías llevando a unos jóvenes varones sujetados de los pelos de la nuca y de uno de los brazos que les habían torcido hacia atrás. Prácticamente inmovilizados y sujetos a la fuerza física de la policía esos dos adolescentes eran violentamente arrastrados frente a nuestros ojos. Uno de mis amigos me preguntó: *¿sabés por qué les pasa eso?* . No.... Le respondí. *Por carteludos*, afirmé.

Carteludo sería aquel que exhibía o hacía *cartel* de su masculinidad heterosexual por medio de actitudes desafiantes para con los otros varones presentes en el baile y los agentes policiales. Si bien en principio ese término funcionaba discursivamente como una categoría acusatoria progresivamente invirtió sus valencias y se transformó en una identidad reivindicada como muestra el hecho de pasar a formar parte de los sobrenombres como por ejemplo, “el carteludo de (barrio) Alberdi”. De acuerdo con la descripción de Beto: “El carteludo es aquel que se cree ganador en todo, el que anda de aquí para allá. Carteludo se le dice al que anda bien vestido, con tatuaje y que hace macanas para ver que es como si fuera único y se atreviera a todo lo que quiere”.⁴⁸

Cuando el *carteludo* miraba a otro sujeto masculino lo hacía directamente a los ojos y, en caso de no ser amigos, esperaba que el otro retirara la mirada de la escena y bajara su cabeza. Si eso no ocurría, era probable que ambos sujetos, *dos carteludos*, iniciaran una pelea. Esa actitud desafiante no se sostenía solamente en la colonización del campo visual y el derecho a mirar. El *carteludo* también transitaba por el baile desplegando su cuerpo y ocupando toda la extensión deseada. Como los otros no eran sombras, quien no se

⁴⁸ Esa descripción como las siguientes fueron elaboradas de forma escrita tres meses después de la entrevista por Beto, uno de los alumnos que entrevisté. Ese escrito era llamado “Trabajo de Investigación” tanto por la profesora que me lo facilitó como por los alumnos. La tarea escolar que los estudiantes debían realizar consistía en escribir un ensayo que objetivara algún aspecto de su vida cotidiana o alguna práctica que les resultara de interés.

preocupaba por los límites de sus movimientos corporales terminaban colisionando con otros cuerpos. Si en lugar de disculparse, el sujeto se enojaba, extendía una mirada de censura (*mirar mal* o *feo*) o ignoraba a quien atropelló, actitudes definidas como propia de los *carteludos*, era probable que se iniciara otra pelea que incluía unas pocas escenas verbales para rápidamente desplazarse hacia los golpes. Cuando los agentes policiales distribuidos por el salón percibían la situación, especialmente por el movimiento de público que se generaba a su alrededor, tomaban a los dos *carteludos* de los brazos o los cabellos y los expulsaban del salón.

Pocos meses después de ese primer episodio donde escuché el término, Jiménez grabó en su disco “La Mona es Cuarteto”, una canción titulada “El carteludo” donde describía ese estereotipo masculino. Mediante esa composición Jiménez (re)tomaba el término y le daba una definición que consagraba alguno de los usos que ya se realizaban en el baile. A partir de esa difusión por medio del disco que sonaba en las radios, el término adquirió un uso cada vez más extendido y en los últimos meses del trabajo de campo comencé a escuchar la forma femenina *carteluda*.

De acuerdo con el relato de la canción, la experiencia del *carteludo* parecía invertir la situación experimentada en los bailes de Cuarteto por la mayoría de los varones dado que mientras éstos debían esperar (e insistir) para bailar con una mujer, aquel les pedía a ellas que “vayan sacando turno” para bailar con él.

La masculinidad desafiante que exhibía el *carteludo* se (re)afirmaba en su representación como ente autónomo que monopolizaba a todas las mujeres al atraerlas eróticamente o al defender los lazos domésticos (o al actuar como si lo hiciese) y cuidar la honra de su hermana como lo hiciera el propio Beto durante la entrevista al proclamar a “su hermana” como un tipo diferente de mujer.

El *carteludo* vigilaba su aspecto físico, especialmente el cabello y las zapatillas, en general de marca. En torno a esos extremos corporales desarrollaba un cuidado y una preocupación estética importante. Esa atención al adorno de la superficie corporal (peinados, vestimentas, tatuajes⁴⁹) y la búsqueda de una imagen de sí deliberadamente construida diferenciaban al *carteludo* del *facha*, un varón de rasgos masculinos poseedor de una belleza *natural*.

⁴⁹ Los sujetos entrevistados se referían a los tatuajes con dos términos que designaban variantes estilísticas. El término *tinta* describía a tatuajes cuyo trazo no tenían una alta definición dado que fueron realizados con instrumentos domésticos en el espacio hogareño o en la cárcel. Esos tatuajes también podían ser llamados *tumberos* es decir relacionados con la *tumba* o cárcel. Sus motivos consistían generalmente en puntos, corazones, lágrimas, o nombres femeninos. El término *tatuaje* en cambio se utilizaba para designar las marcas estéticas producidas por especialistas con instrumentos que permitían una mayor definición de la línea y una mayor variedad de motivos. Mientras *tener tinta* estaba asociado con las prácticas de los *rochas*, *hacerse un tatuaje* estaba relacionado con los gustos de los *carteludos*.

La auto-referencialidad o una especie de vanidad narcisista aparecían como uno de los elementos definitorios del ethos de los *carteludos* que los diferenciaban de aquellos que *tienen personalidad*. Estos últimos, aunque también se preocuparan por su apariencia física y las formas “elegantes” de presentación del self como lo hacían los *carteludos* decían tener una actitud supuestamente menos fascinada por la apariencia personal y estar más interesados en las mujeres que en la imagen que les devolvía el espejo del baño.

Aunque el comportamiento de esos sujetos apareciera como exagerado y artificial, su “*buen corazón*”, es decir sus buenas intenciones, los diferenciaban del *pisa coco*.⁵⁰ Ese término definía a un sujeto masculino agresivo que iniciaba peleas físicas con el único objetivo de *descargar* su fuerza y quien por lo tanto ejercía acciones consideradas violentas sólo *por gusto* y no en función de una causa justa como la defensa de la honra femenina. El uso de la fuerza física por parte del *carteludo* aparecía en última instancia como racional e inevitable en tanto que en el caso del *pisa coco* era interpretada como irracional, desmedida y vejatoria. Mientras que un *carteludo* no se aprovecharía de alguien de menor tamaño corporal, el *pisa coco* estaría dispuesto a hacerlo *por pura maldad*. Antes que la fuerza física, era su uso civilizado, medido, regulado por un código de honra masculina que suponía una igualdad entre los contrincantes, lo que dotaba al sujeto de masculinidad.

Al mismo tiempo el *cartel* o la “fachada” (Goffman, 1981:34) del *carteludo*, muchas veces considerado desmedido, inflado y artificial, lo aproximaban al *negro rocha* quien supuestamente también gustaba de lo ampuloso. Sin embargo, entre ambos sujetos existían varias diferencias. El *carteludo*, descrito por la canción de Jiménez como “un personaje que a Córdoba ha llegado”, era una figura encarnada por sujetos de menor edad biológica que “*el rocha*”, “una clase especial de gente, que por lo que se sabe existe sólo en esta mediterránea ciudad” (Revista El Rocha.2001. pag.1). Además de esa diferencia etaria, remarcada por el uso de la forma diminutiva, *rochita*, para llamar a los más jóvenes de los *rochas*, ambas figuras se distinguían por la diferente preocupación en cuanto a la apariencia física. Mientras el *carteludo* siempre estaba cuidando de sus cabellos y su atuendo, el *rocha* no mudaba de vestimenta para ir al baile, y usaba prendas de mala calidad, *ropa de feria*, en general falsificaciones de *ropa de marca*, según algunos de los bailarines entrevistados y los dibujos de Mas®.

A partir de los contactos y relaciones que establecí en el trabajo de campo, comprobé que en general los *rochas* en especial los *rochitas* eran sujetos con menores recursos económicos que en general abandonaron el mundo de la escuela, sin trabajo estable o continuo, residentes en los *anexos* o las *secciones* más alejadas de los barrios más periféricos o en villas miserias. Por el contrario, los *carteludos* asistían a la escuela, disponían

⁵⁰ Coco es una palabra utilizada en el lenguaje cotidiano para referirse a la cabeza.

de un capital económico mayor para gastar en el baile, no habitaban en villas o vivían en barrios más cercanos al centro de la ciudad.

Si bien los *rochas* se presentaban como “establecidos” en tanto los *carteludos* eran unos “outsiders” (Elías y Scotson, 2000), la diferente posición económica y geográfica colocaba socialmente a los últimos un paso por encima de los primeros y contribuía para que los *rochas* no consiguieran imponerse sobre los *carteludos*. Más aún, los *rochas* eran objeto de desprecio por parte de los *carteludos* así como todos ellos lo eran por parte de quienes decían *tener personalidad* o ser *normales* para quienes ambos eran (casi) la misma figura. Por ejemplo, el personaje que representa en la historieta a un *carteludo* era, según algunos sujetos entrevistados, un *rochita*.

Cuando en el curso de las discusiones yo les planteaba a los sujetos entrevistados esa discrepancia, la respuesta general propia de un discurso discriminatorio que aprovecha el poder de la mimesis, era: *Sí bueno... Es casi lo mismo*. Y, con un tono recriminatorio hacia mi persona que no era capaz de entender algo tan simple, concluían *son todos unos negros*. Para esos agentes, especialmente aquellos que afirmaban que todos los que iban al baile eran unos *negros*, todos los bailarines serían unos *rochas* que ambivalente eran (casi) lo mismo que los *carteludos*. Ellos, por el contrario eran *normales*, varones heterosexuales más o menos pobres pero dueños de una *personalidad*.

Y OTROS CHICOS DEL MONTÓN

Apropiándose del nombre del personaje encarnado por el actor norteamericano Clint Eastwood, “Harry el Sucio”, los sujetos describían a un otro diferenciado por la limpieza/suciedad del cuerpo, el olor y la presentación personal desaliñada, que no tenía una frontera de clase ni podía ser reducido a un producto de la pobreza extrema. Según escribía Beto:

“El famoso hary es aquel que anda siempre (sucio) en una forma de decir, es el que anda con la ropa rota zapatilla despegada, etc. Pero también hay harys que tienen buena ropa, zapatillas, plata, pero en el cuerpo tienen olor y la cara, manos sucias y ellos no se dan cuenta. El hary no es sólo para los hombres también existe en la mujer y es casi similar al hombre pero el hombre es pasable, a la mujer le queda horrible, asqueroso, pidiendo disculpa por las palabras que me exprese.”

El *hary* (pronunciado *jashi*) era una forma abyecta, más aún si se trataba de las mujeres, cercano a la animalidad o la bestialidad no humana tan contaminante que ensuciaba la escritura del sujeto de la enunciación quien colocó al término sucio entre paréntesis y luego debió disculparse por las palabras que utilizaba para poder describirlo.

Aunque uniforme para los ojos de Beto y otros entrevistados, ante mis ojos, el grupo de los *harry* incluían dos estilos diferentes. Por una parte se encontraban aquellos que efectivamente usaban ropa sucia, rota, mal oliente y por otra parte se encontraban sujetos (des)aliñados al estilo de los rockeros, especialmente según el estilo de los seguidores de los grupos pertenecientes al heavy metal. Esa distinción estaba presente en el lenguaje de otros adolescentes con quienes me entrevisté. Ellos llamaban a esos personajes “los *heavy* (jevi). Los *heavy son sucios, con pelo largo, medio hippie* (jipi) y eran asociados con el consumo de drogas, *son fumancheros* (fuman marihuana) o *papeleros* (toman cocaína) y su gusto por el rock.

El *concheto*, como el *heavy*, representaba otra figura ajena a los mundos de los cuartetos tanto en lo musical como en lo social. Para el Nosotros que reunía a los bailarines ambas figuras constituían un Ellos en relación al cual era posible distinguirse. Según Beto:

“El concheto podemos decir que es muy diferente a los otros porque es aquel que siempre esa a la vista de los otros, por su moda, por su pelo, y forma de hablar, etc. Un cuartetero de corazón aceptaría a un concheto en el baile y eso cada vez se da a menudo por ej: el carteludo podría usar la ropa de un concheto. En cambio el concheto no aceptaría a los cuartetos en el ambiente de ellos y si lo acepta sería muy lentamente. Hay conchetos carteludos, y también hay conchetos que son muy inocentes.”

A diferencia del *heavy* que podía ser confundido con un *harry*, los *conchetos* estaban provistos de una alta visibilidad concordante con su mejor posición en la estructura social. De acuerdo con nuestra observación, esos jóvenes y adolescentes provenían de hogares de camadas medias educados en colegios privados o de elite, que se desplazaban en sus propios autos o motos, usaban *ropa de marca*, original y no falsificaciones, y disponían de un mayor capital económico para gastar en la noche. Según el relato de Beto y muchos otros entrevistados, esos sujetos se destacaban por sí mismos, por el habitus y la hexis corporal, que aunque diferentes aparecían, al igual que con los *negros rochas*, como expresiones “naturales” de su alma. El *concheto*, como la *fina* (o *concheta*), no *se hacían*, es decir no aparentan ser, a diferencia del *carteludo* y en especial de la *humienta* que serían pura apariencia.

Los *conchetos*, por su parte, podían tratar de imponer esa visibilidad “natural” en un ambiente que no les correspondía y entonces se transformaban en unos *conchetos carteludos*, que sabiendo de su superioridad social se exhibían como el *carteludo* e intentaban imponerse sobre los *carteludos* locales. Esos *conchetos*, según los entrevistados, terminaban *cobrando*, es decir eran golpeados y sufrían diversas agresiones físicas en los bailes. El *concheto inocente*, por el contrario, encarnaba la figura de la buena persona, que sería aceptado en los bailes, aunque según aparece representado en la historieta de Mas®, tuviera bastante miedo de lo que pudiera ocurrirle.

Por último, del mismo modo que una *harry* era un ser más abyecto aún que un *harry*, una *concheta* era peor que un *concheto*, según parecería indicar el término *forritas* con el cual muchos designaban a las *conchetas*. Ese término, forma diminutiva del femenino de *forro*, vocablo con el cual se designa a los preservativos, conllevaba la connotación negativa de algo que se usaba y se descartaba inmediatamente.

VARONES NORMALES

Al igual que en el caso de los estereotipos femeninos, aquellos que realizaban performativamente diferentes masculinidades heterosexuales, incluían una dimensión estética relacionada con las formas de presentación corporal, una dimensión erótico-moral, una dimensión espacial y otra coreográfica. La figura del *carteludo*, por ejemplo, estaba armada en torno a una serie de indicadores que incluían el cuidado en las formas de presentación personal, la rápida disposición a la defensa de los lazos doméstico, la presteza a la conquista (hetero)sexual, la libertad de movimientos y el (des)control de la violencia física.

Esos estereotipos masculinos diferían poco de los que pueden encontrarse en diversas etnografías del área mediterránea, América Latina o incluso de todos los rincones de la Tierra según la síntesis elaborada por David Gilmore (1999). Esa repetición no debe hacernos perder de vista la multiplicidad de masculinidades y feminidades que se jugaban en la práctica de los bailes. Como señalan diferentes críticos, la universalidad de los valores masculinos (fortaleza, agresividad, estoicismo, heterosexualidad) descritos por Gilmore se derivan antes que de una universal identidad masculina como la propuesta por el autor, de un efecto metodológico producido por la consideración exclusiva de los discursos hegemónicos y por la exclusiva atención a los aspectos socialmente aceptados. (Cf. Hart, 1994; Archetti, 2003). Esas repeticiones y “aire de familia” que relacionaban las masculinidades cordobesas abordadas con las de otras latitudes y épocas serían más bien parte de un “trabajo histórico de deshistorización” (Bourdieu, 2000:104) que garantizaría la perpetuación del orden de los sexos antes que expresión de la “naturaleza” de un Varón universal. Ese orden supone una división binaria entre macho/hembra que sustenta la eficacia performativa de los géneros y la constancia transhistórica de la relación de dominación masculina. Sin embargo esa permanencia no puede tenerse como una explicación. La comprobación de una constante dominación masculina, sostiene Bourdieu (2000:127), es un punto de partida para el cuestionamiento del efecto de deshistorización y por lo tanto de naturalización producido por ese régimen de dominación.

Los distintos estereotipos que organizaban jerárquicamente las variadas experiencias de los sujetos participantes en los bailes no aparecían discursivamente como productos sociales o como efectos generados a partir de las múltiples operaciones de distinción. En lugar de su fundamento social, la distinción entre *rochas*, *carteludos* y

conchetos encontraba su apoyo y razón de ser en una (supuesta) diferencia basada en la “naturaleza” del sujeto o en su *alma*. En esa dinámica, el carácter social de la distinción era denegado de modo tal que podían sostenerse dos series de enunciados contradictorios. Por una parte, en los bailes, según los entrevistados “son todos iguales” pero por otra, articulaban todo un conjunto de estereotipos parte de un discurso discriminador organizado por un paradigma de diferenciación racial-estético-moral y otro sexual-genérico-erótico.

El punto de vista hegemónico de ese discurso estaba encarnado por un individuo que decía *tener personalidad* y en ese sentido diferenciarse de toda una masa de *negros*, más allá de la cual estarían unos otros como eran los *heavys* y *conchetos*. Ese carácter distintivo o *personalidad* que cada sujeto masculino debía tener no debía ser exhibido de un modo ostensivo como lo hacían los *carteludos* que podía adquirir, desde el punto de vista *normal*, una despreciable forma hiperbólica que los acercaba a los *negros*. Los *carteludos* eran condenados por los *normales* o quienes tenían *personalidad* por su falta de respeto hacia los otros, por su actitud avasallante o poco considerada, en definitiva, por “hacerse notar”.

Desde el punto de vista *carteludo*, la escasa visibilidad de los *normales* era entendida como una falla en la performance y afirmaban que esos varones *iban al baile a dar vergüenza*. A los ojos de un *carteludo*, esos chicos no eran —para expresarlos con las palabras que Herzfeld (1985:32) recoge en Creta— “buenos como hombres”. El éxito de la performance era confirmado por la conquista efectiva de alguna compañera sexual —actividad descrita por los entrevistados como *hacerse una mina*— o por el triunfo en una pelea —práctica a través de la cual unos varones lograban *hacerse hombre*—. Ambas prácticas, el cortejo heterosexual y la lucha homogenérica, se convertían en pruebas últimas de la hombría o *personalidad*, siempre en discusión, de los sujetos.

Las mujeres que los *carteludos* conquistaban no eran ni las *humientas* ni las *carteludas* que permanecían en grupos homogenéricos interesadas en bailar entre ellas o en ver a los artistas. Para las *normales*, quienes que se dejaban seducir por los *carteludos* eran o unas *zonzitas*, que *no sabían nada* y por ello *caían* en sus ardidés o unas *loconas* que *no tenían vergüenza*⁵¹.

A pesar de sus puntos de vistas en general distanciados, los *carteludos* coincidían con esas valoraciones de chicos y chicas *normales*. Ese encuentro de perspectiva no se producía sino para deshacerse en el mismo

⁵¹ Puede notarse aquí otro tropo destacado por la literatura etnográfica (Peristany, 1965; Pitt-Rivers, 1961) que articulaba las relaciones genéricas. La vergüenza era algo que las mujeres debían *tener* para ser honorables en tanto que los varones no debían *darla*, es decir exhibirla, si querían conservar su hombría. Sería posible explorar cómo, en torno a ese discurso acerca del honor y la vergüenza —montado sobre la significación especial atribuida a determinadas zonas corporales o funciones orgánicas— se (re)producían una serie de relaciones sociales jerárquicas. (Cf. Combs-Schilling, 1989; Cornwall & Lindsfrane, 1994).

momento dado que para *carteludos* y chicos *normales* o *con personalidad*, todas las mujeres eran (si no eran sus hermanas) unas *negras loquitas* cuando los aceptaban o unas *humientas* en el caso que los rechazaran. De ese modo, el discurso masculino hegemónico en sus diversos estilos (*con personalidad/normal, carteludo, rocha*) inhibía la posibilidad de un agenciamiento erótico autónomo para las mujeres y lo reservaba exclusivamente para los varones.

Esa imposibilidad era contestada por las adolescentes *normales* cuando afirmaban que ellas *no se dejaban meter mano*, es decir no entraban en contacto y caricias eróticas con los jóvenes presentes en los bailes a quienes consideraban unos *negros*. Esa búsqueda de un agenciamiento erótico autónomo obligaba a quienes buscaban definirse como mujeres *normales* a vigilar y controlar su comportamiento y a clasificar las acciones de las amigas.

Dado que esa demanda de normalidad y la búsqueda de distinción eran realizadas a partir de las categorías hegemónicas, los agenciamientos eróticos consistentes en el (auto)control y la contención constituía otro punto de apoyo para la reproducción de un discurso (hetero)sexista y racializado. Ese discurso discriminatorio articulaba el comportamiento irónico y humorístico de ciertos varones, la exigencia de corrección que pesaba con mayor fuerza sobre algunas mujeres, la mutua degradación entre varones y mujeres y la abyección de las experiencias que se apartaban de la heterosexualidad hegemónica.

Ser un sujeto masculino de valía suponía ser lo suficientemente diferente de los otros como para poder distinguirse y, al mismo tiempo, ser lo suficientemente semejante para poder ser integrado como parte de un grupo que se reconocía como tal, los *amigos del baile*, y que reconocía al sujeto la posesión de una identidad única o *personalidad*. De acuerdo con la lectura propuesta, en esa tarea de ser (casi) igual a los otros y también (casi) diferente, ciertos varones cultivaban, como las mujeres *normales*, la facultad mimética (Benjamin,2007).

El juego social no se trataba tanto de *hacerse notar* sino de sobresalir por efecto *natural* de la fuerza del propio Yo o *personalidad*. En ese sistema el *facha* —es decir quien se destacaba *naturalmente* por aquello que se valoraba como belleza física en un determinado momento— se constituía en el ideal hacia el cual tendían los sujetos con *personalidad* y de ese modo no resultaba extraño escuchar calificar a los artistas como *facheros*.

Dado que la *personalidad* incluía “naturalmente” la práctica de la heterosexualidad, el primer conjunto de masculinidades que aparecían alejadas de la experiencia hegemónica era el conformado por los homosexuales que analiza el próximo capítulo. Las restantes experiencias masculinas, es decir aquellas que compartían con quienes decían *tener personalidad* una posición heterosexual estaban ordenadas jerárquicamente de acuerdo a las formas de presentación personal que hibridizaban diversas representaciones de belleza (*facha*), higiene

(*harry*), posición de clase (*concheto*), etaria (*rochita*), gustos musicales (*heavy*). Las formas y olores corporales junto con la vestimenta, preferencias estéticas, consumos, modos de ir al baile, formas de danzar, eran índices que decían/hacían estereotipos racialmente jerarquizados, los *negros*.

A partir de la exclusión de formas más o menos abyectas se constituían el Nosotros autoproclamado *normal* y el Yo *con personalidad* del sujeto del discurso discriminador que siempre estaban amenazados por el ambivalente poder de la mímica que una vez usaron a su favor y hacerse *negros*, *rochas*, *carteludos*. Los bailes dramatizaban esa “estructura retórica implícita” (Turner, 1986:48) que funcionaba en base al establecimiento de distinciones jerárquicamente ordenadas. Esa dramatización o performance producía sus propias formas abyectas que servían de límites y amenazas a la normalidad hegemónica en la que buscaban incluirse unos sujetos subalternos en términos etarios, de clase, raciales, estéticos y moralmente sospechosos.

En las prácticas y representaciones de muchos de los jóvenes cordobeses entrevistados, algunos de los cuales pensaban incorporarse a la Policía cuando terminaran el colegio, era posible detectar un fuerte conservadurismo cuando demandaban que el resto del mundo fuera como ellos, trabajadores, decentes, heterosexuales, y respetuosos de la ley. Su demanda de normalidad articulaba la búsqueda de formas tradicionales y legales de reproducción económica y erótica con un discurso discriminatorio que hacía de los *negros* unos ladrones y de las *negras* unas prostitutas.

Ese énfasis en la normalidad podría entenderse también como un intento de hacer valer sus títulos escolares y los “buenos hábitos” que ellos desarrollaban. Recordemos que esos entrevistados estaban concluyendo el nivel medio de educación, es decir que sus padres financiaban la formación escolar más allá de la obligación legal y en ese sentido tenían algún tipo de expectativas en cuanto al futuro de sus hijos⁵². La exigencia de normalidad que suponía un activo agenciamiento de un discurso discriminatorio continuaba funcionando a pesar de las cada vez menores oportunidades que tenían esos jóvenes de integrarse a un mercado laboral cada vez más reducido. Como parte de ese mismo proceso social se producía la desvalorización creciente de un título escolar que como ellos decían *no servía para nada*, en el sentido que no les aseguraba ningún tipo de empleo, pero que al mismo tiempo era exigido por la mayoría de los empleadores que de ese modo disminuían la abultada oferta de mano de obra. Un amigo del baile, por ejemplo, mientras trabajaba como albañil, cursaba el bachillerato nocturno para poder entrar como cargador manual en una gran cadena de supermercados.

Por medio de la construcción de un habitus *normal* algunos sujetos montaban una identidad que los separara de los *negros* al mismo tiempo que condenaban cualquier intento de sobresalir dado que todos quienes estaban en

⁵² En la provincia de Córdoba la educación era obligatoria desde el pre-escolar hasta el Ciclo Básico Común, lo que incluye un total de 10 años lectivos.

los bailes debían ser (casi) iguales. Otras experiencias, menos dispuestas a conformarse con el orden de las cosas y las escasas expectativas sociales eran censuradas y las prácticas que podían hacer figurar o daban visibilidad a un sujeto *carteludo* eran condenadas tanto por los *normales* como por agentes policiales.

La condena de la desviación, más severa aún en el caso de las mujeres, funcionaba como un principio de unificación e identificación de unos sujetos que buscaban adaptarse a las cada vez más duras condiciones de vida sin caer ni en la ilegalidad ni en la marginalidad que asociaban con los *negros*. Frente a su creciente empobrecimiento económico, el único capital restante parecía ser su buen comportamiento. Orientando sus prácticas en ese sentido, esos sujetos exigían que otros también se sometieran a las normas imperativas que ellos cumplían y debían hacer cumplir. En esa tarea las chicas *normales* y los chicos *con personalidad* ponían un gran empeño, especialmente a través de comentarios críticos, chismes continuos y una vigilancia exhaustiva de su fachada y la de los otros.

Rochas, *negros*, *harrys* y todas otras formas abyectas, se constituían en puntos de apoyo para el ejercicio del poder discriminatorio por parte de unos sujetos *normales/con personalidad/carteludos* que se (re)producían como “naturalmente” mejores que otros. Algunos de esos puntos, especialmente aquellos que continuaban reproduciendo el binarismo sexo-genérico, la heterosexualidad obligatoria y la dominación masculina, podían convertirse en focos de resistencia contra el discurso *normal* y devenir fuentes para las búsquedas identitarias juveniles. *Rocha*, *negro* o *carteludo* eran estereotipos que podían ser asumidos por determinados sujetos para resistir las buenas costumbres de los *normales* y desafiar sus imposiciones estéticas y morales. Por el contrario, formas también abyectas para el punto de vista *normal* pero que resistían la matriz heterosexista del discurso discriminatorio, como *putos* y *travesti*, difícilmente encontraban posibilidades de (re)producción económica, erótica o festiva en los bailes de Cuarteto. Su exclusión era la posibilidad de que, más allá de las diferencias raciales-estético-morales, quienes estaban en los bailes pudieran reconocerse en un Nosotros. En los bailes se encontraban, retomando la respuesta de Juan, las tres personas del plural. Nosotros *cuartetos*, vosotros *heavys* y *conchetos* (todos *normales*, “naturalmente” heterosexuales y dispuestos a desarrollar un comportamiento predatorio en relación a las mujeres) y ellos *putos* y *travestis*.

El racismo y el (hetero)sexismo que articulaban los estereotipos propios del discurso discriminatorio se apoyaban y reforzaban mutuamente. En ese sentido podría postularse una indudable relación entre las performances de identidades masculinas hegemónicas y el racismo donde, como muestran otros estudios etnográficos (Cf. Back, 1994), las primeras proveían la plataforma para el último.

CAPÍTULO V

OTR@S

“Amor travieso

Te conocí en la Cañada una noche

cuando me hablaste

yo te oí y me quedé tieso

nunca pensé que tu primer nombre fuera Roque”

Amor Travieso. Canción interpretada por Popularcito.

Ese capítulo discute experiencias que no eran bienvenidas en los bailes porque desobedecían la matriz heterosexista del discurso discriminatorio propio del punto de vista *normal*. Más allá de la *normalidad* e incluso de los *negros*, que no dejaban de ser *normales*, se encontraban quienes disentían del imperativo heterosexual, el binarismo sexo-genérico y encarnaban de otros modos la articulación entre cuerpo, performance y deseo. Si los bailes de Cuarteto se configuraban como uno de los espacios de divertimento propios de los *negros* ¿qué ocurría con aquellos que no podían serlo en tanto escapaban a la obligatoriedad heterosexual? ¿Cuáles eran los destinos de esos varones que se sentían atraídos por otros varones? ¿Qué sucedía con aquellos que habiendo nacido biovarones desarrollaban performances de género femeninas y se hacía travestis? ¿Qué suerte corrían aquellos cuyas performances de género resultaban un tanto amaneradas, *suaves*, o *delicadas* de acuerdo a las masculinidades hegemónicas, independientemente de sus deseos y prácticas eróticas?

En lo bailes, esos sujetos se encontraban más como fantasmas amenazantes que como una población con un peso demográfico significativo. En un salón con más de tres mil bailarines podían identificarse cuatro, ocho, diez travestis, dependiendo de la orquesta que animara la noche. En ese sentido, y desde un punto de vista estadístico, su proporción era tan insignificante como la de niños y ancianos. Sin embargo, veamos que escribía Beto:

“El travesti en el baile trata de ser que fuera una mujer, siempre está bien presentada como si fuera una señorita. El gay es un poco distinto por que va vestido como puede y alguna vez uno no se puede dar cuenta si es gay como por ej: Puede andar vestido como un hombre común pero la voz no es igual habla como una mujer o intenta hablar como una mujer. El travesti y el gay son uno de los factores más impresionantes de la gente, caso que uno va por la primera vez y se da cuenta y otro no porque esta acostumbrado. Estos dos factores son uno de los más peligrosos en lo que se habla de baile y los que no lo conocen mucho hacen dar miedo”.

Presentes en el discurso de quienes se decían *normales*, estereotipos como *gay* y *travesti* eran parte de aquello extrañamente otro que sorprendía, asustaba, aterraba por su mera presencia, especialmente a los inadvertidos.

¿Qué hacían adolescentes como Beto con esos *factores* tan temidos? ¿Cómo domesticaban el terror que causaba la (imaginaria) presencia de quienes desacataban el mandato heterosexista? Según discutiremos, en tanto varones *con personalidad*, esos adolescentes volvían a hacer uso de la ironía y pasaban a llamarse entre ellos *gaises*. Ser *gai* era no ser *gay* y así se distinguían de aquellas subjetividades despreciadas que no se debían (desear) ser y ni siquiera llorar no haber sido. (Cf. Butler, 2001)

TRAVESTIS

No obstante la escasa presencia de personas travestis en los bailes, *el travesti* daba cuerpo a una de las figuras preferidas del discurso de los bailarines y también de aquellos que estaban por fuera de esos mundos para caracterizar a los bailes. Por ejemplo, en una obra de teatro que recreaba un baile de Cuarteto estrenada en el Festival de Teatro del Mercosur de 2000 en Córdoba aparecía una travesti. La pieza fue montada por un director alemán con ayuda de intelectuales locales y en ella participaron actores profesionales y sujetos que habitualmente concurrían a los bailes. Una adolescente que conocía de los bailes me invitó al primer encuentro del equipo de producción con posibles futuros protagonistas de la pieza teatral. En esa reunión el director reclamó la presencia de una travesti y una de las chicas que se veía muy interesada en participar de la obra dijo que ella era amiga de *uno* y que *lo* invitaría para la próxima reunión.

Además de poder observar la fascinación del artista extranjero por las travestis para (re)construir un supuesto baile de Cuarteto “típico”, ese evento me advirtió sobre la discrepancia en el uso del artículo masculino o femenino para el término travesti. Para quienes formaban parte del mundo del teatro, la forma utilizada era “la” en tanto para la cuartera candidata a actriz era “el”. Esa situación se repetía en el habla de los entrevistados quienes nombraban a *el/la travesti* tanto cuando describían los estereotipos masculinos como femeninos. La misma ambivalencia hacía que aunque frecuentaran el baño femenino y fueran revisadas por la división femenina de la policía al entrar al baile como cualquiera de las bio-mujeres, las personas travestis fueran nombradas por los empresarios y agentes policiales mediante el artículo masculino *los*.

Las pocas travestis que estaban en un baile aparecían recubiertas de un brillo que no se derivaba solamente de su maquillaje y vestimenta. En torno a ellas se generaba un cierto tipo de tabú que dificultaba el acercamiento físico. Algunas jóvenes, las que no eran amigas, les temían en razón de la fuerza física que les atribuían por *ser hombres*. Los chicos no se les acercaban porque, frente a tantas biomujeres, intentar abordar a una travesti sería mal visto, sospechoso y el sujeto que lo hiciera sería objeto de bromas y burlas varias por parte de sus amigos. En las oportunidades que intenté mantener algún tipo de contacto durante los bailes con alguna persona travesti siempre resultó una situación, como mínimo, complicada. La única posibilidad de abordarlas era

cuando cesaba la música dado que el resto del tiempo bailaban exclusivamente entre ellas. Cuando procuré establecer algún tipo de comunicación verbal no siempre fui muy bien recibido aunque, en una ocasión, puede decirse que fui tan bien recibido que terminé siendo cortejado por Sonia. Horas después, unos amigos que me vieron tomando un vino con ella, no cesaron de bromear acerca de mi supuestamente irresistible atractivo sexual.

Según observé durante el trabajo de campo, las travestis llegaban al baile en compañía de otras amigas también travestidas o con algunas adolescentes de menor edad. Las primeras solían permanecer próximas durante toda la noche y la mayor parte de la velada danzaban juntas en la ronda de mujeres, no demasiado cerca de los varones. Según me explicó Sonia, ella y sus amigas travestis iban al baile para divertirse y no en la búsqueda de posibles clientes sexuales. *Nos gusta bailar, así... entre nosotras y eso no más.. bueno además hay tipos lindos.. nunca se sabe... pero cada vez hay menos.. son muy niños.* En general, ellas eran de mayor edad y con mayor cantidad de siliconas que las travestis que concurrían con un grupo de adolescentes nacidas mujeres.

De acuerdo con el relato de una de esas adolescentes, sus madres preferían que fueran al baile en compañía de una travesti porque, además de conocerla del barrio, se sentían más seguras debido a que “la Yanet” las cuidaba mejor. Las madres de esas chicas aprobaban y alentaban esas relaciones dado que con *los travestis*, sus hijas estaban más seguras y protegidas en razón de la mayor fuerza física relacionada con el sexo anatómico.

A la hora de bailar, Yanet ocupaba la posición de líder del grupo y era la responsable de guiar los movimientos coreográficos de las adolescentes. La acción de iniciar y conducir la danza era una actividad considerada masculina y en consecuencia las mujeres que asumían esa posición aparecían dotadas de un carácter extraordinario, más o menos siniestro y abyecto. Recordemos que, para las adolescentes que buscaban representarse como *normales*, las mujeres que conducían los grupos de bailarinas y según sus palabras *mandaban en la pista* eran etiquetadas desde el punto de vista racial-estético-moral como *negras* y desde el punto de vista sexual-genérico-erótico consideradas portadoras de una femineidad sospechosa y masculinizada. Ese lugar doblemente abyecto estaba ocupado, según diversas entrevistadas por *marimachos* que no necesariamente eran lesbianas y también por travestis quienes según las representaciones locales, aunque estuvieran *vestidas* de mujer, conducían la danza como los varones que *verdaderamente* serían.

La mayor visibilidad y una supuesta mayor fuerza física atribuida a esa “naturaleza” masculina otorgaba a las travestis un cierto valor positivo. También, como muestra la canción de la orquesta Cachumba “La Cacho” donde se narra la historia de una madre que entrega su hijo a “la Cacho” para que se lo críe, las travestis eran

consideradas muy valientes y osadas, capaces de resistir los comentarios maledicentes además de solidarias. Estas características, consideradas “naturalmente” masculinas, hacían de las travestis sujetos semejantes a los chicos *con personalidad* o los *carteludos*, aunque sus prácticas sexuales los diferenciaran jerárquicamente.

Aunque valoradas por su “naturaleza” masculina, las travestis formaban parte del universo de seres abyectos presentes fenomenológicamente en el baile pero nunca bien recibidos por sus performances femeninas.

CANCIONES DE ODIO

En un programa radial de una de las emisoras más importantes en los mundos de los cuartetos solía aparecer Popularcito, un personaje con voz “aniñada” construida mediante sintetizadores pero cuyo discurso carecía de la inocencia atribuida a la infancia. Según su propia descripción era *un grande con cuerpo chiquito*. Al igual que Jaimito u otros protagonistas infantiles de “chistes verdes”, se presentaba como una expresión de la cultura cómica popular, o mejor aún, una versión mediática de un tipo de cultura que se nombraba como popular.

Uno de los conjuntos de temas predilectos en el complejo entramado discursivo del cual participaba Popularcito, el conductor del programa y el público, estaba formado por enunciados referidos al *sexo*, es decir, la actividad sexual-genital de carácter amorio-copulativo. Hacerlo o no hacerlo, por dónde hacerlo, con quién hacerlo y con quién no hacerlo, cuándo y cómo *tener sexo* eran algunas de las preocupaciones que animaban la conversación entre el conductor adulto y el niño experimentado. Popularcito también cantaba canciones de feliz cumpleaños a los oyentes, festejaba los triunfos de su equipo de fútbol y lloraba amargamente sus fracasos, ventilaba *chimentos* de los artistas y productores cuarteros, o simplemente departía la mañana con el conductor colocando comentarios siempre mordaces. Frente a esos últimos, y ubicándose en la posición del sujeto adulto responsable que debía controlar y encausar a una niñez descarrilada, el conductor le recriminaba: *No seas desubicado*.

A través de los *desubiques* permitidos a Popularcito era posible observar cómo el sentido oficial o *ubicado* se desplazaba abriéndose un espacio donde podía instalarse el sentido crítico o bien reinscribirse —en el registro de la transgresión— la norma hegemónica del sentido *ubicado*. La interacción entre los integrantes del programa permitía la introducción de aquello que por diversas razones no podía ser dicho de una manera recta y por lo tanto debía presentarse en forma oblicua enunciado por una voz fantasmagórica (re)producida tecnológicamente. Esa voz ya no correspondía a un cuerpo o, mejor aún, expresaba las experiencias de un cuerpo imposible o interdictado como el del niño con experiencias carnales propias de un adulto.

Entre los *desubiques* de esa especie de pícaro representado por Popularcito, encontramos la canción “Amor Travieso” que (re)instituyó el carácter binario del género y la heterosexualidad obligatoria⁵³. “Amor Travieso” puede ser resumida como una historia autobiográfica con fines pedagógicos cuyo destinatario ideal era una audiencia masculina y heterosexual. Popularcito, narrador y protagonista, contaba cómo durante una de sus excursiones nocturnas por una zona de prostitución femenina y de travestis de la ciudad de Córdoba conoció a alguien que lo atrajo y que terminó siendo *un trava o algo de eso*. Para el narrador ese encuentro fue algo más que una desilusión y se convirtió en una verdadera experiencia traumática de contaminación. Su primera reacción fue bañarse y procurar borrar de su piel *el olor de aquel cobarde* que tenía por *neim* (nombre) Roque Walter. Esa experiencia parece haber sido tan traumática que hizo aparecer palabras en otra lengua (*neim/name*) e incluso interrumpir el flujo de la poesía. Popularcito detenía su canto y través de la memoria olfativa la experiencia pasada se hacía presente. El recuerdo invadía la conciencia del poeta quien olía nuevamente su propio cuerpo (*snif, sniff*) e introducía una serie de enunciados discriminatorios que daban cuenta de la situación (*qué olor que tenía el hijo de...*)

Para salvar su autoestima y como parte de su carácter (anti)heroico, Popularcito se redimía al transformarse en un maestro. Contaminado primero y purificado después, el narrador devenía un educador que buscaba aleccionar a los varones —a quienes suponía heterosexuales y no interesados en contactos erótico-genitales con travestis— a distinguir rotundamente entre (trabajadoras sexuales nacidas) mujeres y travestis (en situación de prostitución). Desde esa posición de saber, impropia para su edad, revelaba algunos de los indicadores de diferenciación al interior del sistema sexo-género. La voz, el gusto de los labios y en especial las manos, se transformaban en indicios corporales que permitían sospechar la “naturaleza masculina” de quien se presentaba como mujer.

A pesar de esa experiencia y el saber práctico que Popularcito decía haber adquirido, él fue nuevamente seducido. En la canción “Angélica” o “Angélica Bustos Fierro” el narrador contaba como *volvió a caer* es decir a confundir nuevamente una travesti con una biomujer. La canción fue registrada poco tiempo después de “Amor Travieso” y era presentada como un segundo capítulo en respuesta a la exitosa recepción de la primera. El público a través de llamados telefónicos y por e-mail solicitaba la interpretación de ambas canciones y algunos oyentes incluso consultaban si aparecerían en algún disco.

⁵³ Cada vez que interpretaba la canción Popularcito le agregaba nuevos sonidos o viejos ritmos, le quitaba palabras o le añadía estrofas de modo tal que no puede decirse que hubiera una única versión de “Amor Travieso”.

La risa despertada por esas canciones, a diferencia de la risa carnavalesca bajtiniana, no poseía un carácter universal en tanto no se aplicaba a todos. Popularcito no se reía de sí mismo y sus (des)aventuras amorosas. Antes que reírse junto con *Roque* y *Angélica*, Popularcito, como el autor satírico, se colocaba fuera del objeto aludido y se le oponía destruyendo “la integridad del aspecto cómico del mundo” (Bajtín,1987:17). Nuestro personaje odiaba a las travestis (*hijo de p, desgraciao*) y quienes reían eran el locutor y los oyentes.

La comicidad del episodio se fundaba en una cadena de degradaciones apoyadas en el estereotipo *travesti*. El travestismo, o mejor aún la imagen de la sujeto travesti, aparecían como una diversión para un público que, de ese modo, se (re)confirmaba como heterosexual, adulto, *ubicado* y en consecuencia *normal*. A través de canciones como esas se (re)producía el pánico y la ansiedad fóbica frente al travestismo (*me quedé tieso o fui corriendo a bañarme*) y la homosexualidad que estaban presentes en las palabras de Beto y otros entrevistados. Al mismo tiempo, esa clase de producciones resolvían el estado de pánico que ellas mismas producían por medio del trazado y la vigilancia de las fronteras que separaban —retomando la frase de Judith Butler (2001)— los cuerpos que importaban de aquellos que no importaban.

Esas canciones y otras de vida menos efímera agitaban tanto como calmaban algunas de las ansiedades que movían la economía de la heterosexualidad hegemónica. Esos fragmentos de cultura material vigorizaban la matriz heterosexual y estimulaban su autoperpetuación al presentar primero a la travesti como objeto de deseo (*Seducido por el fuego de tu piel*) y posteriormente, como un abyecto objeto de odio (*Sentí en mi piel el olor de aquel cobarde*).

Sin embargo, no todo era reproducción del orden social. Si en la primera canción la travesti sólo tenía un *neim*, en la segunda canción la protagonista tenía un doble apellido. Ese patronímico, según explicaba Popularcito a la audiencia, daba cuenta de la supuesta doble “naturaleza” de la travesti, simultáneamente “hombre” y “mujer”. Angélica era Bustos por sus pechos y Fierro por el pene o en las palabras de Popularcito *la herramienta que tenía entre las piernas*. Si bien parte del efecto humorístico se derivaba de esa conjunción que buscaba informar acerca del tipo de ser “propio” de las travestis, el *desubique* productor de la risa protagonizado por Popularcito consistió en usar un apellido compuesto perteneciente a una familia de la burguesía cordobesa y en especial a un juez federal que, en esos momentos, actuaba en diversas y renombradas causas sobre las que informaban los noticiosos.

El apellido de la segunda travesti que atrajo a Popularcito funcionaría discursivamente como un “símbolo dominante” (Turner, 1967) capaz de condensar significados diferentes. Por una parte, el apellido compuesto reproducía la representación de la naturaleza simultáneamente masculina y femenina de la sujeto travesti y en

consecuencia el binarismo del sistema sexo-género, la anatomía como destino y la hegemonía heterosexual. Por otra parte, el uso de ese nombre de familia representaba un ejercicio de denigración de la elite local al atribuir a un personaje travesti, bajo, deforme —con un cuerpo voluminoso y un *bulto muy extraño*—, un apellido propio del grupo social hegemónico que denigraba a los cuartetos y los calificaba de *negros*.

Dada la hegemonía de la heterosexualidad como forma de relación erótica entre seres diferenciados genéricamente en un par binario y complementario, cuando los sujetos se agenciaban de los principios sexual-genérico-eróticos de exclusión se constituían a sí mismos como *normales* y “naturalmente” heterosexuales en relación a un otro abyecto que devenía travesti. Ese lugar abyecto permitía utilizar el estereotipo de la travesti para denigrar sexualmente a aquellos que denigraban en clave racial a los protagonistas de la cultura popular. Si la primera composición reproducía el discurso estereotípico y la matriz heterosexual cuando colocaba a la travesti con un *neim* masculino en el lugar de lo abyecto y contaminante; la segunda composición, una continuación de la primera, utilizaba ese lugar abyecto en el cual ubicó a la travesti para denigrar y reírse de la burguesía cordobesa que se burlaba de los gustos de los cuartetos. Cuando “Angélica Bustos Fierro” desestabilizaba risueñamente el sistema clasificador en términos raciales-estético-morales éste se (re)estabiliza al apoyarse en la abyección en términos sexual-genérico-eróticos que movían a la risa y al terror.

Ese doble trabajo del símbolo era posible porque estaba integrado en la “estructura retórica implícita” (Turner, 1982) del discurso discriminatorio que conjugaba principios de diferenciación racial-estética-moral y principios de diferenciación sexual-genérica-erótica. Esos principios clasificatorios si bien no estaban implicados mutuamente por conexiones lógicas aparecían relacionados de modo interdependiente a partir del uso de los mismos que hacían los sujetos. Las canciones de Popularcito y la risa que desataban eran algunos de los dispositivos que realizaban la interconexión entre ambos principios.

VARONES HOMOSEXUALES

En cuanto a la presencia de homosexuales masculinos las percepciones eran variadas y dependían del baile del que se tratara, de la orquesta y lugar donde tocara, tanto como de la definición de homosexualidad puesta en juego los sujetos. Como Beto, muchos otros reconocían que no siempre era posible saber la orientación sexual de los bailarines aunque se pudiera inferir a través de determinados índices asociados con los gestos y otros usos del cuerpo. Ciertas canciones como la ya mencionada “El rubiecito Ariel” hacían públicos esos índices: “modales raros”, no escuchar cuarteto sino música romántica, no participar de performance de masculinidad hegemónica y usar *ropita de moda que siempre se la hace él*.

Por otra parte resulta imposible afirmar que existiera un acuerdo unánime acerca de quién era un homosexual masculino. Para unos esa categoría incluía exclusivamente aquellos que eran penetrados anal u oralmente es decir quienes, según su opinión, ocupaban una posición *pasiva* o *hacían de mujeres*. En cambio, para otros, ambos miembros de una relación erótica entre individuos de sexo masculino eran considerados homosexuales. A pesar de ese desacuerdo, en las discusiones con los sujetos entrevistados una de las características más enfatizadas a la hora de definir la homosexualidad era la idea de una continuidad temporal en el ejercicio de prácticas homoeróticas. De ese modo, la clasificación de un sujeto como homosexual aparecía determinada por la repetición de un tipo de acto homoerótico dado que según la teoría local el carácter iterativo de la práctica estaba asociado a un disfrute placentero del contacto sexual y a la posibilidad de inversión de posiciones en el acto de la penetración.

Si bien era imposible saber cuántos bailarines mantenían prácticas homoeróticas, según los entrevistados, esos sujetos no constituían un colectivo voluminoso y ciertas entrevistadas tenían muy bien ubicados en el espacio de diferentes bailes a quienes reconocían como homosexuales. De acuerdo a nuestra experiencia, esos espacios no eran un coto de cacería homoerótica y los escasos sujetos que presentaban una performance ostensiblemente semejante a la del rubiecito Ariel estaban relacionados con la orquesta o con los organizadores del baile integrando una especie de público V.I.P.

Pablo, un sujeto de 25 años, soltero, trabajador en una empresa de telefonía móvil que vivía con su familia de origen y con quien compartí muchas noches me contó de un sector en un salón específico donde solían estar *unos guasitos que te chupan la pija* es decir unos adolescentes varones que practicaban sexo oral. A pesar de observar con detenimiento e incluso permanecer en el área indicada nunca localicé a esos sujetos. Cuando encontré a Pablo en ese salón y le pregunté nuevamente, me dijo: — “No sé. ¡Qué sé yo!” para luego frenar mis preguntas con un: *¿Qué te pasa Pelado?! ¿estás caliente?⁵⁴*. Otro amigo del baile, Gabriel⁵⁴, me contó de un conocido suyo que solía encontrar algún compañero erótico ocasional o en sus palabras *levantaba negros* en las *Confiterías* donde se bailaban Cuarteto. Cuando le pregunté acerca de las preferencias eróticas del sujeto en cuestión, él me dijo: — *la va de pasivo*, es decir gustaba de ser sexualmente penetrado.

Tal vez pudiera acusar al primero de los entrevistados de mentiroso pero a la luz de los relatos del segundo, quizá sea más adecuado achacarle cierto anacronismo. Pablo parecía estar viendo los bailes de Cuarteto con los ojos del pasado y mostrando para el etnógrafo, como Beto lo hacía para la profesora, los aspectos más

⁵⁴ Gabriel tenía en la época del trabajo de campo 24 años. Gracias a la relación de su familia con algunos dirigentes políticos locales, Gabriel había conseguido un trabajo de oficina en la administración pública. Ocasionalmente ese sujeto completaba sus ingresos económicos con la venta de psicotrópicos.

impresionantes. A partir de diferentes comentarios que recogí entre sujetos que frecuentaron los bailes antes de la última dictadura sería posible pensar que cuando la diversidad etaria era mayor y distintas generaciones se encontraban en el baile, el tipo de prácticas como las descritas por Pablo, eran posibles. Sin embargo, con la homogeneización etaria de los bailarines y su definición como “jóvenes”, esas prácticas emigraron hacia territorios, como las *confiterías*, con menor número de público y frecuentado por sujetos de mayor edad biológica⁵⁵.

A lo largo del trabajo de campo registré diversas conversaciones acerca de la supuesta homosexualidad de algún artista y sobre episodios de sexo bizarro que acabaron con cierto cantante en un hospital público. Era frecuente también que noticias de ese tipo aparecieran en la prensa escrita especializada, generalmente en forma de notas amarillistas que no mencionaban directamente el nombre del artista pero que ofrecían datos para inferir de quien se trataba. Dado que la producción artística y en especial la carrera de cantante estaban vedadas para los varones homosexuales, esas sospechas arrojadas sobre algunos sujetos tenían, según los sospechados, intenciones de acabar con su fama y en consecuencia con su emprendimiento económico. En algunas oportunidades, las menos, eran los propios interesados quienes desmentían los rumores acerca de sus preferencias sexuales. “A mí me gustaría aclarar una cosita (...) es que dicen que soy gay (...) Yo no soy gay, eso es lo que quería decir.” (Todo Cuarteto 1(9):7) afirmaba un conocido cantante. Debe destacarse que en ninguna oportunidad los artistas aceptaban ser designados como homosexuales y ninguno salió públicamente del closet.

GAI

Entre los entrevistados se reconocían dos usos muy diferentes del término gay que se correspondían con diferentes formas de pronunciar el vocablo. En algunas circunstancias y con determinados objetivos los sujetos articulaban [gej] pero en otras ocasiones y con otros objetivos pronunciaban [gaj]. Cuando los sujetos pronunciaban el término de acuerdo a la fonética inglesa adoptaban la norma hegemónica que lo construía evidentemente como una palabra extranjera. Con esa forma de pronunciación que “evoca el modo como era evaluada en su mención la homosexualidad: como algo foráneo, ajeno a los criterios de normalidad socialmente sancionados, que era meramente tolerado” (Sívori, 2004:93), el vocablo gay ingresó durante la década de los

⁵⁵ Esas prácticas de conquista homoerótica y encuentros homosexuales también emigraron, luego del Proceso Militar, a los boliches gay, es decir a locales bailables semejantes a las *Confiterías* pero frecuentadas casi exclusivamente por varones autodefinidos como homosexuales. En esos espacios de divertimento la música que se bailaba era muy variada pero indefectiblemente, al final de la noche siempre sonaba una selección de temas de Cuarteto.

'90 en el habla de los sectores populares quienes incorporaron una nueva categoría para designar una subjetividad homosexual en construcción.

Pronunciado según la norma legítima, el vocablo gay era utilizado por los sectores populares en determinados espacios socialmente valorizados como la escuela o la prensa escrita y oral. En los encuentros interpersonales con sus pares, los adolescentes varones solían utilizar el término *puto*, o alguna de sus variantes, para referirse al sujeto homosexual. Determinadas mujeres, obligadas a someterse con mayor rigor a las normas hegemónicas, utilizaban ambos vocablos dependiendo del estatus social atribuido al interlocutor. Más allá de esas variaciones en el uso de acuerdo al género de los hablantes, el término gay –si bien funciona como categoría acusatoria que injuriaba al sujeto– no era usado como forma de insulto dado que para realizar esa performance el vocablo escogido era *puto*.

El término gay, al igual que las representaciones de homosexuales masculinos en los medios de comunicación, convivía en tensión con términos de más antigua data como *puto* o *marica*. Aunque se presentaban como describiendo un mismo campo semántico, las palabras se diferenciaban jerárquicamente en tanto los dos últimos vocablos estaban ubicados en el campo de las “malas palabras” y gay era el nuevo término legítimo para hablar de ciertas experiencias, conductas, sentimientos o prácticas homosexuales.

Sobre esos usos compartidos con sus compañeros generacionales más allá de las diferencias de clase, los jóvenes varones heterosexuales de los sectores populares cordobeses montaron una apropiación particular. El vocablo sufrió una modificación en su pronunciación y ya no se respetaba la norma fonética hegemónica sino que en su lugar se utilizaba la forma fonética castellana. Ellos decían [gej] y [gaj]. Con la primera forma designaban públicamente, y buscando representarse como educados, al sujeto homosexual masculino y con la segunda, una forma de metaplasmo por sustitución o antitescon, apodaban al amigo heterosexual.

Gai solía utilizarse, acompañado o no de prácticas corporales del tipo palparse rápidamente las nalgas, golpearse la espalda o el pecho, como una forma de salutación entre varones que compartían algún tipo de intimidad. La interpelación como *gai* de un sujeto que buscaba presentarse como heterosexual indicaba y realizaba de forma práctica una amistad masculina. Una de las formas de expresión performativa de la amistad era esa relación burlesca cuya poética humorística consistía en una alteración de la constitución fónica del término legítimamente usado para referirse a los homosexuales masculinos. A través de ese gesto verbal (casi) se acusaba al otro de ser homosexual aunque era una acusación denegada en tanto se traicionaba la pronunciación legítima del término.

Cuando determinados adolescentes cordobeses hablaban “mal” y decían [gai], aunque en verdad podría sostenerse que lo hacían correctamente en tanto pronunciaban según las normas de la lengua oficial enseñada en la escuela, los sujetos hablaban “bien” en tanto decían no ser [gejs]. Esas tergiversaciones irónicas y juegos fonéticos con las lenguas eran peligrosos dado que siempre podía surgir la mala comprensión. Por ello, su uso estaba restringido a determinadas relaciones. Estar autorizado a llamar al otro de *gai* daba cuenta de una alianza formulada como una “relación burlesca simétrica” (Cf. Radcliffe Brown, 1986).

En términos locales esa forma de relación era denominada *gaste*. *Gastar* era degradar a alguien en su presencia por medio de formas humorísticas tales que no admitieran que el otro se enojara sin poner en riesgo la relación. El sujeto *gastado* podía ofenderse y retirarse o bien defenderse mediante instrumentos lingüísticos o la violencia física. En todas las situaciones, la no aceptación por parte del sujeto de ser interpelado como *gai* daba por concluida la interacción. Para algunos agentes, quien no aceptaba ser llamado *gai* era un *gay* o alguien que se imaginaba poseer un capital simbólico mayor del que su interlocutor estaba dispuesto a reconocerle, es decir un *carteludo*. En ambos casos, sin duda alguna, para los *gai con personalidad*, el alocutario no calificaba para amigo. En caso de aceptarse el *gaste*, que resultaba más intenso si los sujetos mantenían algún contacto corporal, el alocutario confirmaba su posición de amigo. En otra oportunidad separada en el tiempo o inmediatamente después, el *gastado* podría ejercer una acción semejante y transformarse en el sujeto activo del *gaste*.

El *gaste* se producía cuando, a través de una poética asociada con el humor, el locutor devastaba públicamente alguna dimensión de la presentación de sí ofrecida por el alocutario. El locutor no se “agrandaba” inflando su *cartel*, sino que *gastaba* al alocutario saludándolo con un (casi) insulto. De esa manera, el otro se convertía en amigo cuando acepta ser degradado con (casi) el mismo vocablo utilizado para (casi) designar a homosexuales masculinos.

En sus relaciones burlescas los sujetos jugaban, no sólo fonéticamente, con la homosexualidad a la cual reintroducían en el orden del discurso. Con sus prácticas desafiaban la hegemonía heterosexual pero sólo para acabar (re)idealizándola sin cuestionarla. Para aquellos que utilizaban la forma [gej] exclusivamente en contextos oficiales como la institución escolar, el término estaba asociado con el habla de los *conchetos*, quienes, si bien acataban las normas hegemónicas de pronunciación, eran sospechosos de no obedecer, como en el caso del rubiecito Ariel, las normas hegemónicas de la (hetero)sexualidad. El *concheto*, que se distinguía por sus formas de comportamiento lingüístico *fino* e indumentaria a la moda, podía aparecer demasiado cercano al estereotipo del homosexual al punto que, según varios entrevistados *uno no se puede dar cuenta si es gay*,

aunque al final siempre terminara sabiéndose dado que, según los mismos entrevistados, a los gays *siempre se les nota*.

En los días de la etnografía, por medio de unas aparentemente inocentes bromas, determinados sujetos *gastaban* a otros y se hacían simultáneamente amigos, varones heterosexuales *con personalidad*, y, en última instancia, *negros*. A través de esas relaciones burlescas simétricas, los agentes también *gastaban* a aquellos que decían [gej] como los *conchetos*, la cultura escolar, las mujeres y los homosexuales. Quienes decían [gai] eran amigos de la *misma clase*. *Gastándose* mutuamente esos adolescentes se oponían, en una performance humorística que los hacía varones *con personalidad*, a la pronunciación hegemónica que ironizaban cuando la enfrentaban con su propia contradicción de no respetar las reglas fonéticas de la lengua oficial. Para materializar dicha ironía se apoyaban en la imposibilidad de decir la homosexualidad y de ese modo expresaban performativamente el carácter abyecto de la misma (Cf. Butler, 2001; Sedwick, 2000).

Los paradigmas de diferenciación que organizaban el discurso discriminatorio se articulaban en esas prácticas de ciertos adolescentes varones heterosexuales de los sectores populares quienes resistían unas formas de dominación apoyándose en la reproducción acrítica de otras. A través de la poética de sus relaciones burlescas se oponían a la subalternización a la que estaban sometidos en términos de raza/clase a partir de la afirmación triunfante de la heteronormatividad que dejaba aparecer a la homosexualidad a condición de desaparecer bajo una pronunciación contrahegemónica que la decía sólo como imposibilidad. Un *gai* nunca era *gay*. Sobre el carácter abyecto de ese sujeto que no se debía ser y que efectivamente no se era en tanto se fuera *gai*, esos sujetos constituían una igualdad de *clase* y buscaban diferenciarse de los otros, *los de otra clase*, los *conchetos*.

Tiempo después, el uso de la forma fonética [gai] como forma de salutación se difundió entre jóvenes de camadas medias que no necesariamente frecuentaban los bailes de Cuarteto. Con esa extensión se debilitó la resistencia performativa que en términos de clase/raza poseía ese uso. Decir [gai] ya no era solamente *cosa de negros*. Pero su fuerza homofóbica se mantuvo y reprodujo de manera ampliada. Como parte de esa dinámica, determinados varones heterosexuales de los sectores populares abandonaron el uso de *gai* y comenzaron a utilizar el vocablo *puto*, menos “políticamente correcto” que *gay*, para establecer relaciones burlescas simétricas y (re) hacerse *negros*.

PODER NORMAL

La presencia de homosexuales masculinos, travestis y lesbianas, perturbaba el orden heterosexual de los bailes al mostrar formas de no coincidencia entre sexo, género, deseo. Esa misma matriz heterosexual, además de excluir a un@s proveía a otros de las herramientas conceptuales, además de las fonéticas, necesarias para resolver la cuestión.

Como señala Eve Kosofsky Sedgwick (2000), desde fines del siglo XIX predominaron dos tropos de género o modos de describir las relaciones entre género y deseos homosexuales. Por una parte se encontraría el “tropo de la inversión”, según el cual el alma estaría atrapada en un cuerpo que no le corresponde y por otra el “tropo del separatismo de género”. Los modelos generados por ese último “localizarían a la mujer que ama a la mujer y al hombre que ama al hombre, cada uno en el centro de definición ‘natural’ de su propio género” en contraste con los modelos de inversión que “localizan a las personas gays -tanto biológica y culturalmente- en el umbral de los géneros” (Sedgwick, 2000:80)⁵⁶.

Los bailarines, por lo menos entre los entrevistados, articulaban su discurso de acuerdo al tropo de la inversión que hacía de las lesbianas unas mujeres *que se visten de hombres*. En el caso de los varones, si la inversión se daba en el plano de la vestimenta el sujeto era definido como *travesti* en tanto que si conservaba la ropa masculina pero invertía sus gestos, forma de hablar y fundamentalmente su posición de agente de la penetración sexual se hacía *puto, maricón, puchero, gay*.

La construcción por parte de bailarines *normales* y heterosexuales de la *tortillera*, *el travesti* y el *gay* a partir de la inversión aseguraba la reproducción de la matriz heterosexual en tanto sostenía la naturaleza binaria de la división genérica y la naturaleza heterosexual del deseo. El deseo, en esa perspectiva sostiene Sedgwick (2000:79) “subsiste por definición en la corriente que corre entre un *ser* macho y un *ser* hembra, cualquiera sea el sexo de los cuerpos *en que esos seres podrían manifestarse*”.

El mecanismo a partir de la cual se construía un “alma” o ser independientemente de la materialidad de los cuerpos a la que incluso podía invertir, era homologo al utilizado en el uso de las categorías *negro* y *negra* que

⁵⁶ La autora muestra esa oposición por ejemplo en los debates y escisión del movimiento alemán por los derechos de los homosexuales de principios del siglo XX entre la postura del Comité Científico Humanitario presidido por Magnus Hirschfeld quienes postulaban la existencia de un tercer sexo en base al cual pleitear los derechos frente al Estado y la posición de la Comunidad de los Especiales de Benedict Friedländer quien sostenía que la homosexualidad era un grado de perfeccionamiento mayor de la diferenciación genérica. Una oposición semejante puede encontrarse en los debates teóricos clásicos acerca del travestismo y otras formas de cross-dressing. Por ejemplo, Newton (1972) sostiene al travestismo como consecuencia de las contradicciones sociales en relación a la homosexualidad en tanto Garber (1991) encuentra en esas mismas prácticas un punto de apoyo para los sistemas de género.

no dependían del color de la piel. Del mismo modo en que era posible encontrar sujetos de piel blanca pero considerados *negros/as* por sus gustos y prácticas estéticas, morales, espaciales y coreográficas también era posible encontrar varones que se nombraban como *gaises* o *putos* sin ser homosexuales, varones “que no son hombres” (*putos*) y “mujeres que no son mujeres” (*tortilleras* y *travestis*) por sus performances de género y eróticas.⁵⁷

De manera semejante a *negro/a*, términos como *puto*, *gay*, *travesti* y *tortillera* eran utilizados como categorías acusatorias que podían ponerse en funcionamiento rápidamente dado que eran fácilmente entendidas por los bailarines aunque no acordaran sobre cuáles eran sus indicadores. Esos estereotipos donde se (re)producía el sujeto bajo un régimen discursivo discriminatorio se construían, como señalamos en el capítulo II, en la articulación estratégica entre una posición “metafórica/narcisística” y una posición “metonímica/agresiva” (Bhabha, 1998:121).

La primera posición podía detectarse en la (re)producción de una representación fija e inmutable de sujetos homosexuales a partir de un conjunto limitado de índices basados en el tropo de la inversión que aseguraba una imagen completa de sí y heterosexual para los *normales* que podían entonces representarse como un conjunto atravesado por innumerables y siempre renovadas divisiones. La segunda posición aparecía en la (re)producción de una representación estereotipada bajo la forma de una presencia insistentemente agresiva y amenazante del sujeto homosexual. “El travesti y el gay” eran según Beto, “uno de los factores más impresionantes de la gente (...) de los más peligrosos en lo que se habla de baile y los que no lo conocen mucho hacen dar miedo”. En el discurso de los entrevistados, todos ellos públicamente heterosexuales, los homosexuales masculinos podían resultar más peligrosos aún que las travestis quienes a partir de la exuberancia de su performance y la utilización de la facultad mimética para hacerse (casi) una mujer, eran más visibles y por ello (in)evitables. En el caso de los gays, quienes miméticamente se hacían (casi) indistinguibles de los varones *normales* podían estar peligrosamente cerca en el espacio de los bailes y aprovechar la confusión para ejercitar furtivamente sus deseos eróticos.

En una demostración de la pregnancia de la matriz heterosexual en el régimen discursivo discriminatorio, las identidades gay, lesbiana o travesti, a diferencia de aquellas basadas en categorías raciales, no se convertían en una posibilidad de subjetivación practicable durante los bailes. Antes que visibilizarse como lo hacían de manera hiperbólica los *carteludos*, varones y mujeres homosexuales y travestis debían disimularse.

⁵⁷ En la revista Todo Cuarteto, una entrevistada respondía a la pregunta acerca de la presencia en los mundos de los cuartetos de “personas del sexo masculino que les gusten los hombres”: “Sí, pero no conozco muchos. Hay personas que parecen hombres y en verdad no lo son, o sea son hombres pero tienen otra condición sexual” (Todo Cuarteto 1(9):11)

Quienes desobedecían el mandato heterosexual compartían con los *negros* el carácter abyecto pero al mismo tiempo constituían el margen contra el cual se recortaban los diferentes estereotipos raciales y sociales que se (pre)suponían siempre como heterosexuales. Las distinciones basadas en los estereotipos raciales ya no eran aplicables para quienes se apartaban de la *normalidad* heterosexual de modo tal que a través del discurso discriminador ciertos procesos de subjetivización fundados en diferencias raciales-estéticas-morales eran posibles y plausibles, mientras que aquellos basados en dimensiones sexuales-genérico-eróticas devenían siniestros.

CAPÍTULO VI

IR AL BAILE.

“Qué me sigan los buenos

qué me sigan los malos!!

Después de esta noche

¿quién me quita lo bailado”

Esta noche me voy de caravana.

Canción del disco de JIMÉNEZ “Raza Negra”

A través de su participación en los bailes de Cuarteto jóvenes y adolescentes (re)producían, fin de semana tras fin de semana, el sistema sexo/género y la matriz heterosexual. Esas prácticas asociadas con el divertimento de los sectores populares cordobeses suponían y hacían posible el desarrollo de un tipo de “acción” (Goffman, 1986:163) potencialmente erótico-genital en la cual los sujetos podían participar en tanto se (re)presentaran (hetero)sexualmente discriminados en dos grupos: varones y mujeres. Cada uno de esos grupos debía estar formado por sujetos *normales* en quienes se conjugaran, de acuerdo a los guiones normativos hegemónicos, tres sistemas de signos: las formas corporales (macho-hembra), los atributos de género entre los que se contaba la vestimenta y la moda (masculino - femenino) y la orientación erótico-genital (heterosexual-homosexual).

Según mostraron los capítulos anteriores los grupos formados no eran homogéneos y cada uno de ellos se encontraba atravesado por unas líneas de fractura social expresadas en términos estéticos, morales, raciales y etarios. En este sentido debe entenderse que no existía un Varón y una Mujer universal sino diferentes masculinidades y feminidades ordenadas jerárquicamente y construidas en un entramado de relaciones de clase, género, etarias, raciales, eróticas.

En este capítulo nos detendremos específicamente en las políticas y en las poéticas a través de las cuales se construía la población que frecuentaba salones donde se bailaba Cuarteto. De esta manera, continuamos desarrollando una aproximación a la experiencia de los bailes a partir de la consideración de las relaciones de género en su intersección con otras formas de diferenciación social. Con este objetivo describimos cómo las políticas que regulaban la salida del espacio doméstico y el ingreso a los bailes, la moda y las poéticas de la presentación personal (re)producían en su accionar la divisiones genéricas, etarias y racial-estético-morales que al mismo tiempo le servían como puntos de apoyo. A través de la serie de (des)encuentros que hacían posible el pasaje del espacio doméstico a los bailes, diferentes agentes clasificaban la experiencia de los otros y/o

resistían las formas estereotipadas en que eran considerados de acuerdo a los paradigmas que organizaban el discurso discriminatorio que estamos analizando.

PREPARANDO EL FIN DE SEMANA

Aquellos interesados en ir al baile podían recabar información acerca de la *cartelera* —forma con que se denomina a la programación de bailes de un fin de semana— a partir de medios de comunicación masiva como la radio o la televisión que, en principio, no requieren para su apropiación del desarrollo de la capacidad lectora. En otras oportunidades los interesados se enteraban dónde y cuándo *estaría*, es decir actuaría, un determinado conjunto musical gracias a carteles pegados en la vía pública, pasacalles o volantes. A pesar de toda esa maquinaria publicitaria, la forma predominante a través de la cual los bailarines adquirían el conocimiento de la *cartelera* era a partir de la asistencia a los bailes y de contactos interpersonales. Durante los bailes, el locutor anunciaba las próximas presentaciones del conjunto o un animador ubicado en el control de sonido publicitaba los próximos artistas que actuarían en ese salón.

Esa información, junto con el patrón que se construía como consecuencia del carácter planificado de las presentaciones de las orquestas, formaba parte de un saber compartido a partir del cual diferentes grupos de amigos planificaban su salida nocturna y afianzan los lazos que los unían a unos y separaban de otros. Todo el proceso a través del cual se *preparaba el fin de semana*, es decir se organizaba una rutina para el tiempo libre, se realizaba en torno a un gusto musical compartido por una determinada orquesta de la cual los sujetos se decían *seguidores* o *fans*.

En cierto sentido, y según afirmaron muchos entrevistados, no hacía falta programar ir al baile. Simplemente se iba. *Llega el sábado a la noche y decimos: ¿qué hacemos? Entonces vamos al baile*. Para ciertos sujetos, programar imaginariamente las formas, tiempos y lugares de la diversión, y trabajar para sortear los obstáculos que podían encontrarse, constituían un tipo de experiencia tendiente a constituirse en un “ritual intenso” (Tilly, 1998). Ir al baile conjugaba una fuerte prescripción normativa genéricamente diferenciada para el conjunto de prácticas que permitían el pasaje del ámbito doméstico a los bailes y un importante grado de conocimiento interpersonal entre quienes participaban en ese pasaje.

El carácter rutinario de la práctica de ir al baile era recusado por los entrevistados quienes revestían su acción de un brillo “natural” y espontáneo. Esa naturalidad se dismantelaba al observar las acciones que efectivamente permitían a los agentes hacerse presentes en un baile. Entre los primeros obstáculos que los adolescentes debían sortear para ir al baile se encontraban el *permiso para salir* y el *dinero para la entrada*, es decir la autorización doméstica para ausentarse de la unidad de residencia y la posesión de un determinado capital monetario que permitiera, como mínimo, adquirir el derecho de ingreso en el salón. Cada uno de esos obstáculos se presentaba de manera diferencial de acuerdo al género atribuido a los sujetos. A las mujeres les resultaba *más difícil* obtener el permiso para salir pero *más fácil* entrar, en tanto que a los varones la situación se les presenta de un modo inverso⁵⁸. A través de políticas domésticas y empresariales que regulaban los movimientos de esos adolescentes y daban forma a la población que se encontraba dentro de cada baile, se (re)trazaban una vez más la frontera que dividían jerárquicamente a los sujetos en varones y mujeres.

A ambos lados de esa frontera se producían distintas condiciones objetivas en las que se encontraban diferencialmente atrapados diferentes bailarines. La experiencia genéricamente diferenciada de ir al baile producía una especialización de las mujeres en estrategias para *conseguir el permiso y salir*. Los varones, en tanto, se especializaban en estrategias destinadas a incrementar el capital económico y/o social, que les permitiera *entrar*. *Tener permiso* era una búsqueda y una (pre)ocupación femenina/feminizante y *querer entrar*, masculina/masculinizante.

PROBLEMAS DE VARONES.

Los varones que encontré en los bailes decían no haberse preocupado por salir ni por “entrar”. Sin embargo, en esos espacios estaban exclusivamente quienes atravesaron felizmente la puerta de su casa y, ya en la calle y la noche, sortearon victoriosamente las mayores dificultades colocadas por el carácter de mercancía del baile. Estar en el baile era un índice del éxito social, del poder de convertir los deseos de ir en la realidad de estar, y en definitiva de la masculinidad hegemónica. Los que esperaban afuera, en la calle, eran los que *se quedaron cortos, secos* o *no les alcanzó*, todas imágenes que hablaban de una falta. Ser un varón *normal* o *con*

⁵⁸ *Fácil* y *difícil* eran términos utilizados por los propios sujetos para clasificar su experiencia de acuerdo con la cantidad de energía que debían gastar o la cantidad de trabajo que debían realizar para sortear los obstáculos que se les presentaban. “Lo fácil” tendía a identificarse con “lo natural” de modo tal que hay actividades que eran tan fácil que podían hacerse *de taquito*, es decir con gracia, elegancia y sin esfuerzo, como el gol que se hace empujando la pelota, casi sin querer, con la parte posterior del pie. “Lo difícil” por el contrario exigía tanto esfuerzo como planificación.

personalidad, como los que iban al baile, suponía tener dinero, amigos y no tener que pedir permiso para salir de casa.

El dinero para entrar al baile como la autorización para abandonar la residencia familiar no representaban un obstáculo mayor para quienes estaban incorporados a algún régimen de cancelación monetaria de la venta de su fuerza de trabajo que los facultara a decirse económicamente independiente de las relaciones domésticas. Esa situación se registraba con mayor frecuencia entre varones de más de 18 ó 20 años. Para esos sujetos, ir al baile era una manera de expresar, y al mismo tiempo de realizar, la *libertad*, la *masculinidad* y la *madurez* que decían poseer. Al afirmar que no eran unos *nenes* (niños), esos sujetos se representaban como libres de la obediencia familiar, económicamente autosuficientes y (hetero)sexualmente deseables. Por medio de esa representación, utilizaban la edad biológica —como en otros casos utilizaban características fenotípicas, gustos, o el erotismo— para indicar diferencias sociales y (re)producir un estado de las relaciones de dominación que aseguraba para ellos una posición hegemónica.

Dada su representación como mayores, las prácticas de esos sujetos, especialmente aquellas referidas a la diversión, encontraban refugio bajo el manto de la *naturalidad*, la *espontaneidad* y el *desinterés*. La libertad de disposición y el reconocimiento imaginario en la posición de aquel que impone “naturalmente” su voluntad formaban parte del ethos masculino hegemónico. El varón, entendido como un sujeto adulto y heterosexual, debía ser independiente. A él le correspondía la función de proveedor y a él le pertenecía el espacio público.

Ese sujeto masculino dominante que disponía del capital necesario para entrar al baile y no necesitaba del permiso familiar era quien decía ser un varón *con personalidad*. Otros varones, más jóvenes, de entre 13 a 15 años, menos incorporados al mercado de trabajo que en general no asistían a la escuela, tampoco requerían permiso para salir, pero a diferencia de los anteriores no tenían dinero para comprar el billete de ingreso. Esos adolescentes, de menor edad biológica y con un menor capital económico que el conjunto anterior, se encontraban en un estado liminal dado que si bien salieron, aún no habían conseguido entrar.

Esos sujetos, muchas veces considerados unos *rochitas*, permanecían en las inmediaciones del salón de baile. Allí podían estar toda la noche, fumando y charlando con los amigos, mientras esperaban que llegase algún conocido como “el Raúl”, primo de uno de los asistentes de la orquesta, que siempre los *hacía entrar*. Otras veces esperaban que alguien —que desgraciadamente casi siempre resultaba siendo nadie— les prestara dinero.

Los que se quedaban afuera eran los más pobres, representados, en general, por varones de menor edad. Esos *rochitas* no poseían el capital económico suficiente para hacerse cargo del pago del ingreso que en el

caso de los varones además de ser más caro, en general, no se podía adquirir con *canje*⁵⁹. Tampoco poseían un volumen suficiente de relaciones sociales que les permitieran traspasar la puerta sin abonar el ingreso. Más lejos aún, en los barrios distantes de los principales clubes bailables, algunos adolescentes varones de la misma edad que quienes quedaron afuera, participaban en una fiesta en un salón barrial donde tocaba una pequeña orquesta cuartetera. Otros, más desposeídos aún que quienes se encontraban esperando a las puertas del salón barrial permanecían sentados en la puerta de su casa, en una esquina, en una plaza. Esos sujetos prefirieron permanecer en las inmediaciones de su residencia, siempre afuera de la misma, quizá por la falta total de dinero, quizá porque se cansaron de tanto esperar para poder entrar y terminaron perdiendo, si no el interés en el baile, al menos ya no confiaban en milagros⁶⁰. Tal vez la fe y el interés se mantenían, pero los sujetos no concurrían a determinado baile porque estaban *marcados*, es decir porque las fuerzas policiales los tenían identificados/clasificados como sujetos problemáticos y seguramente serían expulsados del baile rápidamente.

En esa diversidad de experiencias reconocemos la exhibición del deseo de *salir* y el intento de ir al baile como fuertes indicadores de un tipo de masculinidad socialmente valorada. Incluso algunos relataban episodios donde fugitivos de la policía eran atrapados en el baile, dado que aún sabiendo que eran buscados no podían refrenar su deseo de estar allí.

Esos deseos podían no concretarse y los intentos de ir naufragar por motivos financieros —no tener el dinero suficiente para comprar el ingreso— o morales — no tener la autorización para ausentarse del espacio doméstico—. Ambas carencias quebrantaban los guiones normativos de la masculinidad hegemónica y colocaban al sujeto en una posición subalterna bien como pobre y en consecuencia *negro rocha*, bien como un *nene*. Para jóvenes y adolescentes entrevistados, la falta moral, asociada con la carencia de algunos atributos

⁵⁹ El precio de las entradas variaba según el género y según la hora. Desde la apertura de la boletería, en general 21:30 o 22hs, hasta la medianoche los varones pagaban \$4 y las mujeres \$2. Después de la 0hs, el valor subía a \$6 ó 7 y \$4 ó 5 respectivamente. Con el nombre de *canje* se denominaba a un papel impreso entregado por los *asistentes* a la entrada del salón que permitía adquirir ingresos con descuento o entrar sin abonar.

⁶⁰ El *milagro* podía presentarse en la forma de un conocido o en la poco frecuente pero potente aparición de un músico o un cantante que hacía entrar a los que estaban en la puerta. Según muchas narraciones, en algunas oportunidades el problema de la entrada se solucionaba cuando mágicamente aparecía el artista idolatrado. *Si él nos veía afuera, él nos hacía entrar. El llegaba y decía vengan pasen, pasen. Algunas veces nos daba plata para que tomáramos algo, tómense algo, o para volver. Él era muy bueno. Muy generoso*, recordaban con afecto varones entrevistados a un artista ya fallecido. De ese modo la *bondad* de quienes ocupaban una posición dominante reproducía las condiciones sociales que aseguraban su dominación e incrementaban de manera económica su carisma.

de la masculinidad hegemónica era considerada más grave aún que la falta de recursos económicos. El dinero podía faltar, pero no la independencia.

En los relatos de adolescentes que tenían mayor dificultad para obtener la autorización doméstica para salir y por lo tanto carecían de la libertad propia de los varones *con personalidad*, la imposibilidad de ir al baile era adjudicada a una falta de dinero o al propio acontecer de los hechos. Por ejemplo, Sebastián, un adolescente de 15 años que vivía con su madre quien trabajaba como empleada doméstica luego de haberse divorciado de un marido alcohólico y violento, me comentó un día que nos encontramos por casualidad en el centro de la ciudad: *Hace mucho que no vamos (al baile). Siempre nos pasa algo. Tato se enfermó. Un sábado nos quedamos jugando al truco. Después murió la prima del Leandro. El sábado que viene seguro que vamos.* De ese modo el adolescente recubría la falta de autorización para abandonar la residencia doméstica. Según yo sabía a través de una prima de Sebastián a quien conocí durante la etnografía, su madre no lo dejaba salir. Según me comentó la madre, a quién conocí unos meses después: *Imaginate. Es muy chico. Y si me lo agarran. Yo estoy sola. En el baile, el que no es choro es fumanchero. Yo quiero otra cosa. Sebíta no sale. Yo prefiero hacerles unas pizzas y que se queden en casa jugando a las cartas, viendo una película.*

Esos adolescentes que no podían salir veían amenazada su posibilidad de (re)presentarse ejerciendo la masculinidad hegemónica cuando eran guardados por sus madres.⁶¹ La heterosexualidad como rasgo propio de esa masculinidad hegemónica también se encontraba amenazada por el cautiverio doméstico. Por ello, los adolescentes varones que tendían a permanecer dentro de su casa solían ser considerados *medio maricones* o sospechosos de ser homosexuales.⁶²

Uno de los medios que tenían a su disposición esos sujetos para (re)construir las formas hegemónicas de masculinidad era el conjunto de relatos sobre el fin de semana pasado o por venir. A través de la narración frente a un grupo de pares en —por ejemplo— el espacio escolar de las innumerables actividades apasionantes realizadas durante el fin de semana, adolescentes como Sebastián se (re)presentaban como varones libres para *salir*⁶³. Si no ejercían dicha libertad era, según aseguraban, solamente porque circunstancias como un supuesto

⁶¹ Sebastián y sus amigos integraron uno de los grupos de entrevistados. Las reuniones fueron organizadas con mucha dedicación por Chona, la madre de Sebastián. Esas reuniones disminuyeron las fantasías terroríficas de la madre que al tiempo comenzó a autorizar las salidas de su hijo quien estaba muy agradecido por mi participación.

⁶² Esa evaluación de los jóvenes que permanecen dentro de su hogar como fallados o abyectos es común a varios contextos etnográficos como el área mediterránea (Brandes, 1980; Gilmore, 1999; Herzfeld, 1985; Pitt Rivers, 1961), las clases populares británicas (Back, 1994), Brasil (Guedes, 1997; Zaluar, 1985) o América Latina (Lewis, 1961; Gutmann, 1996).

⁶³ Un uso semejante de ese tipo de narraciones en la construcción de masculinidades es descripto por Alves (1993) entre adolescentes de sectores populares en Portugal.

exceso de actividades recreativas se lo impidieron. Aunque no pudieran abandonar libremente el espacio doméstico y se encontraran bajo un control más o menos estricto de algún adulto, numerosos jóvenes varones afirmaban que siempre podían salir. Intentar ir al baile era ya una demostración de un tipo de masculinidad que se completaba y hacía hegemónica cuando el sujeto imponía con su presencia efectiva en los bailes una representación de sí como un individuo moral y financieramente independiente.

Más allá de la autorización doméstica y de los modos en que los diversos sujetos se representaban para sí y para otros, a menos que pagaran su entrada, los varones tenían menos oportunidades de acceder al baile dado que su identidad de género actuaba como una desventaja.

Desde el punto de vista de los organizadores del espectáculo cuartetero —coincidente, por lo general, con el de los bailarines masculinos— cada baile era un éxito si había muchas mujeres. Si había *mucho güevo*, es decir muchos varones, nombrados a través de la relación metafórica —aunque presentada como metonímica— con la que se conectaba género masculino y testículos, el baile era un fracaso. Como parte de las políticas comerciales que aseguraban el éxito, al menos de modo ideal, el “índice de masculinidad” entendido como el número de varones cada cien mujeres debía mantenerse en un nivel bajo. Los bailes aparecían resultaban espectáculos interesantes para varones heterosexuales y organizadores cuando la población femenina excedía en número a la masculina, asegurando de modo imaginario al menos una mujer para cada varón⁶⁴. La situación demográfica ideal de los bailes, semejante a la registrada en la población general⁶⁵, no era un reflejo o una continuidad natural con la misma. La política de precios, el empeño de los empresarios de exhibir una orquesta con bellos y carismáticos artistas varones heterosexuales, el deseo de que hubiera muchas mujeres, el fracaso del espectáculo desde el punto de vista masculino hegemónico y empresarial cuando eso no ocurría, la enorme variabilidad de casos empíricos entre bailes donde la población estaba mayoritariamente asociada a uno u otro género o en donde se distribuía de manera equitativa, indicaban el carácter (pre)fabricado de la distribución genérica de la población al interior del baile.

Dada la política de precios genéricamente orientada que organizaba el ingreso a los bailes, a la hora de ingresar a un espacio social donde se jugaba explícitamente la heterosexualidad y se formaba un importante mercado erótico, determinados varones debían poner en movimiento un capital mayor que las mujeres de su mismo grupo social. Por ello, a menos que consiguiesen alguna *changuita*, es decir algún tipo de servicio ocasional, pedir dinero a quien administraba el patrimonio familiar era (casi) la única posibilidad legalmente legítima que tenían algunos adolescentes para hacerse del dinero necesario. Pero, como ellos mismos sabían, al

⁶⁴ Esa situación aparecía como una fórmula para el éxito de otros espectáculos bailables, más allá de los mundos de los cuartetos.

⁶⁵ De acuerdo con el Censo Nacional el índice de masculinidad de la población general para 2001 era 95,2.

pedir aumentaba su dependencia de las relaciones familiares. De este modo, cuanto más aumentara el capital económico por medio del pedido, mayor era el endeudamiento doméstico del sujeto, mayor el trabajo necesario para *salir* y menor su posibilidad de (re)presentarse ejerciendo una masculinidad hegemónica.

PROBLEMAS DE MUJERES

Salir era para las mujeres, especialmente para aquellas que dependían económicamente de su familia, más difícil en tanto suponía *pedir permiso*. El *permiso* era un acto verbal a través de la cual, quien autorizaba (en general algunos de los progenitores) transfería momentáneamente su potestad sobre el autorizado, que pasaba a ser responsabilizado por sus actos. Con el objetivo de obtener *permiso para salir*, que al mismo tiempo siempre era acompañado de algún tipo de transferencia de capital monetario, esos adolescentes debían hacerse de un nombre que ameritase ambas transferencias.

Los modos a través de los cuales se componía una buena reputación frente a los padres (hacer *buena letra*) incluía diversas acciones. Entre ellas se destacaba la realización de *favores*, es decir servicios más o menos voluntarios prestados a un familiar o vecino y a cambio de los cuales se recibía algún tipo de retribución monetaria. Acompañar a una abuela a cobrar su jubilación en el banco, ir a comprar cigarrillos o algún alimento al almacén del barrio, realizar algún tipo de tarea doméstica, eran algunos de esos pequeños *favores*. A través de los mismos, esos adolescentes construían un capital económico, como cuando conservaban un vuelto o recibían algún dinero como premio, y también amasaban una reputación a partir de la cual podían pleitear su derecho a salir.

Ese “buen nombre” se construía a partir del sometimiento a los valores familiares y de la orientación de las prácticas según las expectativas domésticas. En algunas oportunidades, una *buena conducta* expresada a través de buenas calificaciones escolares, era también un requisito exigido por los padres para transferir a sus hijas el dinero y la autorización necesaria para la diversión.

Algunas prácticas, si bien podían permitir salir y asistir a un baile en particular, muchas veces terminaban limitando la posibilidad de ir a los próximos. Por ejemplo, cuando al igual que los varones, las mujeres se escapaban de su casa para ir al baile, sabían que corrían el riesgo de ser descubiertas y, a diferencia de ellos, malograr tanto su buen nombre — *perder puntos* según el lenguaje de los padres— como la posibilidad de obtener recursos económicos en el futuro. Esa posibilidad, aunque implicaba un alto riesgo, era ejercitada asiduamente por muchas de las adolescentes que cubrían su aventura con una cuasi-verdad: *Mami!!! me voy a dormir a casa de las chicas*.

Otras prácticas que también implicaban un alto riesgo de *perder puntos* estaban orientadas a incrementar el monto de dinero disponible. Laura, por ejemplo, me contó una noche que *no sabía lo que iba a hacer*.⁶⁶ Para ir al baile había, según sus propias palabras, *tomado prestado* un dinero de la cartera de su madre. Hacía más de un mes, Laura le prestó dinero a su amiga Soledad para comprarse un esmalte de uñas. Esa noche la deudora saldaría su deuda de modo tal que cuando Laura llegara de madrugada a su casa repondría el faltante y su madre nunca se enteraría del *préstamo*. Pero, la amiga, *una hija de puta* según la enojada Laura, no apareció y ahora ella no podía parar de repetir: *Mi vieja me mata cuando se entere que le afané (robé) la guita (dinero)*.

A partir de esa noche Laura desapareció de los bailes por más de un mes. Cuando la volví a encontrar me contó que en la casa la castigaron *cortándole las salidas*. Cuando le pregunté por la amiga, quien muchas veces estaba bailando a unos pocos centímetros, me dijo: *casi no nos vemos*.

OTRAS AVENTURAS DE LAURA

Si se sorteaban los primeros obstáculos constituidos por el *permiso* para salir y el capital para la entrada, ir al baile se hacía una realidad casi inmediata que comenzaba a generar otro tipo de preocupaciones. El centro de los nuevos desvelos estaba ocupado, en general, por el cuidado de la presentación personal.

Las prácticas preparatorias para asistir a los bailes se realizaban de manera conjunta entre un grupo en general homogéneo de participantes ligados por relaciones de parentesco o de vecindad pero que tendían a representarse como amigas o amigos. Ir al baile no era una práctica que se realizara en soledad y los bailarines solían llegar con un conjunto de amigos con quienes compartían el costo del taxi o la larga caminata. Algunos de esos grupos, especialmente femeninos, no sólo se (re)presentaban como amigas sino que, en el espacio del baile y más allá de él, se representaban como un *grupito* (de admiradoras) provisto de un nombre y muchas veces de una bandera.

Los varones se congregaban en una esquina o en la puerta de la casa de alguno de ellos donde comenzaba el consumo de bebidas alcohólicas y en algunos casos marihuana llamado *la previa*. Las amigas se juntaban en el interior de la casa de alguna de ellas iniciando los preparativos, los experimentos, las idas y venidas, la

⁶⁶ Laura era una amiga del baile de 16 años en el momento de la etnografía, estudiante secundaria en un colegio público del barrio de clase media en que residía. Sus padres eran propietarios de un almacén que también vendía verduras. El local comercial formaba parte del mismo edificio que servía como residencia doméstica y donde vivían Laura, sus padres y su hermano mayor junto con la esposa y un hijo de tres meses de edad. El padre de Laura fue chofer de ómnibus pero hacía dos años lo despidieron de la empresa.

circulación de bienes y servicios como prendas de vestir, cosméticos, bijouterie y herramientas como el secador de pelo o la *planchita*.

En esos “encuentros” (Goffman, 1981:27) y a través de toda una serie de prácticas estéticas los agentes (re)producían de forma colectiva las diferentes formas corporales que se exhibían en el baile y a través de las cuales se presentaban. Esos eran momentos intensos donde se entrecruzaban, en el caso de las mujeres, polleras, remeras, rimel, sandalias, deseos para esa noche y comentarios de bailes anteriores. Los varones en general intercambiaban alcohol, cigarrillos, y en algunas oportunidades algún tipo de indumentaria⁶⁷. Esos encuentros revestían una alta importancia y eran valorizados por los agentes como momentos a través de los cuales se realizaba la amistad.

Después de varios bailes encontré a Laura con la amiga que no le había devuelto el dinero. Aparentemente la pelea había terminado. Cuando le pregunté por las anteriores amigas, aquellas con las cuales había compartido sus salidas durante los meses que estuvo distanciada de Soledad, Laura me contó que se había peleado porque la dejaron *plantada*, es decir metafóricamente fijada al suelo y sin posibilidad de desplazarse. Vanina y Yanina le habían prometido que la ayudarían a teñirse una mecha de pelo de color azul que haría juego con las uñas postizas pintadas de azul que se había comprado. Todo ello formaría parte del modelito para el baile de presentación del disco nuevo de Trulalá que se completaba con una minifalda y una remera ambas azules y brillantes. Sin embargo, sus ahora ex-amigas no concurren a la cita y ella se quedó con las uñas y la ropa pero sin el mechón. Esa traición fue causa suficiente para romper la amistad y la hizo volver con las antiguas compañeras.

Los intercambios entre las amigas no sólo incluían objetos y servicios sino también, y de modo muy destacado, miradas y comentarios aprobatorios o reprobatorios. A través de esas acciones se modelaba una fachada personal colectivamente sustentada y que tendía a ser compartida por todas las integrantes de cada uno de los grupos de amigas que se dirigían al baile. Los grupos formados por varones también funcionaban de la misma manera y así cada grupo construía una cierta homogeneidad estilística. Esa semejanza entre los integrantes de un mismo grupo era producto tanto de un conjunto más o menos compartido de prendas y otros bienes como del juicio colectivo acerca de cómo presentarse en público. En algunas oportunidades esa homogeneidad llegaba al punto de materializarse en un uniforme. Por ejemplo, todas las integrantes del *grupito* “*Las Volcanicas*” concurrían a los bailes con remeras azules en las cuales estaba bordado el nombre del *grupito* y el logotipo de TRULALÁ.

⁶⁷ Según observé, los varones no intercambiaban pantalones ni zapatillas de modo tal que los préstamos de ropa se limitaban a remeras o buzos que tenían un valor menos personal.

“PARODIA DE UN CADÁVER ALEGREMENTE COLORIDO”⁶⁸

La vertiginosa velocidad con la cual se movía la moda, y por medio de la cual se generaba la diferencia diacrónica en la que se fundaba la distinción, no era la misma según se tratara de usos masculinizantes o femenizantes de la indumentaria⁶⁹. A lo largo de los meses que frecuenté los bailes, las formas de vestir “a la moda” para las mujeres variaron a un ritmo mucho más acelerado que los cambios en los modelos masculinos. Entre los varones, las zapatillas se mantuvieron a través de las estaciones en tanto entre las mujeres las sandalias de verano dieron paso a las botas de invierno que luego dieron paso a otras sandalias para otro verano. Más notable aún, era el tempo de las variaciones que se registraba en relación a la ropa femenina tanto en cuanto a su forma como en relación a los colores de moda y su diferencia con el lento tempo del recambio de pantalones y remeras masculinos, más cercano al ritmo del desgaste por el uso que al de la moda.

La veloz variación de la moda femenina se acompañaba, como lo indicara Simmel (1946), de una disminución del costo de las prendas. Por ejemplo, en los días del trabajo de campo era posible encontrar en los negocios del centro de la ciudad minifaldas a 10\$, remera a 7\$ y tops a 5\$, casi el equivalente al dinero que las adolescentes solían gastar en una noche de baile, mientras que un par de zapatillas *originales* superaba ampliamente los 100\$ y las *de la feria* no descendían de los 40\$⁷⁰.

⁶⁸ Con este nombre se ha traducido al castellano la colección de citas y pensamientos referidos a la moda que forman parte de “El Libro de los Pasajes” de Walter Benjamin. En esos escritos el autor procura una comprensión del fenómeno de la moda como una versión de la producción capitalista a través de la cual se celebra la transitoriedad de la mercancía y donde la capacidad para cambiar propia del mundo de la materia viva es alienada a favor de la continua variación de los inorgánicos objetos de moda.

⁶⁹ La moda se (re)produce en un proceso que, como señala Barthes (2003), tiene una consistencia diacrónica que opone la actualidad (la moda) a una diacronía relativamente corta (la reserva de moda) y deja fuera del sistema a la larga duración. El autor distingue en el “sistema de la moda” el cambio histórico, regular y en grandes ciclos, del cambio diacrónico, irregular y de corta duración que puede llegar a transformarse como con los cambios estacionales en microdiacrónico.

⁷⁰ En algunas oportunidades el calzado era *original*, es decir efectivamente producido por la marca registrada que lo garantiza pero en otras era *trucho*, una imitación comprada en una feria popular a un tercio o menos del valor del *original*. La circulación de productos *originales* y *truchos* —situación que se producía en relación a las zapatillas y también en torno a otras prendas como jeans y remeras— formaba parte de una economía que, al mismo tiempo que explotaba el deseo de los subalternos por montarse estéticamente con los mismos productos de los sectores hegemónicos, producía unos objetos a través de los cuales (casi) podían aliviar ese mismo deseo, pero a un precio considerablemente menor y con un monto de satisfacción también menor. La producción y en especial la comercialización de los productos *truchos* permitía la reproducción económica de un número incalculable de agentes que se extendía más allá de las fronteras nacionales. Por medio de esos productos *truchos* se (re)producía la (re)valorización del producto

El relativamente bajo precio de la indumentaria femenina frente a las costosas zapatillas masculinas facilitaba el acceso material a las prendas de moda de modo tal que rápidamente (casi) todas las chicas tenían (casi) la misma indumentaria. Al diluirse el carácter distintivo surgía una nueva moda otra vez a bajo precio y (pre)destinada a extinguirse antes quizá que la estación misma. Esa extinción podía estar causada por la desaparición física de las prendas, que se rompían, descosían o perdían su colorido o blancura con facilidad dada la escasa calidad de los materiales utilizados para su confección o por la sustitución de una prenda por otra o por la misma prenda pero de otro color que se ponía *realmente* de moda.

La moda femenina seguida por las chicas era barata y cambiaba rápidamente de modo tal que las mujeres acababan recubriendo sus cuerpos con variadas prendas de bajo valor de cambio, escasa calidad textil y tan efímeras que no podía construirse en torno a alguna de ellas una ligazón afectiva fetichista ni trazarse una identidad como sí podían experimentarlo los varones en torno a sus zapatillas.

La ropa para las mujeres construía su valor en la novedad y por ello las prendas y combinaciones consideradas de moda estaban siempre cambiando y las valoraciones de las mismas eran altamente inestables dado que lo que para algunas estaba de moda, para otras acababa de pasar de moda. A través de esas distinciones las *normales* pretendían diferenciarse de las otras —las *negras* o las *humientas*— y (re)producían el valor de la novedad que alimentaba el sistema de la moda en los bailes. En ese circuito las mujeres (y también los varones) estaban implicados en unas acciones que (re)producían su propia subordinada sujeción.

Con la complicidad de la ropa de moda que compraban a bajo precio e intercambiaban con las amigas, las mujeres *normales* (re)producían la debilidad de su posición social al engendrarse en ellas, “una estricta adhesión a todo lo que es ‘buen uso’, a todo lo ‘que es debido’, a toda forma de vida generalmente aceptada y reconocida” (Simmel, 1946:143). La inestabilidad de las valoraciones y la rápida variación de los gustos así como la obligatoria búsqueda de nuevas combinaciones estéticas obligaba a las adolescentes a entrar en intensas relaciones de intercambio. “Y esto, no sólo para ellas encontrar mejor sabor a la existencia, sino también para que los demás las encuentren a ellas más sabrosas” (Simmel, 1946:144). Cuando las obligaciones impuestas por esas relaciones eran incumplidas, como en el caso de Laura y sus sucesivas ex-amigas, se producían rupturas más o menos abruptas y más o menos duraderas que aparecían justificadas por la “natural” imposibilidad de la amistad entre mujeres.

A diferencia de las mujeres, la moda para los varones se centraba en torno a los peinados y las zapatillas. Los peinados si bien eran tan cambiantes y efímeros como las prendas femeninas, tenían costos de producción

original y por carácter metonímico de sus usuarios. Las relaciones hegemónicas que conectaban al *original* con el *trucho* se (re)producían en la relación del *concheto* con el *negro* y de la *finá* con la *negra*.

considerablemente inferiores además de utilizar la propia materialidad del sujeto como materia prima de la moda. A diferencia del peinado —realizado por un peluquero, la hermana, o él mismo junto con los amigos—, las zapatillas como las minifaldas y otras ropas eran unas mercancías de cuya producción y productores los sujetos poco o nada sabían.

Las zapatillas suponían una mayor inversión económica pero también una mayor duración tanto de los materiales utilizados en su producción como de su carácter novedoso y a la moda. El uso continuo de esas mercancías acababa amoldándolas a la forma del propio pie y en la suela se registraba, por desgaste, el modo único de andar del sujeto. La inscripción del sujeto por medio de la absorción paulatina de una mercancía que se integra a la representación de sí suponía una diacronía mayor que la microdiacronía que separaba a las prendas y colores de moda femeninos.

La moda femenina borraba las huellas del tiempo de las prendas que estaban obligadas a presentarse como nuevas, siempre lo más nuevas y limpias posibles a diferencia de la moda masculina donde el tiempo se inscribía tanto en la forma propia de las zapatillas como en el manejo de una materia orgánica como el cabello. En la pista de baile, apoyándose en la seguridad del dominio de ese tiempo mayor, ciertos varones se afirmaban —siempre de un modo más o menos inestable— sobre sus zapatillas y desde allí veían pasar a unas mujeres sujetas gozosamente a las microdiacronías de las variaciones de la ropa de moda girando sobre los inestables tacos de las distinguidas sandalias.

Si la rápida variación en la indumentaria femenina obligaba a las adolescentes a enrolarse en complejos y amplios circuitos de intercambios de bienes y servicios estéticos donde fácilmente surgía el conflicto; la rigidez de la moda masculina obligaba a determinados varones a entrar en otros tipos de relaciones. Tener las zapatillas, una mercancía de alto valor cuya adquisición suponía una fuerte inversión de trabajo, se convertía en un índice del tipo de masculinidad, de la autonomía y de la efectividad de las prácticas de su propietario. Dada la dificultad para tener ese tipo de calzado, el momento en que las zapatillas pasaba a formar parte de las “posesiones inalienables” (Weiner, 1992) del sujeto era altamente significativo, siempre comentado por el grupo de amigos y muchas veces festejado durante un baile. A través de esas posesiones inalienables los sujetos expresaban su Yo y su valía social. Pero, dado que esa dinámica se (re)producía bajo reglas de producción capitalista, el valor expresivo de los adornos y la ropa era también un efecto de la moda, esto es de “un sistema de consumo de alta velocidad de recambio y inacabables variaciones permanentemente cambiantes” (Wiener & Schneider, 1989:4).

Para llegar a poseer un par de zapatillas, los sujetos debieron involucrarse en diferentes relaciones de intercambio no tanto con sus amigos sino con adultos mayores, como los progenitores en el espacio doméstico

o el patrón en el espacio laboral.⁷¹ Entre los varones no solían prestarse el dinero para comprar zapatillas dado que difícilmente disponían de grandes montos ni tampoco —a diferencia de lo que podía ocurrir entre las mujeres— figuraban como parte de los regalos que se intercambian entre los amigos o de los préstamos personales. Cada uno de los amigos era responsable de proveerse esos bienes que conformaban su capital.

A través de diferentes prácticas, determinadas concepciones de masculinidad y feminidad no sólo se reproducían como valores objetivados en determinadas prendas, colores y talles, sino que también eran incorporadas y productoras del cuerpo que las hacía suyas. Las prendas femeninas eran de talles pequeños y en consecuencia la práctica de verse a la moda suponía para muchas adolescentes disminuir el volumen corporal para lo cual emprendían dietas que les prometían poder lograr sus objetivos. En esa tarea contaban con el apoyo de, por ejemplo, la radio que les ofrecía periódicamente las fechas para “*la Dieta de Luna*”. A través de las dietas las adolescentes disminuían efectivamente su tamaño corporal, su peso y su fuerza muscular de manera tal que terminaban haciéndose más deseables, *normales* y débiles.

Aquellas adolescentes que no moldeaban su cuerpo a los ritmos de las dietas y eran consideradas *gordas* poseían un valor erótico disminuido. Si además usaban ropas que sólo cabían en los cuerpos de las *normales*, también eran evaluadas como *negras* dado que no respetaban las proporciones ideales entre las partes del cuerpo objetivadas en el talle de una determinada prenda de vestir.

El propio cuerpo se transformaba en una profecía auto-cumplida que justificaba y legitimaba, mostraba y demostraba, la naturaleza de la división genérica que hacía a las mujeres *normales* naturalmente débiles y (hetero)sexualmente deseables y a las otras las hacía feas, indeseables, *negras*, de y con “mal gusto”, apetecibles sólo para los *negros*.

IR AL BAILE

Ir al baile suponía un conjunto de prácticas a través de las cuales y en las cuales se realizaba el género como sistema binario de clasificación. A través de diversas políticas y poéticas los adolescentes se (re)estructuraban como sujetos sociales cuando se diferenciaban, una vez más, como varones o mujeres.

En los bailes esas divisiones se realizaban de modo iterativo a través de las repetidas performances de los sujetos que citaban determinados estereotipos. Esas performances estaban regidas por diferentes políticas y

⁷¹ Esas figuras de patrón y padre así como la de espacio doméstico y público no eran excluyentes. Por ejemplo, Maxi, un estudiante varón de 15 años que entrevisté en los bailes, compró sus zapatillas con el dinero que le dio su padre por ser su empleado durante el verano.

poéticas que actuaban nuevamente sobre una diferencia social y sexual ya establecida en los guiones normativos que regían las interacciones cotidianas. Como parte de esa recursividad, aquellas que estaban (pre)destinadas a hacerse mujeres eran también obligadas a especializarse en tácticas “femeninas” que les permitieran salir y a poner su cuerpo en sintonía con los variables productos de una efímera y rápidamente cambiante moda femenina. Esas exigencias teñían el carácter de las relaciones entre las mujeres quienes aparecían por ejemplo como sujetos incapaces de mantener relaciones perdurables de amistad dado que se peleaban por cosas aparentemente tan insignificantes como un mechón de pelos.

Gracias a la “mágica” coincidencia entre las representaciones hegemónicas y la realidad experimentada por sujetos como Laura, garantizada por potentes dispositivos de socialización entre los que podrían describirse los bailes, ciertas mujeres se transformaban en lo que debían ser si querían ser *normales*. En esa configuración genérica las mujeres *normales* debían ser sumisas, interesadas, egoístas, frívolas e incapaces de mantener una relación de amistad con otras mujeres. Sin embargo, esas propiedades no aparecían referidas al origen social que poseían. Por el contrario, en un ejercicio propio del discurso discriminatorio, las diferencias socialmente producidas eran naturalizadas y atribuidas al *alma* femenina.

Mientras tanto, otros sujetos, aquellos que parecían llamados a ocupar en esa configuración una posición hegemónica, eran obligados a hacerse varones. A diferencia de las mujeres, a ellos se les reservaba la dificultad para entrar que podía ser franqueada a partir de la posesión de un (mayor) capital económico y/o social. Como parte de esa exigencia a ellos también se les demandaba adquirir determinados objetos de moda, más costosos y perdurables que las prendas femeninas y cultivar parte de su identidad personal en torno a ellos. En este movimiento, determinados adolescentes varones se especializaron en tácticas que les permitieran entrar en espacios sociales como los bailes y demostrar que podían penetrar los cuerpos de ellas. Quienes efectivamente conseguían llevar a cabo esas tareas eran *entradores*, término que describía a los varones (hetero)sexualmente exitosos.

Como parte de ese ejercicio el sujeto se exponía a la crítica de los otros que podían degradar (*gastar*) su fachada y poner en cuestión la calidad de su performance de una masculinidad hegemónica. Esa degradación se expresaba a través de un código racializado —y entonces el sujeto devenía un *negro*—, un código etario —y entonces el sujeto era un *nene*—, un código erótico —y entonces el sujeto se convertía en un *gay*—.

Ir al baile ofrecía a determinados adolescentes la posibilidad de convertirse en lo que debían ser: varones heterosexuales autodeterminados, capaces de acumular y poner en juego un capital que buscaban reproducir mediante la imposición de sí y la procura de reconocimiento. En los bailes ciertos adolescentes varones debían presentarse como capaces de hacerse de los bienes necesarios de modo que, a través de una práctica lúdica y

festiva, se entrenaban y reconocían en el modelo de “hombre proveedor”, hegemónico entre los sectores populares cordobeses (Rotondi, 2000). Tener y demostrar que se tiene tanto un capital como la habilidad para gestionarlo eran concebidas como prácticas masculinizantes.

Como parte de esa experiencia de devenir varones y mujeres los sujetos experimentaban también con otras formas de estratificación y otras desigualdades más o menos perdurables. Ir al baile se convertía en una experimentación gozosa y alegre de las jerarquías sociales a partir de la cual los sujetos aprendían a colocarse en posiciones hegemónicas y subalternas. Ese aprendizaje de las jerarquías se realizaba en grupos homogéneos que discutían, aplicaban y narraban iterativamente a través de diferentes performances ciertas formas de clasificación social cuando, por ejemplo, acomodan su presentación personal, soñaban con ir al baile, acumulaban *puntos* y *hacían buena letra*, miraban vidrieras e imaginaban nuevos modelitos para lucir. A través de esas actividades los bailarines traducían los guiones normativos que organizaban las acciones y producía los conocimientos locales que les permitieran definirse como agentes potentes capaces de luchar por imponer dicha definición como hegemónica. En consecuencia, cada grupo de adolescentes que emprendía la más o menos rutinaria aventura de ir al baile se materializaba como un conjunto de agentes abiertamente posicionados que reclamaban para sí el derecho de ser *normales* o tener *personalidad* que les negaban a otros.

CAPÍTULO VII

ESTAR EN EL BAILE.

Música, mujeres y algo para beber

Sábado, sábado, sábado cordobés

Ritmo de Cuarteto de la cabeza hasta los pies

Canción *Sábado Cordobés* de Mario “el cordobés

Después de analizar las políticas y las poéticas que organizaban la práctica de ir al baile, este capítulo describe modos de estar en el baile, es decir diferentes usos del espacio realizadas por determinados sujetos a través de una noche en los bailes. Esos modos formaban parte de los estereotipos movilizados por el discurso discriminatorio y cumplían funciones discursivas fundamentales cuando indicaban el tipo de relación social, la experiencia genérica de los participantes y el nivel de intimidad existente entre los sujetos al mismo tiempo que ofrecían pistas significativas acerca de la actitud personal y la intención comunicativa de los participantes.

Esos modos de estar en el baile se realizaban como escenas fugaces compuestas en base a una “geometría social del género” (Gilmore, 1996).⁷² Esas escenas podrían describirse como performances en el triple sentido que Tambiah (1985) le atribuye a las acciones rituales. Los usos del espacio serían una acción dramática, performática, sometidos a una poética realizada a través de diferentes medios estéticos. Cada actuación sería una representación o un fragmento discursivo que cuando “decía” un modo de estar en el baile “hacía” una escena a la cual estaban adheridas y de la cual eran inferidos indicialmente ciertos valores que definían a los participantes en relación a un estereotipo.

Para describir esas performances productoras del espacio social utilizamos las herramientas metodológicas propuestas por el antropólogo norteamericano Edward Hall en la década a mediados del siglo XX. A partir del encuentro entre la etología, las ciencias comportamentales norteamericanas y la antropología boasiana, Hall propuso el análisis del uso del espacio como forma de comunicación no verbal bajo el nombre de proxémica.

⁷² El concepto de “geometría social del género” es utilizado por Gilmore (1996) para describir una tercera dimensión espacial, además de la sexual/anatómica y la genérica/cultural de las identidades de género. Esta geometría también organiza como muestra el próximo capítulo los modos de danzar donde, al igual que en otros productos culturales como las letras de las canciones, encuentra una mayor objetivación y formalización

El comportamiento proxémico, de acuerdo con Hall (1977) constituiría un lenguaje menos especializado y más icónico que el lenguaje verbal (Hall, 1977). Un proxema, unidad mínima de comportamiento proxémico, sería tan arbitrario como el signo lingüístico, aunque su arbitrariedad tendiera a no ser reconocida al experimentarse en forma icónica, es decir como escena⁷³. Las escenas, de acuerdo con Palmer & Jankowiak (1996:229), serían “activaciones situadas de modelos cognitivos” a partir de las cuales se construiría una cierta imaginaria reconocible tanto en las volátiles experiencias del espacio y los difusos estados de ánimo de los bailarines como en formas culturales específicas y convencionalizadas al modo de las letras de las canciones o la coreografía. A través del comportamiento proxémico, de carácter icónico, los agentes realizaban performativamente las escenas que daban forma al espacio y a las subjetividades que lo habitaban.

Estar en el baile suponía formar parte de escenas donde además de estar físicamente próximos, los bailarines estaban genéricamente diferenciados. A través de diferentes performances espaciales se construían las experiencias sinestésicas productoras de las imágenes o modelos cognitivos que formaban una “geometría social del género”. Las propiedades morales del grupo y el género de cada uno de los integrantes se ponían en el ruedo cuando ocupaban el espacio y eran evaluados por otros de acuerdo con modos específicos mediante los cuales producían el espacio como parte de una performance. *No tenés que dejar que te saquen el lugar*, casi me ordenó uno de mis amigos del baile cuando me corrí para darle lugar a otro individuo que trataba de llegar a donde vendían bebidas. Mi acción antes que leerse como un gesto de “buena educación” podía ser interpretada como una falta de masculinidad en tanto cedía mi posición privilegiada a un individuo con quien compartía una misma identidad genérica sin que éste pidiera autorización.

Saber habitar esas escenas era tener *ambiente*, es decir, ser reconocido y reconocerse como perteneciente a los mundos de los cuartetos. Los modos particulares según los cuales se experimentaban los diferentes espacios en los bailes eran utilizados por *ambienteros* y *ambienteras* para clasificar y ordenar tanto cognitiva como espacialmente los diferentes encuentros y así definir el self propio y el de los otros participantes.

ARRIBA Y ABAJO

⁷³ Toda percepción consciente tiene la forma de una escena. Sin embargo, no tenemos conciencia de las mediaciones a través de las cuales se construyen las imágenes que conscientemente experimentamos. Estas escenas se construyen a través de procesos inconscientes sobre los que se aplican una serie de presupuestos que forman parte de la imagen terminada. “Los *procesos* de la percepción nos son inaccesibles; sólo tenemos conciencia de los *productos* de esos procesos” (Bateson, 1993:43).

Abajo y Arriba eran dos importantes posiciones espaciales (re)construidas en los bailes a partir de un eje vertical de diferenciación. Arriba del escenario estaban los artistas, los asistentes, los dueños, y todos aquellos relacionados con la producción del espectáculo. Arriba del escenario era el espacio ocupado por sujetos para quienes los bailes eran espacios laborales reservados con exclusividad para varones heterosexuales. La presencia de mujeres sobre el escenario o en los espacios propios de los artistas era escasa y circunstancial. Arriba era, como en la representación hegemónica de las posiciones corporales en las relaciones sexuales, un lugar masculino.⁷⁴

La orquesta no sólo estaba arriba del escenario sino que debía luchar para mantenerse arriba, es decir en el tope de las preferencias del público. Para ello aparecía como necesaria la difusión publicitaria y todo un trabajo de promoción consistente en presentaciones y reportajes en la TV o en las radios que se acentuaba en las épocas de lanzamiento de un nuevo material discográfico. A las prácticas que buscaban imponer y fijar el nombre de un conjunto musical y las canciones que interpretaba más allá de los límites del baile se les sumaban una serie de actividades realizadas en los bailes tendientes a hacer que la orquesta se mantuviera o llegara *bien arriba*. Quizá la más importante de esas acciones era la (re)presentación de los artistas como ampliamente disponibles para las fanáticas que podían tener desde un efímero contacto erótico hasta una amistad que se desarrollaba a partir de diversos intercambios localizados en los bailes y más allá. Cuando la música se detenía, los artistas descendían del escenario y mantenían animados intercambios de palabras, cartas, besos, caricias y bienes como cigarrillos o bebida, con las admiradoras y amigos que según la representación local *los fueron a visitar*, es decir a tomar contacto directo con ellos y a homenajearlos con su presencia.

Quienes estaban arriba funcionaban como un punto de atracción sobre el cual se focalizaba la atención de aquellos que permanecían corporalmente abajo. Ellos y ellas sostenían, con su mirada deseante y también con

⁷⁴ Las prácticas sexuales efectivamente desarrolladas por los agentes no fue uno de los focos de atención durante la etnografía. Con las mujeres resultaba un tema difícil de abordar dado que, como con otras temáticas asociadas con el erotismo y la genitalidad, las relaciones sexuales eran objeto de un tabú lingüístico. De la misma manera que con los empresarios no podía hablar de dinero (el *negocio*); con las mujeres no podía hablar de *sexo*. Con los varones, era posible mantener algún tipo de conversación sobre las prácticas erótico-genitales. Pero, muchas veces quienes más hablaban me resultaban sospechosos de ser quienes menos contactos (hetero)sexuales tenían. A través de las conversaciones con algunos de esos jóvenes es posible afirmar que la posición *normal* en las relaciones heterosexuales ubicaba al varón corporalmente arriba de la mujer. En el habla cotidiana los adolescentes varones decían: “*Me le tiraré encima*” como un modo de expresar la acción que se emprendería sobre el cuerpo de determinada mujer si no existieran restricciones e inhibiciones sociales y legales. Las mujeres, de manera complementaria, solían quejarse de que los varones se les *tiraban encima*.

sus ingresos, a los artistas como *ídolos* o como objetos eróticos. Durante las noches en los bailes era habitual escuchar comentarios del tipo “*me cansé de pagarle entradas*” para indicar la fidelidad y admiración del que hablaba hacia un músico.

En los comienzos del Cuarteto, el escenario no representaban un polo de atracción visual sino sonora y la música era apropiada en función de su capacidad de hacer danzar. Esta situación se modificó desde mediados de la década de 1970 a partir de las variaciones escénicas introducidas por Chébere que estimularon el consumo de la performance musical como si se tratara de un recital. Los artistas, especialmente los cantantes, pasaron a convertirse en estrellas con fieles seguidores masculinos (los amigos) y perseguidos por las mujeres que los tomaban como objeto erótico.

La mayor atención visual que recibieron los artistas modificó las propiedades corporales que debían poseer los candidatos a ocupar un espacio arriba del escenario. Durante el tiempo del trabajo de campo fue notable la importancia que adquirió la posesión de una masa muscular cultivada a través de un programa alimenticio y de entrenamiento físico como parte de las propiedades que debían tener especialmente los cantantes. El desarrollo de una musculatura (*lomo*) pasó a ser cada vez más exhibido tanto en las tapas de los discos, en los carteles publicitarios, en los bailes o en las páginas de revista.⁷⁵ Ese trabajo corporal devino un índice de masculinidad y así como las mujeres tenían que ser más magras y se hacían más débiles, los varones tenían que tener mayor masa corporal y hacerse más fuertes.

Los vínculos que se establecían entre quienes estaban arriba del escenario, que eran siempre varones, y determinadas mujeres que siempre estaban abajo aparecían teñidos de una intensidad erótica y un deseo (hetero)sexual que organizaba la escena como una escena de amor. Ese conjunto de mujeres heterosexuales aparecía deseoso de tener un mayor contacto con el objeto de su amor o de encontrar un objeto erótico que tuviera las mismas propiedades que el ideal encarnado por los artistas. Esa escena, al mismo tiempo que hacía posible la vinculación (hetero)sexual para las mujeres que entraban en ella, estaba prohibida para quienes se decían varones heterosexuales. Ellos debían vincularse con los artistas a partir de la deserotización del vínculo que pasaba a describirse como amistad y (re)dirigir su erotismo hacia las mujeres.

⁷⁵ Jiménez aparece en la contratapa del disco *Adrenalina* y en el cuadernillo que lo acompañaba editado en el 2000 exhibiendo sus firmes bíceps. En las imágenes de “*Rompiendo el Hielo*”, disco presentado a fines del 2002 por Jean Carlos, el artista lucía sus trabajados abdominales y pectorales; Hugo Dante, integrante de *Track 1* posó desnudo cubriéndose sus genitales con sus manos, un florero y una reproducción de la torre Eiffel para un número la revista “*Todo Cuarteto*”.

La mayor atención visual más o menos (des)erotizada que recibían quienes estaban arriba fragmentaba a quienes estaban abajo en varones y mujeres heterosexuales. Abajo era el amplio espacio donde se distribuía el público en tres grandes figuraciones: en torno al escenario, en la pista, y entre las mesas y sillas.

Aquellos que ocupaban el área en torno al escenario luchaban por tener una mayor cercanía física con los cantantes y obtenían una intensa fricción con los cuerpos de otros sujetos que estaban en la misma búsqueda. Quienes se distribuían entre las mesas y sillas se interesaban en la música y los movimientos sobre el escenario sólo como un telón de fondo para sus aventuras nocturnas. Entre esos dos grupos, más alejados del escenario que los primeros y más interesados en la performance artística que los segundos, se encontraban quienes coordinaban sus movimientos con el ritmo musical y danzaban en la pista de baile.

A través de encuentros y desencuentros animados por el deseo sexual y el ritmo musical, los agentes que estaban abajo trazaban espacios donde protagonizaban diferentes escenas. Esas escenas, organizadas más o menos en relación a lo que ocurría en el espacio elevado del escenario, se distribuían espacialmente en el eje horizontal de un modo más alejado (atrás) o cercano (adelante) del escenario.

FRENTE AL ESCENARIO

Adelante, Ahí, Al frente, cerca del escenario, eran formas locales de nombrar un espacio que se extendía desde la tarima que ocupaba la orquesta hasta la pista donde se bailaba. En este lugar se desenvolvía una forma de apropiación de la performance artística semejante a la que podía observarse en los conciertos de rock. En ese espacio se daban dos modos de estar, la *selección* y la *pausa*, que se alternaban durante toda una noche siguiendo los estímulos generados desde el escenario.

La *selección* era un modo de estar en el baile que implicaba un estrecho contacto corporal entre individuos que sentían el calor del otro y sus olores, mientras permanecían de pie y fijos en su lugar. Pese al estrecho contacto corporal que podría dotar a esas relaciones proxémicas de un carácter íntimo y significativo, las mismas solían poseer un tono impersonal dada la falta de contacto visual entre los agentes y su orientación espacial en torno a un centro que se ubicaba por fuera del grupo. Estar *ahí* o *adelante*, era en cierta medida renunciar a la comunicación verbal o visual con quien se encontraba muy próximo en beneficio de aquellos arriba del escenario.

A medida que transcurría la noche y la algarabía crecía junto con el consumo de alcohol, durante las *selecciones*, el espacio frente al escenario se organizaba en una zona interior acostada sobre él constituida por

diferentes aglomeraciones, los *grupitos* de adolescentes mujeres. Envolviendo ese espacio, se distribuía una capa externa, muy móvil y cambiante, formada principalmente por adolescentes varones. Esos varones querían participar y expresar su fidelidad a la orquesta al mismo tiempo que buscaban “estar cerca” de los artistas, una de las formas principales a través de las cuales los sujetos podían ingresar a una orquesta e iniciar una carrera artística.

Las mujeres que se ubicaban en las cercanías del escenario solían ser consideradas unas *finas* o unas *humientas*, que sólo tenían ojos para los artistas y en consecuencia ignoraban todas las otras miradas masculinas. Esas mujeres solamente interesadas en los artistas se representaban a los varones que estaban en el salón como unos *negros* y no danzaban en la pista porque ese era un territorio donde *mandaban las negras*. Para otras mujeres que se representaban como *normales* y no participaban de esas escenas frente al escenario y ocupaban posiciones más distanciada a los costados del mismo, esas adolescentes eran consideradas *negras* y criticadas porque expresaban efusivamente sus deseos eróticos (*calentura*).

Quienes estaban frente al escenario podían ser tanto *finas*, *humientas* o *negras* dependiendo de la posición genérica y espacial del observador. Sin embargo, ellas se describían a sí mismas como chicas *normales* que disfrutaban intensamente de ir al baile y, según sus palabras, *estar* con su artista preferido. Ellas decían estar más interesadas en deleitarse con la figura del cantante que con la actividad de danzar. Para ellas los bailes no se relacionaban ni con la música, ni con la danza, sino con la performance artística de un sujeto.

En múltiples ocasiones, las admiradoras extasiadas frente a su ídolo reconstruían a través de la mímica la performance del artista. Estas adolescentes cantaban a la par del artista, sintiendo e interpretando cada una de las palabras como si aquello estuviera ocurriendo sólo entre ellos dos. *¡Siento que me canta a mí!*, solían afirmar esas cautivadas espectadoras. Sus labios y manos copiaban los gestos del cantante de manera tal que las performance de esas adolescentes y de los artistas se hacían (casi) idénticas. *No lo puedo expresar con palabras, es algo que me vuelve loca, locura, amor* eran formas a través de las cuales el discurso de esas adolescentes describía y buscaba explicar la experiencia gratificante y reparadora del espectáculo.

En las *pausas*, cuando la orquesta dejaba de tocar, se apagaban las luces del escenario y encendía las del salón invirtiéndose el plano de lo visible. En ese momento muchos abandonaban el lugar y se ensanchaba la distancia espacial entre los sujetos al mismo tiempo que disminuía el contacto corporal y aumentaba el grado de intimidad. Con el final de la música se desvanecía la distribución genérica en el espacio y algunos bailarines se sentaban en el piso o sobre el escenario. Los cuerpos se orientaban en una posición más sociópeta, dando lugar a un involucramiento más casual que podía llegar a adquirir mayor intimidad cuando la orientación era cara

a cara. La posición hombro con hombro, propia de la *selección* se transformaba durante las *pausas* en un enfrentamiento lateral o cara a cara según el tipo de interacción que se desarrollara. Al organizarse el espacio en derredor a un punto interior al grupo, las relaciones proxémicas incrementaban su posibilidad de significar. Los contactos corporales eran menos frecuentes y menos intensos aunque más cargados de significación, al igual que el intercambio de miradas y la percepción de los olores ajenos. En esta escena el tono de voz era el de una conversación callejera, aunque siempre era posible escuchar algún grito.

ADELANTE Y ATRÁS

La pulsación rítmica que se daba a lo largo de una noche en el baile, en donde alternaban *pausas* y *selecciones*, se repetía al interior de cada bloque musical. Cada vez que terminaba una canción, se encendía desde el escenario unas luces blancas que iluminaban al público que dejó de bailar. Se anunciaba la próxima canción y la danza continuaba tal vez con un *enganchado*, es decir con un conjunto de canciones amarradas de forma tal que se generaba un allegro mucho mayor, al mismo tiempo que se contaba una (meta)historia a partir de un conjunto de historias⁷⁶.

El espacio frente al escenario se estructuraba según la oposición adelante/atrás conforme a un punto de referencia constituido por el escenario. Adelante significaba estar más próximo de los artistas con una clara actitud de admiración frente a ellos y en un contacto físico más estrecho con otros cuerpos idénticos genéricamente. Ese lugar menos diferenciado y heterogéneo y más dependiente del escenario, estaba ocupado principalmente por sujetos autorizados a tener una relación de dependencia: las chicas. Ellas resultaban más fanáticas, escribían cartas, declaraban su amor a los músicos, los deseaban. Según afirmaban varios músicos, esas chicas *están sacadas como delirio*. A través de esas prácticas ellas se (re)confirmaban como mujeres heterosexuales, *normales*, y en este sentido, estar frente al escenario, muy cerca de los artistas, era una actividad feminizante.

El lugar de los varones era atrás, donde tenían un poco más de lugar, el contacto corporal era menos fortuito y más significativo, y por lo tanto donde había mayor número de afectuosos abrazos y de violentos golpes con el pecho (*pechazos*). Ellos se quedaban atrás y no se involucraban tan dependientemente en relación a los

⁷⁶ Esta metahistoria puede encontrarse por ejemplo en el tema "Homenaje al Cuarteto" que Jean Carlos cantaba en sus bailes y que apareció registrado en el disco "Exageradísimo 2002" donde se contaba la historia del Cuarteto a partir del canto de fragmentos de canciones de diferentes conjuntos que hicieron historia. De manera semejante, por medio de un *enganchado*, los conjuntos más antiguos narraban su propia historia.

músicos y cantantes (re)confirmando su masculinidad. Ellas estaban *ahí* porque amaban a los artistas y ellos, un poco más atrás, porque eran amigos de los músicos.

La oposición adelante/atrás que organizaba el género en términos espaciales, regulaba también la forma en que se abrazaban las parejas heterogénicas que estaban frente al escenario. Para asistir a la performance musical, él podía sujetarla por atrás asegurando su cuerpo con un brazo que envolvía el cuello o la cintura de ella mientras la otra mano sostenía una caja de vino o un vaso plástico con cerveza. Juntos, ella, por delante, con sus glúteos apoyados en las piernas de él y su espalda sobre el pecho masculino, acompañaban con movimientos bamboleantes y suaves el ritmo musical. Él con su cuerpo voluminoso protegía las delgadas formas de ella al mismo tiempo que se alejaba de los músicos, interponiendo entre ellos el cuerpo de una mujer.

SUBIR Y BAJAR

Durante las *pausas*, cuando el dispositivo escénico estaba momentáneamente desactivado, algunos artistas descendían del escenario y se relacionan cara a cara con el público. Bailarines, especialmente mujeres, intentaban subir a saludar a los integrantes de la orquesta que no descendían y para ello debían sortear fuertes controles e interdicciones a cargo de “personal de seguridad”. El éxito en esa empresa dependía del capital social propio de quien pretendiera pasar de abajo a arriba del escenario.⁷⁷ Si imaginamos ese pasaje como un juego donde los agentes (re)validaban sus credenciales de autoridad haciendo valer el peso de su nombre como causa del movimiento, debemos también saber que existía una carta ganadora, capaz de derrotar a todas las estrategias: *la quinceañera*.

A la adolescente que acababa de cumplir quince años y que esa noche se presentaba al baile con su vestido de fiesta, largo y vaporoso, nadie osaba negarle el acceso al escenario. Durante una *selección*, ella subía acompañada de una amiga y de la madre —tal vez la madrina— encargadas de cuidar del vestido y sacar las fotos. La música se detenía y enseguida recomenzaba con un ritmo de vals que la homenajeadada bailaba con los cantantes y si tenía suerte con otros músicos mientras quienes permanecían abajo la observaban y envidiaban.

⁷⁷ Durante el trabajo de campo mi propio acceso al escenario fue transformándose en función de la mayor intimidad con la orquesta construida con el tiempo. En los inicios, el escenario era un territorio vedado al que sólo podía acceder, como la mayoría de los presentes en el baile, a través de la apropiación visual. Luego conseguí acceder siempre como acompañante de uno de los asistentes, y a veces ni siquiera así. Finalmente, y luego de muchas noches, de viajes compartidos y de una definición mayor de mi rol en los bailes, potenciada al principio por el uso de cámara fotográfica y posteriormente de una videofilmadora, conseguí subir y bajar la escalera o atravesar la puerta que separaba el escenario del salón con una importante libertad.

El acceso lateral al escenario que se daba durante las *pausas* era imposible durante las *selecciones* cuando algunos podían subir sorpresivamente (*mandarse*) al escenario por la zona frontal. Esa situación, semejante a la que se observaba en los conciertos de rock, era rápidamente controlada por los asistentes que, con gestos y tomas corporales más o menos enérgicos, "invitaban" al fanático a bajar del escenario. Ese control se relajaba con algunas canciones, especialmente al final del baile cuando solía permitirse que algunos miembros del público subieran al escenario generándose un (controlado) *descontrol*. Mientras las mujeres subían para bailar con los cantantes, los varones solían hacerlo para ejecutar algún instrumento de percusión.

LOS COSTADOS DEL ESCENARIO

Quienes no se involucraban activamente en la efervescencia que se daba frente al escenario eran desplazados hacia los lados del escenario como consecuencia del aumento vertiginoso del número de personas en el salón. Debe notarse aquí que cuando termina la primera *selección*, podía haber en el salón entre unas 700 a 1000 personas, en tanto que para el final de la segunda, algo así como unos 70-80 minutos después, era posible encontrar unos 1500, 3000 o más bailarines.

Esta explosión demográfica y festiva hacía con que espacios poco utilizados hasta ese momento como los lados del escenario comenzaran a poblarse y albergaran otras formas de disfrutar del baile y otros modos de estar. Si bien las particularidades físicas de cada localailable condicionaban algunas de las características de las acciones que tenían lugar a esos espacios, a simple vista podía parecer que éstas no se diferenciaban mayormente de las prácticas que venimos describiendo. Sin embargo, como fui aprendiendo a sentir y a valorar a lo largo del trabajo de campo, al costado del escenario, los lugares y las personas estaban mucho más engarzados y los espacios parecían llegar a representarse como propios. Varios grupos de bailarines con los cuales me relacioné siempre tenían una ubicación fija a la izquierda o a la derecha del escenario dependiendo del club.

A los lados del escenario se encontraban quienes mantenían con los miembros de la orquesta relaciones más íntimas, prolongadas en el tiempo o afectivamente marcadas, que se extendían más allá de las fronteras espacio-temporales demarcadas por el baile. Esos sujetos, a diferencia de quienes permanecían frente al escenario, solían ser de mayor edad biológica y se encontraban generacionalmente próximos a los músicos. Para los sujetos más fanáticos de la orquesta que se ubicaban frente al escenario esos individuos que se desplazaban hacia los lados eran percibidos como *humientas* y *carteludos* que rehusaban el contacto corporal

estrecho. Por su parte, algunos de los sujetos que estaban a los lados del escenario clasificaban a quienes participan de un modo más próximo como *negros y negras putas, loconas que se regalaban a los músicos*.

A los costados del escenario también se desarrollaban algunas actividades coreográficas y algunas parejas de novios que observaban la performance, estimulados por la música y las caricias, abandonaban su posición de espectadores y comenzaban a bailar.

El carácter más íntimo del espacio que estamos considerando se desestabilizaba durante las *pausas* cuando un número importante de fanáticos, especialmente mujeres, se dirigían hacia el mismo en búsqueda de los artistas. Esas adolescentes se aproximaban e intimaban con los músicos, intercambiando miradas, palabras, halagos, gestos amorosos. Frecuentemente alguna de las chicas sacaba una foto que registraba el encuentro y que traería en un próximo baile para que se la autografiaran.

En esos encuentros las mujeres buscaban acercarse al objeto de su deseo amoroso pero, a diferencia de otros encuentros heterogéneos, en esa oportunidad ellas sabían que no podían esperar ser conquistadas. Eran ellas quienes debían adoptar una actitud más activa (*guerrera o lanzada*) e iniciar el contacto corporal que autorizara al artista a acariciarla eróticamente (*meter mano*) aun a riesgo de ser catalogadas como *loconas que se regalaban*.⁷⁸

En términos de Hall, las relaciones proxémicas que estructuraban ese espacio buscaban construir una relación íntima, cara a cara, donde el contacto corporal y visual eran intensos, la temperatura y olores corporales del otro podían percibirse con nitidez y la comunicación verbal podía realizarse en un tono de voz suave hasta hacerse un susurro en el oído.

ATRÁS DEL ESCENARIO

Los usos del espacio que se extendía atrás del escenario despertaban la fantasía de los excluidos del mismo quienes lo imaginaban como el proscenio de desenfundadas orgías y envidiados consumos prohibidos. Esa

⁷⁸ Entre las formas que aprendí a reconocer por medio de las cuales esas mujeres entraban en contacto corporal con los músicos sin comprometer su honra se encontraban acciones tales como arreglarles el cuello de la camisa, sacarles un papel o una pelusa de la ropa, acomodarles la cadenita de oro que colgaba del cuello. En cada una de esas escenas ellas se representan como cuidando de la persona de él, un tanto maternales, como si fueran una hermana. Esa forma de aproximación donde ella se ponía al servicio de él autorizaba otros contactos corporales. Él le tomaba la mano o le acomodaba/acaricia el pelo y tejían una relación que podía durar tanto como un beso, una *pausa*, un baile, varios meses, años.

imaginaria era alimentada por locutores radiales que expresaban su malestar por no poder contar “al aire” todo lo que vieron y por los *chimentos* que publicaban las revistas. Las mujeres *normales* que estigmatizaban los comportamientos de aquellas que accedían a este espacio y los varones que admiraban a sus ídolos musicales porque mantendrían relaciones sexuales con varias mujeres durante las *pausas*, contribuían a reproducir esas fantasías.

Sin embargo, no siempre existe un espacio atrás del escenario. En uno de los clubes, por ejemplo, el telón de fondo se apoyaba directamente sobre la pared exterior del edificio. Las distintas características físicas de los lugares habilitaban usos diferentes y en general, el reducido espacio sólo permitía el descanso de algunos músicos durante las pausas quienes mientras fumaban un cigarrillo o bebían alcohol comentaban la reciente performance y repasaban a lista de canciones para la próxima *selección*.

ENTRE LAS MESAS Y SILLAS

En los distintos salones existía un espacio importante, alejado del escenario, donde mesas y sillas vacías esperaban la llegada de los concurrentes. En torno a ellas se (re)producía toda una sociabilidad y un conjunto de interacciones que, para muchos, constituía el sentido de ir al baile y la fuente de su placer. Cada mesa era un medio que se ocupaba y vivía de maneras muy variadas. Esos lugares eran una estación donde el movimiento general de los bailes se demoraba, las rodeaba y continuaba para demorarse después entre otras mesas, mientras se bebía del vaso que ofrecía la mano de un amigo. Esta zona, donde el consumo de bebidas alcohólicas especialmente vino era mayor que en otros espacios, estaba más iluminada que otras áreas. Sin embargo, y dependiendo del local bailable, había algunas mesas que conseguían estar en penumbras y daban lugar a comportamientos más íntimos.

Entre las mesas y sillas se armaban y desarmaban distintos grupos de acción heterogéneos en términos etarios y también racial-estético-morales. Cada escena que se montaba en ese espacio implicaba formas de interacción distintas y variadas, pero uniformemente organizadas atendiendo a los principios de división genérica. Los grupos raramente eran exclusivamente femeninos dado que las mujeres no permanecían en las mesas puesto que estarían obligadas a consumir y ellas, por lo general, poseían escaso dinero para gastar en el baile. Por otra parte, la ingestión continua de alcohol, práctica que condicionaba la permanencia en la mesa, era evaluada como poco femenina o propia de las *negras*. Grupos exclusivamente masculinos, amigos del barrio, el colegio o del trabajo, se reunían en torno a una mesa; la misma mesa donde eran atendidos siempre por el mismo mozo y bebían y bebían. Cada vez que el alcohol se acababa, alguno de los miembros

comenzaba a pedir dinero para comprar otra ronda o comenzaba a sugerir que algún otro debía hacerse cargo (*jugarse*) y pagar una nueva vuelta. La acumulación de cajas vacías sobre la mesa y de vasos en el piso formaba parte de la fachada que el grupo construía a lo largo de la noche. Los restos del pasado junto con la presencia efectiva de bebida sobre la mesa, formaban parte de la escenografía que realizaba la atracción del grupo. Ciertas mujeres se acercaban para ser invitadas a consumir y ofrecerles bebida formaba parte de los modales que definían una performance como masculina. Aceptar el vaso de vino era honrar esa performance y la masculinidad del actuante. Beber hasta emborracharse contribuía a la realización de la masculinidad hegemónica y entre las mesas era frecuente encontrar grupos exclusivamente formados por varones que prescindían de las mujeres pero no de la bebida.

En cada mesa se montaba un mundo privado donde unos agentes devenían *nosotros* y disfrutaban el baile como en la siguiente escena una fría noche de agosto. Un grupo de adultos de ambos sexos y algunos niños estábamos sentados junto a una mesa donde había, además de los vasos de plástico y las cajas de vino, una torta con velitas. Festejábamos el trigésimo cumpleaños del Omar junto con su novia, hermanos, cuñadas, sobrinos y unos amigos de la carnicería donde trabajaba. Entre los integrantes del grupo se encontraba uno de los asistentes de la orquesta, quien había guardado los abrigo y otras pertenencias de sus amigos en uno de los grandes cajones donde se empacaban los equipos de sonidos una vez concluido el espectáculo. Mientras el cumpleaños y su mujer bailaban a un costado de la mesa pasó uno de los agentes policiales quien se detuvo y saludó a la obesa mujer que distribuía las porciones de torta: la suegra del Omar. Aquella noche hubo muchos chistes acerca la nueva década que comenzaba a transitar Omar quien fue *gastado* y tratado ya como *viejo*. Más tarde me encontré con unas amigas que estaban bailando entre sí junto a una mesa donde conversaba una pareja heterogénica, de pie y con sus cabezas dirigidas hacia el escenario, quienes me preguntaron, un tanto enojadas: *¿Qué hacías con esos negros?*.

El encanto del baile, es decir su sentido, radicaba en estar precisamente ahí donde se realizaba la alegría, la fiesta, el encuentro, y donde ese sujeto colectivo que formaba el *Nosotros* se (re)producía a través de la danza, la risa, el consumo alcohólico, el contacto erótico, el festejo de una categoría clasificatoria como los años. Las múltiples escenas que se producían entre las mesas, a diferencia de las de otros modos de estar en el baile, tendían a ser menos dependientes de la alternancia *pausa-selección*. El escenario, en general, estaba más lejos y la música llegaba bastante distorsionada de modo tal que el contacto visual y sonoro con la orquesta perdía nitidez. La fiesta que se daba entre las mesas se desplegaba de un modo mucho más continuo y uniforme en su variedad. Tanto en las *selecciones* como durante las *pausas* la zona se animaba con la charla

entre amigos, con mujeres y varones que pasaban, yendo y viniendo, buscando a alguien conocido y un trago de vino, con los pasos coreográficos que se ensayaban.

La noche de fin de año del 2001, en plena debacle económica e institucional en Argentina, Trulalá actuó en Sociedad Belgrano, un club considerado familiar y fuertemente asociado con esa orquesta. Frente a la mesa donde estaba con tres amigos del baile, brindando y celebrando el nuevo año se encontraba un grupo compuesto por tres varones y dos mujeres, entre los 25 y 27 años. Ellos usaban jeans, camisa y zapatos. Ellas lucían minifaldas, remeras ajustadas y cabellos teñidos de rubio. Según se encargaban de hacer saber a los gritos y por medio de señas vivían en el mismo barrio de camadas medias. Cada uno tenía un vaso en la mano y sobre la mesa se encontraban dos cajas de vino y una bolsa de nylon con algunos cubitos de hielo derritiéndose. Parecían venir tomando desde hacía bastante tiempo y tal vez habían consumido cocaína. De tanto en tanto fumaban tabaco y a veces podía olerse un humo dulce de marihuana. Los gestos, especialmente los masculinos, eran expansivos y el grupo, apoyándose en la fuerza física y el tamaño corporal de los varones, tendía a ocupar un espacio cada vez mayor. La disposición en el espacio hablaba de las relaciones que mantenían entre ellos las cuales conocí gracias a una amiga que era amiga de una de las mujeres del grupo. Bocha, amigo de Ángel, estaba en pareja con Diana, quien a su vez estaba con su amiga Ingrid y un amigo de ella, Chiche. Bocha besó apasionadamente a su novia. Después del beso, se dio vuelta hacia la derecha, saltó, le tocó la cabeza y revolvió el pelo de Ángel, a quien le sacó el vaso. Ángel y Bocha saltaron juntos y abrazados, con la mano de uno sobre el hombro del otro. Juntos cantaban a los gritos y acompañando a la orquesta: "Que salte, que baile, que grite, que goce con Trulalá". Diana e Ingrid charlaban, cantaban, bailaban. Diana y Bocha volvieron a besarse. Chiche estaba un poco aislado y no compartía los retozos de Ángel y Bocha. Él parecía estar un poco por fuera del grupo y sus ojos se dirigían hacia las mujeres que andaban por allí.

Ángel le pasó el vaso a una mujer que estaba a su lado junto con su novio, un joven de unos 18 años, delgado y vestido con ropas amplias. Ambos grupos no se conocían pero la proximidad física los acercó socialmente. Ella bebió y se lo quiso devolver a Ángel, pero Bocha le hizo una seña indicándole que se lo pasara a su novio quien bebió y se lo devolvió a Ángel. Ambos comenzaron a conversar y la novia escuchaba con poca atención. Mientras tanto Bocha y Diana emprendieron otra sesión de besos; Chiche fue a comprar algo para tomar, y uno de nosotros intentó convidarle, sin éxito, un vino a Ingrid.

En ese proceso en el cual dos grupos de desconocidos pasaron a relacionarse, todo podría haber sido distinto, según discutimos con los amigos que observamos la escena. El novio podría haber reaccionado con un gesto poco cortés o incluso violento como tirar el vaso que Ángel le estaba pasando a su novia. Entonces, ambos

habrían avanzado, con el pecho hacia delante y los brazos hacia atrás, con la intención explícita de luchar. Cada uno estaría *poniéndole el pecho*, es decir enfrentando la situación y defendiendo su honor. De no hacerlo, se convertirían en unos cobardes o *pechos frío*. Bocha debería intentar detener el avance de su amigo e impedir la lucha. Pero al mismo tiempo mostraría quienes estaban con Ángel y la fuerza disponible para el combate. Los amigos del novio también podrían aparecer en escena dado que posiblemente el también tendría amigos de su lado prestos para una eventual pelea física. Si los grupos *se cargaban el asco*, es decir si existía una historia previa de relaciones teñida por la enemistad y el enfrentamiento, era posible que pasaran a la violencia física (*se agarraran*). Sería entonces cuando comenzarían a volar trompadas, cachetazos, y sillas mientras ellas distribuían patadas. Los movimientos y desplazamientos corporales seguramente llamarían la atención de la policía que por medio de la fuerza física colocaría a todos afuera del baile.

Varios factores colaboraban para que interacciones como la descrita se estructurasen en una u otra dirección y construyeran una u otra escena. En términos de Goffman (1981:18) podríamos decir que en estos “encuentros” los individuos desarrollaban distintas performances que influían de algún modo sobre los otros participantes. En esta tarea los individuos ponían en juego toda una dotación expresiva o “fachada” que incluía el medio, la apariencia y los modales a través de los cuales procuraban realizar la definición de la situación en la cual se encontraban. El tamaño corporal y la fuerza física de cada uno de los implicados, el número de contrincantes de cada grupo, la edad de los mismos, el género, eran algunos de los elementos a ser tomados en cuenta como parte de la apariencia. De la misma manera, en el medio festivo de los bailes, la performance un tanto arrogante de Ángel, la aceptación de la novia, la respuesta indiferente del novio, la invitación gentil de Bocha y la aceptación del novio formaban parte de los modales de la fachada personal de cada uno de los participantes.

Este proceso dramático que ponía en juego determinadas fachadas personales cuyas actuaciones definían las características del encuentro entre dos equipos en un medio particular podría ser pensado a partir de los conceptos elaborados por Victor Turner (1974) para el análisis de los dramas sociales. Cuando Ángel, combinando su apariencia ventajosa con modales arrogantes, se aproximó como un *carteludo* en un (posible) intento de seducción a la mujer de otro puso en riesgo el equipo del cual era parte al transgredir parte de las reglas (*códigos*) del baile. Su actuación, desafiando la masculinidad del novio quien por sus ropas podría ser calificado como un *rochita* y comprometiendo la honra de la novia, reforzaba el carácter masculino de su fachada personal. El novio no sólo tenía un tamaño menor y una fuerza física aparentemente inferior a la de Ángel y Bocha, sino que también se encontraba solo. Nada en su “apariencia” parecía apoyar cualquier acción de su parte y por lo tanto permaneció, en principio, al margen de la situación. ¿Hasta dónde debía permitir que Ángel se acercara a su novia? ¿Hasta dónde ella debía permitir que Ángel se acercara? ¿Por qué aceptó el

vaso que le ofrecía un extraño? El desafío lanzado por Ángel conectó a ambos grupos en una relación de oposición que podría tensarse aún más y desatar una pelea. ¿Quién era Ángel?; ¿Era alguien que quería imponerse y seducir a su novia —un *carteludo* que quería *sacarle la novia*— o un comedido, es decir un *pesado*?

La performance de Bocha procuró integrar al novio y (re)afirmando el medio alegre de esa última noche del año 2001 en un país en llamas, (re)definió la situación. Ellos no eran ni unos *conchetos*, ni unos *carteludos*. Ellos eran *normales* como él y su novia. A través del intento de sutura de la crisis que supuso el ofrecimiento de bebida al novio y la consiguiente invitación a tomar juntos, Bocha quien ya *tenía una mujer*, aseguró su fachada en la cual su apariencia ventajosa se complementó con modales humildes y gentiles. Con estos modales opuestos a los de su amigo, Bocha reparó la irrupción osada con la cual Ángel inició el ciclo de intercambios que concluyó en la formación de un nuevo grupo de acción. Cuando bebió, el novio aceptó esta definición de la situación y realizó la formación de un Nosotros. Finalmente todos actuaron según las reglas que estructuraron ese encuentro. Bocha volvió con Diana, Ángel y el novio conversaron y compartieron la bebida mientras la novia escuchaba, Chiche se había encontrado con unos amigos e Ingrid se portaba, conmigo y mis amigos, como una *humienta* que rechazó nuestro vaso de vino.

LA GEOMETRÍA SOCIAL DEL GÉNERO.

En esos bailes el espacio se organizaba a partir de un centro elevado (escenario) producido por empresarios capitalistas, y ocupado por unos sujetos posicionados como varones heterosexuales, socialmente distinguidos, eróticamente disponibles y dotados de cierta belleza. Los artistas, muchas veces designados como “*la cara visible del grupo*” eran postulados y ofrecidos como objeto de amor para ciertas mujeres y de amistad para otros varones. A partir de esa oferta genéricamente diferenciada y diferenciadora, el espacio del público (abajo) se organiza de acuerdo a una geometría que (re)partía genéricamente a los sujetos de acuerdo a la relación adelante/atrás.

La geometría social del género cobraba mayor fuerza en los espacios que rodeaban al escenario y tendía a diluirse entre las mesas donde las performances tenían una mayor autonomía en relación a los acontecimientos que se presentan en el mismo. En los espacios donde esa geometría era dominante, la división espacial se realizaba de acuerdo a un esquema binario que asociaba lo masculino con arriba, atrás y lejos y a lo femenino con abajo, adelante, cerca.

A partir de esa distribución se construían unas escenas en las cuales los sujetos que ocupaban una posición subordinada (abajo), próxima (cerca) se subjetivaban como mujeres y aquellos que se hacían varones lo hacían ocupando en esas mismas escenas unas posiciones más distantes, externas y dominantes.⁷⁹ Esta geometría social del género que significaba al espacio de los bailes antes que organizarse como a un dualismo diametral —según parecieran indicar las políticas y poéticas de organizar la ida al baile, los precios de las entradas y la división de los servicios sanitarios— podría considerarse, siguiendo a Levi Strauss, como un dualismo concéntrico, "dinámico, (que) lleva en sí un triadismo implícito" (Levi Strauss, 1984:138).

Los dualismos espaciales (arriba/abajo, atrás/adelante, lejos/cerca) y genéricos (masculino/femenino) que encontrábamos en los bailes aunque se presentaran como diametrales se fundaban en la existencia de tres posiciones (arriba/adelante/atrás) para dos géneros y daban lugar a la formación de un dualismo concéntrico. El dualismo concéntrico surgía de la subordinación del principio de organización del espacio horizontal (adelante/atrás) al principio de organización vertical (arriba/abajo) y su asociación con el principio de división binaria del sexo/género⁸⁰.

Por medio de esa asociación que se observaba en las escenas protagonizadas por los bailarines que atribuían un valor indicial a la posición espacial, se reproducía, junto con la hegemonía del principio de organización vertical, la dominación masculina y la heterosexualidad hegemónica el principio de organización horizontal y el binarismo sexo-genérico. En este sistema arriba y atrás eran posiciones masculinas que reclamaban unas posiciones subordinadas y complementarias —abajo y adelante— definidas como femeninas.

Esta asociación podía extenderse y utilizar además del género a otros dualismos a los cuales también presentaba como diametrales (*negro/normal; nene/normal; viejo/normal*). Quienes se encontraban más cerca del escenario eran considerados inmaduros (*nenes*) y fuera de los parámetros de la normalidad (*negra y humienta*). En cambio quienes más se alejaban del escenario no sólo se presentan como más masculinos, sino también como adultos *normales* (aunque para las adolescentes fueran unos *viejos*) que se identifican con aquellos que estaban sobre el escenario.

Los sujetos que se ubicaban un tanto más distantes del escenario decían ser, querían ser y se representaban siendo como aquellos que estaban sobre el escenario, pero en el espacio de abajo. En la gran mayoría de los casos la mirada femenina desmentía esas pretensiones y decían verlos a ellos como unos *negros* muy

⁷⁹ Esa posición era semejante a la que ocupaban adolescentes varones en entrevistas colectivas donde también participaban mujeres.

⁸⁰ Esa subordinación y asociación era propiciada por los productores de las orquestas que organizaban el espacio a partir de un escenario elevado construido con el fin de alcanzar la máxima visibilidad y mantenían políticas homogenéricas de contratación de trabajadores que beneficiaba a varones heterosexuales.

diferentes de los artistas que admiraban. Ellos sin embargo, a partir de una identidad genérica compartida con los artistas, mantenían sus pretensiones.

En múltiples oportunidades los jóvenes que acompañaban desde abajo las presentaciones de la orquesta podían llegar a transformarse en miembros de la misma y subir al escenario para transformarse momentáneamente en artistas. En ese pasaje, siempre posible, las pretensiones de los varones adquirían verosimilitud y permanecer abajo pero un tanto distante observando con detenimiento la performance artística de un músico y entrando en relación con los integrantes de la orquesta eran algunas de las prácticas a partir de las cuales ciertos adolescentes se entrenaban en los guiones normativos de la masculinidad hegemónica.

La geometría social del género que organizaba el espacio en los bailes, especialmente en las áreas más dependientes del escenario, podría describirse como un dualismo concéntrico que representaba como una serie de dualismos diametrales a una tríada asimétrica. El secreto público de esa geometría que hacía de la diferencia una desigualdad era conocido por un número importante de sujetos que afirmaban: *Los hombres siempre están arriba*. Un viejo productor dueño de una orquesta que la última dictadura hizo desaparecer del escenario artístico sabía que *los artistas tienen que ser hombres, las chicas se enamoran de los músicos y entonces el baile se llena*. De manera semejante, unos bailarines adolescentes varones entrevistados explicaban su preferencia por los bailes de un cantante porque en sus bailes había chicas más lindas debido a la belleza del artista que las atraía *como a las moscas*.

La economía monetaria y libidinal de los bailes (re)organizaba un diferencial de poder fundado en el binarismo sexo-genérico al mismo tiempo que explotaba el deseo heterosexual montando unos espacios a partir de una precisa geometría del género. Estar en el baile significaba ocupar un lugar tanto en el espacio del salón como en la jerarquía social. Cada escena era una performance a través de las cuales se (re)elaboraban los guiones normativos que regían la organización social en forma de una geometría social del género y cuyo conocimiento era fundamental para ubicarse en el *ambiente* de los bailes

CAPÍTULO VIII

MODOS DE DANZAR

“Mira que bonita va la chica,
que a tu lado gira y gira,
con una dulce sonrisa
que te alegra el corazón
Mira ¡Apriétala pa’que sufra!
¡pa’que sufra, sí!”
Apriétala pa’ que sufra.

Canción del disco “Los mejores éxitos del Cuarteto de Oro”.

Este capítulo analiza diferentes modos de danzar entendidos como conjuntos de movimientos y formas de relación que mantenían los sujetos cuando animaban sus cuerpos al ritmo de la música. A través de diversas figuras coreográficas, esos modos de danzar objetivaban con más fuerza la geometría social del género según la cual se organizaban las volátiles y efímeras escenas que integraban los modos de estar en los bailes y formaban parte de los estereotipos puestos en juego por el discurso discriminatorio.

Las coreografías se presentaban como menos espontáneas y más dependientes de un proceso explícito de aprendizaje que las relaciones proxémicas. Los modos de danzar estaban específicamente planificados, diseñados, ensayados, ejercitados una y otras vez, baile tras baile, en los hogares, en las escuelas, en los trabajos. En los bailes, los movimientos estaban sometidos a un conjunto creciente de reglas que producía una estetización de determinados gestos a partir de los cuales se trazaban figuras coreográficas fijas y una mayor conciencia del cuerpo propio y ajeno.

Para analizar estas coreografías entendidas como diseños animados por los cuerpos y las energías de cientos de bailarines organizados según códigos y tradiciones a través de los cuales se construían los sentidos de la danza, se utilizaron herramientas y técnicas tomadas de los Estudios de la Danza.⁸¹ A través de la participación

⁸¹ Los Estudios de la Danza derivados de la Historia de la Danza (Sachs, 1937) se valen para el registro de las movimientos corporales de diversas técnicas y sistemas de anotación. La Coreología propuesta por Kurath (1960) propone una serie de procedimientos, aplicables tanto para las danzas étnicas como artísticas, basados en la descomposición de los movimientos de la danza en términos espaciales y temporales. Rudolph von Laban ideó un sistema de notación para la danza conocido como Kinetografía o Labanotation. La Labanotation se vale de una especie de pentagrama construido por una columna central donde se registra la transferencia del peso realizada por los bailarines. A los lados de esa columna se agregan nuevas columnas secundarias

etnográfica, el registro videográfico, entrevistas y la recreación de los movimientos coreográficos con algunos sujetos fuera del ámbito del baile, distinguimos figuras que —como las escenas que formaban los modos de estar en el baile— eran realizaciones performativas a través de las cuales los agentes desarrollaban formas de subjetivación en términos genéricos, etarios y racial-estético-morales.

BAILAR EN LA PISTA

El modo de bailar que se realizaba en la pista, espacio del salón reservado para el baile, era una de las características estilísticas que distinguía al Cuarteto de otros géneros de músicaailable como la cumbia villera, el dance, la música electrónica. A pesar de su especificidad esa forma coreográfica era mal conocida o directamente ignorada por quienes estaban fuera de los mundos de los cuartetos. Para esos sujetos, el Cuarteto se danzaba exclusivamente en pareja o en grupos organizados a partir de figuras como el “trecito” o el “túnel”. También se reconocía como propio del género musical un movimiento particular que tenía en Jiménez a su principal referente. Ese paso coreográfico incluía un triple movimiento de la mano que se adelantaba y retraía al mismo tiempo que ascendía y descendía mientras se realizaba un movimiento alternante de pronación. El movimiento podía acompañarse con el antebrazo, el brazo e incluso por todo el cuerpo que subía y bajaba. Ese paso, aunque aparentemente típico del Cuarteto cordobés para los medios de comunicación, no era interpretado por otros artistas ni por los bailarines.

Desde el punto de vista del diseño temporal la danza colectiva estaba organizada en *selecciones* cada una de las cuales estaba dividida en varios fragmentos de duración variable. Cada uno de ellos era una unidad de movimiento o frase separada de la siguiente por un silencio. En general, el punto culminante de cada una de las frases se encontraba al final de las mismas, las cuales muchas veces concluían con un fuerte imperativo: *¡Bailalo!*

En cuanto al diseño espacial, los bailarines, agrupados en parejas o grupos, trazaban por medio de desplazamientos rítmicos de sucesión una figura simétrica de dos círculos concéntricos rodeados por un tercer círculo formado gracias al comportamiento estático de otros sujetos que se encontraban en una relación de

que se utilizan para registrar los diferentes gestos. El sistema permite registrar la duración, la dirección, la amplitud y la intensidad de los movimientos. También se registran los sucesivos traslados del centro de gravedad corporal que se producen durante los pasos coreográficos y los diferentes gestos. (Cf. Farnell, 1994; Hutchinson, 1977; Kaeppler, 1972; Laban, 1956; Williams, 1982; Williams & Farnell, 1990). Tanto las técnicas de registro propuestas por Kurath como la Labannotation nos sirvieron durante el trabajo de campo como guías para la observación y descripción de los movimientos. Para el registro y análisis de la danza también utilizamos textos para la enseñanza y creación usados por coreógrafos (Cf. Humphrey, 1973).

oposición con quienes se movían al ritmo de la orquesta. Ese círculo más externo estaba integrado por varones fijos en su lugar. El siguiente (casi) exclusivamente femenino estaba formado por pequeños grupos de mujeres en movimiento tomadas de las manos que formaban elipses aplanadas llamadas *ronditas*. Al interior de estas cadenas humanas se encontraban también girando en sentido anti-horario cientos de personas organizadas en parejas y grupos heterogéneos o exclusivamente femeninos. En algunas oportunidades era posible encontrar en el centro de la coreografía un núcleo masculino. Sin embargo, esos jóvenes no formaban parte de la misma y si bien podían amenizar con las mujeres que pasaban danzando, ellos estaban preferentemente orientados hacia el escenario aunque desde una posición distanciada como correspondía a su condición masculina.

Entre los dos anillos exteriores genérica y coreográficamente diferenciados circulaban miembros de la Policía provincial, uniformados y armados, que patrullaban el comportamiento de los bailarines, especialmente de los varones. Los policías a través del puño certero hacían retroceder a los jóvenes varones, distanciarse de las mujeres y ampliaban el círculo permitiendo el ingreso nuevos miembros. Los representantes de la fuerza del Estado también controlaban el grado de expresión de la afectividad de la ronda exterior masculina, identificando (*marcando*) y apartando (*sacando*) a los más movedizos, más exaltados, más *carteludos*. Junto con ese control de los varones, algunos policías según chicas entrevistadas ejercitaban su poder de seducción con alguna de las adolescentes que pasaban danzando.

Desde el punto de vista de los participantes en la coreografía se desarrollaban tres tipos de prácticas que se experimentaban de modos diferentes según la identidad genérica adoptada por y atribuida al sujeto. Estas prácticas daban forma a tres figuras coreográficas: “*estar parado ahí*”, “*ir en la rondita*” y “*bailar*”.

1. ESTAR PARADO AHÍ

Participar en el anillo exterior suponía encontrar, conquistar y cuidar del acecho de otros varones un lugar propio. Para ello los adolescentes, según sus palabras, tenían que *ponerle el pecho*, entrar en el círculo, soportar las fuerzas que trataban de excluirlos y permanecer en él. El espacio conquistado se ocupaba con los dos pies permanentemente apoyados en el piso, casi sin movimientos de piernas, y casi sin mover el tronco. Los brazos permanecían cruzados sobre el pecho o colgando a los costados del cuerpo y las manos se guardaban en los bolsillos de una campera o tal vez sostenían una caja de vino. La cabeza estaba girada hacia el interior del círculo, los ojos puestos en las mujeres que pasaban más o menos cerca y en la policía que circulaba distribuyendo golpes. Los bailarines se encontraban más o menos estáticos, avanzando o retrocediendo según las posibilidades y las intervenciones policíacas. Si bien en esos desplazamientos hacia delante y hacia atrás existía algún tipo de desplazamiento lateral, la formación se caracterizaba por la ausencia de movimientos rotatorios.

En algunas ocasiones, generalmente después de las dos de la mañana, era posible que alguno de los bailarines abandonara el estatismo grupal, (sobre)saliera del círculo y danzara con pasos más ajustados al ritmo musical. Esos sujetos procuraban adquirir visibilidad (*hacerse ver*) y así seducir a alguna chica aunque corrían el riesgo de ser acusados de *carteludos* y expulsados por la policía.

Entre esos zarandeos en el lugar donde el bailarín demostraba sus habilidades y expresaba sus deseos y el estatismo casi absoluto de muchos de los que estaban en el círculo era posible encontrar toda una gama de gestos, menos riesgosos y pero también menos efectivos a la hora de las conquistas amorosas, como por ejemplo batir palmas, mover los brazos o agitar las manos.

Con sus movimientos los adolescentes varones se acercaban a las mujeres pero nunca se incorporaban a las circulantes *ronditas* femeninas como solía ocurrir en los otros espacios del salón. Ni siquiera lo intentaban. El objetivo coreográfico de los varones era arrancar (*sacar*) alguna de las mujeres de la forma colectiva de la cual formaba parte e introducirla en la zona de la formación donde danzaban parejas heterogénicas. Ese objetivo generalmente no se cumplía sin embargo la esperanza siempre renovada de que pudiera cumplirse lubricaba la frontera que los separaba de las mujeres quienes permanecían, cubiertas de "aura" (Benjamin, 1989), tan cerca y a la vez tan lejos.

Mientras unos varones estaban firmes en la primera fila festejando con los amigos y festejando a las chicas que pasaban, otros se encontraban un poco por detrás, formando una segunda o quizá tercera capa exterior de adolescentes varones. Algunas veces, cuando el círculo se ensanchaba y aumentaban las posibilidades de ingreso, esos sujetos saltaban al primer plano. Pero las posibilidades de permanecer eran pocas. Los amigos podían ayudar, especialmente si estos eran más corpulentos (*fuertes*) pero sus cuerpos, de menor tamaño y en general más cercanos a los días de infancia, tenían un menor poder de imposición. Si bien, la fuerza física y social de esos adolescentes no era suficiente para hacerlos permanecer en el primer plano de la ronda masculina, ellos estaban allí como los herederos que aprendían el oficio para cuando pudieran ocupar el primer plano. Como herederos, esos adolescentes, aún no disfrutaban plenamente de la herencia. Su apropiación de las mujeres, a diferencia de quienes estaban en primer plano, era únicamente visual. Sólo podían mirarlas y así aprender a observarlas y comentarlas. Pero al mismo tiempo, escuchaban, veían, sentían e imaginaban como otros hacían para permanecer allí, ejercitando otras apropiaciones de las mujeres, de la música, del baile.

Esos adolescentes aparentemente interesados en perseguir mujeres, ubicarse a los lados de la pista y estar durante horas parados allí, montaban una experiencia a través de la cual se realizaba y se aprendía un tipo de masculinidad asociada "naturalmente" con la heterosexualidad. Para ellos, en ese espacio se jugaba la acción del baile que se convertía en el escenario donde exhibir a través de diversas performance, entre ellas

permanecer de pie e inmóvil consumiendo a través de la mirada y el olfato a las mujeres, su hombría o *personalidad*.

Habitar esta región de la coreografía e integrarse al conjunto de seres deseantes de las mujeres que circulaban danzando significaba *tener güevos*, es decir: fuerza física, autodeterminación y testículos. Con las piernas firmes y algo separadas, los sujetos se fijaban con fuerza al plano horizontal por medio de las zapatillas que conformaban una parte importante de su indumentaria. En esa posición, adelantaban la pelvis para acercar sus genitales a las chicas. Esa exhibición de su masculinidad y genitalidad se completaba con una actitud desafiante de la policía que podía clasificarlos como *carteludos* y por lo tanto expulsarlos del círculo o incluso del salón. La resistencia inmóvil y la fuerza estática devenían pruebas de masculinidad, valores indiciales que los sujetos abducían de las performances, en cuya (re)producción colaboraba el accionar policial.

Sin embargo, en el espacio de los bailes y bajo un régimen discursivo discriminatorio que utilizaba el poder de la mimesis, todo enunciado era dudoso y los movimientos se encontraban bajo sospecha. Mientras pasaban girando, las mujeres evaluaban a los adolescentes que se exhibían *parados ahí*. Pero ellos no sabían cómo eran evaluados. Según reclamaban: *No sabés si te miran por lindo o porque tenés cara de mogólico*

2. IR EN LA RONDITA

Mientras los varones las rodeaban, ellas giraban en pequeñas rondas aplanadas que avanzaban en sentido anti-horario, marcando con sus pies y el resto del cuerpo el ritmo de la música. Ese movimiento se originaba a partir de círculos fijos en el lugar que rotaban de manera más o menos animada en torno a un centro interior a la formación durante la primera y segunda canción de cada *selección*. Poco después abandonaban la posición fija cuando una o dos de las bailarinas, sin soltar las manos de sus compañeras, giraban 180° sobre sí de modo tal que la parte anterior de sus cuerpos se volvía hacia fuera de la ronda. Como la locomotora de un tren, esas mujeres avanzaban y tiraban de la ronda que se aplanaba y comenzaba a girar en torno a un centro gravitacional ubicado en el exterior de la formación, sobre el escenario.

Las rondas giraban unas tras otras y cuando llegaban frente al escenario, demoraba un tanto su marcha y observaba con primorosa atención a los artistas. Las miradas deseantes de esas adolescentes forcluían a los varones que estaban proxémicamente tan cerca aunque eróticamente muy lejos. Ellos, desde el punto de vista de esas adolescentes, eran *negros*, *rochas* o *carteludos*. Ellas, aunque se representasen como *normales*, eran categorizadas por los varones que las rodeaban como unas *negras putas* en tanto expresaban su erotismo o como unas *humientas* dado que esos deseos eróticos no los tenían a ellos como objetos posibles.

Los diferentes grupos de mujeres buscaban imponerse y luchaban por adquirir una mayor visibilidad frente al escenario. Esa competencia llevaba a encuentros físicos de carácter violento en el cual un grupo de amigas

podía empujar (*pechar*) a otro. Quienes se decían *normales* veían esas prácticas propias de las *negras*. Para evitar esos encuentros y distinguirse de ellas, las *normales* danzaban un tanto más hacia el interior de la coreografía. Sin embargo, si se internaban demasiado, difícilmente eran vistas desde el escenario. Como parte de esta tensa dinámica cada grupo buscaba conservar un lugar que consideraba digno pero las *negras*, es decir todas las otras mujeres que estaban en la pista, intentaban arrebatárselo violentamente. Cuando esas adolescentes afirmaban que las otras mujeres que ocupaban la zona eran unas *negras* acordaban con el punto de vista masculino que hacía de todas las mujeres que estaban en la pista unas *negras*. En ese mismo acuerdo se producía el conflicto dado que ellas se decían *normales* pero ellos las veían como *negras* que se hacían las *finas*, es decir unas *humientas*.

Si bien la mayoría de las ronditas estaban formadas exclusivamente por sujetos (auto y hetero) identificados como mujeres, en algunas era posible encontrar sujetos (auto y hetero) identificados como travestis quienes conducían la formación. También podían formar parte de los grupos que giraban en la ronda interior algunos niños o adolescentes varones.

Esos chicos se diferenciaban de otros de su misma edad que formaban la segunda fila de la ronda exterior masculina. Quienes se ubicaban en el círculo exterior llegaron al baile acompañados de algún primo, de unos amigos del barrio, tal vez compañeros del colegio, en tanto los que danzaban en las rondas femeninas lo hicieron de la mano de una hermana o una tía. Los primeros se encontraban más separados de los lazos familiares y tendían a construir grupos de pares con los cuales se compartía la vida cotidiana dentro y fuera del baile. Los segundos, más atrapados en los vínculos domésticos, aún no habían conseguido construir un grupo homogéneo con quien compartir, en el baile, las trayectorias de su masculinización.

Ambos grupos —uno plantado como heredero de la masculinidad hegemónica y otro incorporado en grupos femeninos— formados por sujetos que fueron al baile de manera diferente materializaban diferentes figuras coreográficas a través de las cuales expresaban los logros en la conquista de una masculinidad plena. La ubicación en uno u otro espacio suponía componer figuras coreográficas y escenas, completamente diferentes, diferenciadas y en atracción complementaria. De un lado de la frontera la calidad de varón evaluada según el canon de la masculinidad hegemónica aumentaba, del otro lado disminuía e incluso podía llegar a ponerse en duda. Los varones que danzaban con un grupo de mujeres en ese espacio tan próximo a las pelvis de otros varones podían hacerse sospechosos de ser homosexuales. Esas sospechas se incrementaban a medida que aumentaba la edad biológica de los varones que danzaban en las rondas femeninas y se confirmaban cuando los bailarines tenían más de 25 años, usaban ropas un poco más ajustadas y brillantes que las que solían verse en los bailes, o exhibían modales leídos como propios de homosexuales.

3. BAILAR EN EL CENTRO DE LA PISTA

Al interior de las cadenas humanas homogenéricas descritas se encontraban girando en sentido anti-horario cientos de personas. Las figuras coreográficas de ese espacio estaban protagonizadas, en su gran mayoría, por parejas heterogenéricas, aunque era posible encontrar *ronditas* de tres, cuatro o cinco amigas que bailaban juntas, o algunas parejas de mujeres.

Las *ronditas*, en general exclusivamente femeninas o en algunos casos reuniendo a un grupo familiar, se movían a menor velocidad que las que giraban en los límites externos de la coreografía. También a diferencia de las rondas femeninas que pasaban rozando a los varones, en las más internas ninguna mujer rotaba su cuerpo para guiar el conjunto. Por el contrario, esas figuras se desplegaban en el espacio de la pista y buscaban mantener su circularidad, avanzando al mismo tiempo que giraban sobre sí mismas.

Las parejas heterogenéricas desarrollaban su danza a través de diversos pasos. En algunas oportunidades las manos de él se encontraban sobre la cintura de ella y las manos de ella sobre los hombros de él. Las pelvis e hipogastrios estaban a escasa distancia o incluso en estrecho contacto mientras los pies masculinos se intercalaban con los de ella. Perfectamente acoplados, ambos bailarines avanzaban hacia la izquierda casi arrastrando los pies al ritmo del tun-ga-tun-ga. A veces, tanto las manos de él como las de ella podían descender más allá de la cintura y sujetarse por los glúteos. Las modalidades de la danza en pareja donde la disposición espacial de los cuerpos estaba nítidamente diferenciada en términos genéricos eran utilizadas simultáneamente para diferenciar en términos racial-estético-morales y etarios a distintos grupos sociales al interior del baile. A esa doble diferenciación se le adicionaba el valor erótico atribuido a la coreografía debido al estrecho contacto que los bailarines podían llegar a lograr y nunca la observamos entre dos mujeres, aún cuando fueran consideradas lesbianas, o entre varones.

Esos pasos, según sus practicantes, estaba de moda en la época de la etnografía. Más allá de esta percepción, esas formas eran frecuentes entre bailarines más jóvenes, especialmente entre quienes se encontraban ataviados con indumentarias y otros aditamentos como el arreglo capilar, identificados como propios de los *negros*. Para las chicas *normales* danzar interpretando esas figuras era propio de las *negras loconas* y por ello decían, aunque no siempre cumplían, recusarse a bailar con los varones que danzaban de esa forma. De manera complementaria esos chicos no estaban interesados en danzar con esas mujeres porque las percibían como unas *humientas* o demasiado *viejas* para sus gustos⁸².

⁸² Es importante señalar que esas mujeres solían ser efectivamente de mayor edad biológica que los adolescentes que bailaban tomados de la cintura.

Las mujeres *normales*, así como otras parejas heterogénicas, practicaban una modalidad de danza en pareja en la cual las posiciones estaban genéricamente indiferenciadas. Esos bailarines se tomaban de las manos, con los codos flexionados más o menos a la altura de la cintura y los brazos más o menos extendidos en forma paralela al suelo o flexionados en ángulo variable. Cuanto más agudo fuera ese ángulo, mayor era la aducción de los miembros superiores, y más cerca se encontraban los bailarines. Más allá de su posición, los brazos se balanceaban de izquierda a derecha y de derecha a izquierda. Ese movimiento acompañaba cada uno de los movimientos de los pies y, ambos, el traslado rítmico del peso corporal de un hemicuerpo al otro junto con la flexión de una rodilla y la extensión de la otra. En ese traspaso, los hombros podían oscilar, la cintura quebrarse y los glúteos menearse o bien todo el cuerpo tendía a formar una sola pieza que se mantenía firme y acompañaba el movimiento de las piernas. La primera de las posibilidades era frecuente entre las mujeres. Incluso, cuando dos chicas estaban danzando, en algunos casos asociados con determinados fragmentos de algunas canciones, se detenían y sus cuerpos se contorsionaban con movimientos complementarios hacia delante y atrás. Cuando la onda que parecía atravesarlas llegaba a la región púbica, sus caderas se agitaban más rápidamente mientras el cantante repetía: *Menea, menea, menea*. Entre los varones, los movimientos más expansivos estaban asociados con los *carteludos* y el cuarteto más tropical mientras que el segundo modo de mover el tronco era parte de las performances de jóvenes clasificados como *rochas* que preferían el estilo tradicional modernizado.

Entre la danza en pareja donde los cuerpos tenían una posición diferente de acuerdo al género y el modo donde ambos cuerpos tenían la misma posición se desarrollaba en ciertos bailes una forma intermedia. En esos casos, mientras la mano derecha de él sujetaba el lado izquierdo de la cintura de ella, y la mano izquierda de ella el hombro derecho de él, las otras manos se apareaban y los brazos correspondientes se extendían y elevaban parcialmente. Esta tercera modalidad, donde él la sostenía y movía a partir de dos puntos de apoyo: la mano izquierda que la abrazaba y la derecha que la sujetaba, también distinguía dos posiciones genérica y coreográficamente diferenciadas y complementarias. Su práctica era frecuente entre parejas cuyos miembros parecían ser de mayor edad biológica que otros bailarines de la pista. Los varones solían ser más gordos, con menos pelos en la cabeza, sin las ropas de moda y sin aditamentos especiales como tatuajes o bijouterie. Esa modalidad, aunque con ciertas variaciones estilísticas, era propio de muchas danzas de parejas como por ejemplo, el pasodoble, el valsecito, la ranchera y también era la modalidad que los entrevistados más ancianos indicaban como propia del Cuarteto.

Si los varones debían estar más distantes de los artistas también debían estar más cerca de las mujeres. Para estar cerca las coreografías del género ofrecían en la pista a quienes recorrían los caminos de la masculinidad hegemónica dos posibilidades: *Estar ahí* donde podían ver a las mujeres pasar girando en la pista o bailar en pareja. En la primera, los varones no poseían el control de la situación y eran ellos quienes, en cierta manera, quedaban expuestos a las miradas femeninas. Desde el punto de vista de esos adolescentes varones las mujeres eran las dueñas del baile en tanto las recibían con ingresos más económicos, les reservaban los mejores lugares, podían agitar sus cuerpos sin ser censuradas por los agentes policiales que las *cuidaban* cuando ampliaban el espacio alejando a los varones que según ellas las *molestan*.

De modo complementario, quienes buscaban representarse como mujeres *normales* debían acercarse a los varones que estaban arriba y alejarse de los de abajo. Para ellas la danza homogenérica de *ronditas* era la forma coreográfica que les permitía realizar esa *normalidad* femenina. A través de esa danza colectiva que citaba iterativamente la geometría social del género se acercaban a los artistas, aunque no tanto como las que se entregaban en la primera fila frente al escenario y se alejaban de los varones que las acechaban *parados ahí* para no ser consideradas *negras*. En tanto ellas se decían independientes eróticamente de los varones que estaban abajo, considerados socialmente inferiores (*negros* o *nenes*), construían una posición de superioridad moral (*normal*) y estética (*finas*) que les valía el calificativo de *humientas* y les permitía instituirse en jueces de la honra y la masculinidad de los varones que las rodeaban mientras bailaban.

Cuando abandonan las *ronditas* homogenéricas y se lanzaban a la danza de pareja en la pista, situación que ocurría muy ocasionalmente, la situación coreográfica y política de las mujeres cambiaba. En esos casos, ellos avanzaban y ellas retrocedían configurando el *pasito cordobés*, movimiento coreográfico descrito por la canción de Jiménez titulada "Tunga tunga" cuyo estribillo dice "siempre para adelante, nunca para atrás, así se baila el tunga tunga". Al bailar en pareja las mujeres perdían el control, pasaban a ser guiadas por sus compañeros y dado que su movimiento era hacia atrás acaban enfrentando el escenario de espaldas para después transformarlo en una imagen que se alejaba de su mirada para hacerse el telón de fondo contra el cual se recortaba el rostro de compañero. Cada una de los modos de danzar el *pasito cordobés*, con sus tomas y espacio de separación de los cuerpos, tenía una significación particular. Cuando la toma era manos-cuerpo, las posiciones estaban genéricamente diferenciadas y la figura resultante era identificada como propia de los segmentos más jóvenes de la población del baile y de los *negros*. La toma manos-manos, genéricamente

indiferenciada era preferida por aquellas mujeres que buscan representarse como *normales* y la toma mano-mano/mano-cuerpo estaba asociada con el pasado, los *viejos* y los *negros*.

Según narraban chicos y chicas *normales*, y según se esperaba que ocurriera, en la danza en pareja a los varones les tocaba tratar de encoger la distancia y a ellas tratar de mantenerla. Esas poéticas del movimiento colocaban en el lugar del agente que causa la acción a sujetos masculinos y reservaba para las mujeres el lugar de la resistencia a los avances masculinizantes. Esa dinámica, y batallas en torno a la definición práctica del grado de separación legítimo entre los cuerpos, ya se jugó en otras ocasiones relacionadas con el cortejo y la invitación a bailar. A diferencia de esos encuentros, ahora los sujetos estaban sin acompañantes, sin los amigos o el *grupito*. Eran, como afirmaban tantas canciones, “sólo tú y yo”.

Tun y él rozaba con su pierna la cara interna del muslo de ella. Ga y ella (debía retroceder) efectivamente retrocedía. Tun. Él la atraía con su mano y le rozaba el pubis con la tensa bragueta de su pantalón. Ga. Ella (debía retroceder) efectivamente retrocedía. Si no se respetaban esos guiones normativos de la coreografía ellas se convertían a los ojos de otros, otras, y de sus propios compañeros de danza y juegos eróticos, en *loconas* y en última instancia en *negras*. Tun. Él volvió a rozarla. Ga. Ella gritó: “¡Qué te pasa...che pelotudo!”; separó su cuerpo, volvió con sus amigas y se quejó de que su compañero resultó ser un *negro*. Él regresó con sus amigos y explicaba su fracaso clasificando a la mujer como una *humienta*.

Mientras danzaban con sus pies dirigiéndose hacia adelante, ellos tenían que intentar avanzar sobre ellas y acortar la distancia que los separaba. *Ya me harté de mirarte... Vamos a embrollar*, me dijo él que le decía a ella para proponerle pasar de las caricias visuales a las táctiles. Si los sujetos llegaban a un contacto tan ínfimo como para formar un *embrollo*, una masa de dos cuerpos que se besaban y acariciaban apasionadamente, abandonaban la pista y buscaban algún refugio donde continuar los contactos eróticos. Los varones decían soñar con penetrarlas (*enhebrarlas*) y así conseguir *hacerse una mina* y no ser de *los que van a dar vergüenza*.

Las relaciones de proximidad/distanciamiento eran utilizadas para hacer género pero también para indicar las distinciones sociales expresadas de acuerdo a un paradigma racial-estético-moral. Cuanto más próximos se encontraban acoplados los bailarines más fácilmente ambos eran catalogados como *negros* por aquellos que buscaban asegurarse su representación como *normales*. Pero también cuanto más cerca se encontraban ambos bailarines con mayor facilidad él clasificará a su compañera como una *negra puta* de la cual estaba aprovechándose y demostrando que tenía *personalidad*. Cuando ella se resistía y se (re)afirmaba como *normal* ponía en cuestión la masculinidad del sujeto —su *personalidad*— y la posición en la jerarquía social expresada en clave racial al considerarlo un *negro* que no sabía *respetar* a una mujer. Mientras tanto, frente al fracaso en la conquista erótica él se representaba a su compañera de danza como una *humienta*.

BAILAR MÁS ALLÁ DE LA PISTA

A los costados del escenario y entre las mesas también se danzaba animadamente. Ciertas características como la mayor edad biológica de los bailarines, el encuentro coreográfico de varias generaciones (abuelos, padres, hijos), la menor iluminación y la mayor distancia en relación a lo que ocurría en el escenario, asemejaban esa zona más íntima al centro de la pista. En esos espacios más íntimos que se compartían con los amigos se distinguían dos figuras coreográficas: *ronditas* y *parejas*.

Las *ronditas* estaban integradas por un número variable de sujetos, generalmente entre 3 y 6 individuos, quienes se tomaban de la mano y se disponían en forma circular con la cabeza y el cuerpo girado hacia el interior del espacio delimitado. Los bailarines animaban sus cuerpos con movimientos que los acercaban y alejaban del imaginario punto central en torno al cual podían o no girar en sentido anti-horario. Cuando el grupo estaba formado por varones y mujeres la disposición de los cuerpos se realizaba de manera tal que nunca dos varones se encontraban tomados de las manos. La relación entre individuos identificados como varones siempre aparecía mediada por uno o más cuerpos femeninos y si ellas abandonaban la coreografía, ésta se disolvía inmediatamente.

Si la *rondita* estaba formada exclusivamente por mujeres, especialmente cuando eran adolescentes ubicadas a los costados del escenario, las miradas de las bailarinas no se relacionan entre sí y se dirigen con atención a los artistas sobre el escenario. En cambio, cuando era heterogénea, especialmente si los sujetos eran de mayor edad biológica y se encontraban entre las mesas, los bailarines estaban interesados en las miradas y acciones de los otros miembros de la figura coreográfica. En esos grupos era frecuente encontrar movimientos corporales llamados *piruetas* más expansivos, expresivos y realizados con mayor maestría.

Quienes danzaban en las rondas no solían participar de la danza en la pista y consideraban a quienes lo hacían como unos *nenes* que todavía debían aprender a ser varones y mujeres heterosexuales o unos tontos que no sabían divertirse dado que pasaban la noche en grupos homogéneos. *No entiendo cual es la gracia de bailar entre las chicas. Para eso que se queden en la casa y escuchen el baile por la radio* me comentó una entrevistada de 32 años, divorciada, que frecuenta los bailes con asiduidad desde hacía más de 10 años. Contestando esa interpretación, quienes estaban en la pista veían a los bailarines que no se acercaban a ella como *viejos, negros, humientas*.

Por momentos, de la *ronda* se desgranaba una pareja que pasaba a danzar en el espacio central. En otros casos, cuando el grupo estaba formado por dos mujeres y dos varones podía separarse en dos parejas

heterogénicas que danzaban e intercambiaban de compañeros de baile, siempre manteniendo el carácter heterogénico de las dos figuras, para luego reunirse nuevamente en una figura de cuatro bailarines.

Las modalidades de danza en pareja aunque semejantes a las descritas en la pista, no incluían al giro anti-horario. En cambio se daban movimientos de atracción y distanciamiento hacia un punto que funciona como el centro de un círculo virtual que el par de danzantes trazaba en sus desplazamientos. Ese ir y venir conjunto que encontraba en las manos su punto de apoyo era también propiciado por el ritmo musical, un *tunga-tunga* donde cada sílaba corresponde al movimiento de un pie —izquierdo-derecho-izquierdo-derecho—, y por las letras de las canciones que indicaban y enseñaban a danzar —*moviendo la cintura, abajo, arriba, subo, bajo*—. Dado que los bailarines solían mirar hacia los lados y no hacia su pareja, la coordinación de los movimientos no se daba a partir de la mirada sino de las manos enlazadas que constituían el punto de contacto físico entre ambos cuerpos. La toma manos-manos y la toma mano-mano/mano-cuerpo eran las formas de articulación preferidas. Los movimientos de los pies y del cuerpo no presentaban grandes diferenciaciones genéricas, aunque siempre quienes más movían las caderas y las nalgas eran las mujeres.

La figura coreográfica en pareja donde la posición de quien guiaba el zarandeo era ocupada por un self masculino y la posición del acompañante por un self femenino estaba diferencialmente significada como erótica por sus protagonistas. Esa diferente significación era realizada, entre otros gestos, a partir de las formas de tomarse de las manos.

En algunas oportunidades, el bailarín que guiaba la danza lo hacía con su pulgar o dedo índice extendido sobre el cual se apoyaba la mano de su pareja femenina cubierta finalmente por los otros dedos del bailarín. Ella parecía abrazar, con su mano, el índice de él y él abrazar la mano de ella, que pendía del erecto dedo masculino. Este contacto podía llegar a ser tan ínfimo como un firme dedo de varón que se apoyaba sobre una mullida palma femenina y que con una discreta presión era capaz de hacerla retroceder o avanzar hacia un punto medio. Esas tomas suponían un tipo de contacto efectivamente asociado al intercambio erótico-genital y se encontraba más difundida entre parejas consolidadas de bailarines formadas por varones y mujeres, en general de mayor edad, quienes se ubicaban entre las mesas y se seducían explícitamente. Para los adolescentes que aún no tenían una suficiente maestría en la danza de parejas —y por lo cual les resultaba más difícil coordinar los movimientos con el otro miembro de la pareja a partir de un contacto corporal tan reducido— ni una vasta experiencia en intercambios (hetero)sexuales, esa toma era vista como pasada de moda, propia de *viejos y negros*

El modo en que esos adolescentes tomaban la mano de las mujeres era opuesto a ese modo pasado de moda. El modo *normal* según el cual la pareja debía tomarse indicaba que ellas debían extender la mano —como unas

finas princesas— y que ellos debían abrazarlas desde las falanges. La mano de mujer a ser guiada quedaba apresada entre el pulgar y la palma de la mano de varón que guiaba la danza. Esa toma, donde las posiciones coreográficas estaban decididamente limitadas por la adscripción genérica, también la encontrábamos cuando algún varón intentaba penetrar en una *rondita* de mujeres solas que danzaban en los costados del escenario. En esos casos, el candidato se ubicaba entre dos mujeres e intentaba que ellas se soltaran y extendieran sus manos para que él se las estrechara del modo indicado. Uno de los modos a través de los cuales los varones invitan a bailar a las mujeres, especialmente cuando estaban separados por una distancia que no permitía el intercambio de palabras era levantar los brazos y agitarlos lateralmente, como si bailara, mientras sus manos, imaginariamente, abrazaban las manos de ella.

Un modo diferente de tomarse las manos para bailar era hacerlo con los dedos entrelazados. Esta toma, donde se perdía la diferenciación genérica realizada a través de la posición de los dedos, la encontrábamos cuando dos amigas mujeres bailaban o cuando un grupo de amigos y amigas danzaban juntos en una *ronda*. Para esos sujetos, con la pérdida de la diferenciación se perdió también parte del erotismo (hetero)sexual producido como efecto de la separación/reunión de cuerpos genéricamente diferenciados en y a través de la toma. En un sentido, esa toma de manos aparecía como eróticamente no significativa y por ello era utilizada para indicar el carácter deserotizado del vínculo que mantenían los bailarines. Sin embargo, el mayor contacto corporal que se realizaba a través de las manos podía (re)instalar el erotismo (hetero)sexual perdido al disolverse la diferenciación genérica y era frecuente encontrar esa toma cuando, en medio de la danza, dos adolescentes (re)significaban el vínculo que mantenían como erótico. En esos casos, la postura de las manos cambiaba. La palma de la mano femenina, acariciada por el pulgar masculino se relajaba para recibir la palma de la mano de él que presionaba hasta separar los dedos de ella entre los cuales ubicaba los suyos. Con las manos entrelazadas esos bailarines danzaban cada vez más cerca y hasta —para horror de las mujeres *normales* que veían esos intercambios propios de los *negros*— comenzaban a besarse

La articulación entre los cuerpos que anulaba la diferenciación genérica de la posición de las manos pero que facilitaba la coordinación durante la danza era vista por aquellos que se decían expertos, y danzaban según el modo fuera de moda, como más fácil y un tanto menos elegante. Para ellos, aquellos que danzaban con las manos entrelazadas eran unos *nenes* que aún no sabían bailar. En cambio, para esos adolescentes que no se reconocían en esa posición subalterna veían a quienes danzaban según el modo antiguo como *carteludos* o *negros rochas*.

Las tres poéticas de contacto entre las manos que se producían entre los miembros de una pareja de bailarines realizaban performativamente, es decir que cuando decían hacían —de acuerdo con el modelo austiniiano— y de tanto citar terminaban haciendo —de acuerdo con el modelo butleriano— las políticas identitarias de los sujetos.

Esas políticas y las luchas por la imposición de una definición legítima o *normal* del sujeto se realizaban tanto hacia el interior como el exterior de la figura coreográfica. Hacia el interior, en dos de las tomas los integrantes de la pareja se diferenciaban a partir del género sexual. Según ese modelo binario de diferenciación, a los varones les correspondía la función de ofrecer un punto de sostén y guía para las mujeres o bien les correspondía abrazar y proteger la mano de quien ocupaba la posición femenina. Hacia el exterior de la figura coreográfica, las poéticas de las manos construidas a partir de la diferencia genérica y la heterosexualidad hegemónica indicaban la posición en una jerarquía social trazada por categorías etarias (las manos entrelazadas propias de los *nenes*), por categorías raciales como forma de expresión de diferencias sociales (las tomas más difíciles propias de los *negros*), por categorías morales y estéticas (la forma en que se contactaban los *normales* eran las que aparecían como de moda).

COREOGRAFÍAS DEL GÉNERO

Cuando danzaban, los bailarines habitaban las figuras descritas y pasaban a relacionarse, antes que por medio de palabras, por medio de gestos y movimientos que constituían distintos modos de danzar. A través de esas performances se gestaba, al mismo tiempo que se expresaba, toda una sensualidad corporal hecha de sudor, contracciones rítmicas de la musculatura, intoxicación psicotrópica, sangre oxigenada que penetraba los capilares más superficiales y elevaba la temperatura de la piel. Al danzar, los bailarines construían una imagen corporal genéricamente diferenciada a partir de intensas experiencias sensoriales y motoras. A través de esas coreografías del género se (re)instauraba la división de los bailarines en varones y mujeres al mismo tiempo que se proponían los caminos para la reunión en forma de pareja heterosexual. Simultáneamente, esas coreografías producían la localización estratégica del yo y de los diferentes tu en un punto específico de la escala social. Determinadas formas de danzar o danzar en determinados espacios del salón aparecían como propiedades de los estereotipos a partir de los cuales funcionaba el discurso discriminatorio y se (re)instauraba un cierto orden social.

En tanto la danza siempre implicaba algún tipo de entrenamiento y aprendizaje de movimientos particulares, toda coreografía suponía alguna intencionalidad comunicativa o motivacional. Los modos de danzar no estaban formados por movimientos y actos espontáneos e idiosincrásicos. Por el contrario, la coreografía era una práctica discursiva y cada figura resultaba un enunciado performativo. A través de movimientos corporales ordenados según los guiones normativos que organizaban los modos de danzar, los sujetos citaban y decían de modo iterativo una serie de propiedades morales, estéticas, raciales, etarias y genéricas. En esas repetidas

performances los cuerpos de los bailarines se materializaban de acuerdo a los estereotipos que ordenaban los tipos de sujetos posibles dentro del universo discursivo donde la práctica del baile de Cuarteto era significativa.

Dada la función expresiva y poética que poseían las danzas, esos modos de bailar indicaban que la acción poseía un carácter especial o distinguido⁸³. En tanto performances, las figuras coreográficas se valían de diversos recursos estéticos que significaban o cualificaban a las acciones al mismo tiempo que llamaban la atención sobre el valor del género, el erotismo, la edad, los gustos, posición de clase, fenotipo, como principios de diferenciación.

Desde un punto de vista semiótico los movimientos y las figuras coreográficas que integraban los modos de bailar podrían describirse como unos signos icónicos que también se comportaban como vehículos de signos o signos simbólicos⁸⁴. En tanto signo icónico la figura coreográfica de la pareja heterogénica funcionaba como una metáfora de la forma de relación a dos privilegiada por un régimen discursivo que suponía el binarismo sexual/genérico y la heterosexualidad hegemónica: la pareja heterosexual. Eso era posible porque esas coreografías del género funcionaban como diagramas ya contruidos en base a esos principios a los que debían conformarse todas las realizaciones coreográficas particulares —sinsignos icónicos— cuya significación se derivaba de su carácter de réplica del legisigno y por lo tanto de su capacidad de (re)presentarse conforme a la ley que regulaba las relaciones. Dando a conocer los signos socialmente prescritos en el contexto correcto, es decir danzando según los modos apropiados, los bailarines indicaban a otros su adherencia a la norma social y su posición en un sistema jerárquico de relaciones sociales. La pareja heterogénica de bailarines en acción se convertía en una imagen móvil y fugaz de sí misma que evocaba, en virtud de su iconicidad, a la pareja heterosexual ideal que los bailarines representaban de un modo más o menos fallado.

En tanto signo simbólico, la figura coreográfica de la pareja heterogénica que aparecía como una metáfora de la relación erótica heterosexual se convertía en una alegoría.⁸⁵ Para muchos adolescentes varones conseguir

⁸³ En el campo de análisis de los rituales algunos autores sostiene que lo propio de las conductas rituales sería su capacidad de focalizar la atención colectiva sobre determinados hechos y significados de la vida social. Ese llamado de atención sería producido a través de medios estéticos que ordenan la percepción. (Cf. Lewis, 1980).

⁸⁴ De acuerdo a la clasificación de Peirce (1974), los signos icónicos son aquellos donde las relaciones entre el signo y el objeto están basadas en homologías. En los signos indiciales esas relaciones están basadas en una conexión real a partir de la cual se construye la homología. En los signos simbólicos las relaciones son puramente convencionales y las homologías producto de una construcción social. Como puede observarse, en todos los signos siempre se encuentra una homología (de las cualidades, como efecto de una conexión existente, como producto de una construcción social) de modo tal que todo signo, en tanto supone una homología, siempre incluye un componente icónico. Según el tipo de homología, los signos icónicos pueden clasificarse en: imagen, diagrama y metáfora.

⁸⁵ La alegoría como la parábola y la fábula se construían a partir del encadenamiento de metáforas de modo tal que esas figuras retóricas podrían entenderse como una metáfora continuada. (Cf. Mayoral, 1994). Esas figuras se caracterizarían por adquirir un

danzar con alguna de las chicas constituía una realización significativa y un paso importante para un acercamiento erótico-genital más próximo. La danza aparecía como una estación intermedia y por lo tanto transitoria entre el grado cero de una relación (hetero)sexual (*amistad*) y su culminación en forma de acto genital que implicaba la penetración vaginal.

La amistad que unía a un chico *con personalidad* y a una chica *normal* que compartían una bebida al costado del escenario u ocasionalmente danzaban en una *rondita* con los amigos podía transformarse en una relación amorosa. Esa transformación era acompañada de cambios coreográficos. En primer lugar los adolescentes se desprendían de la *rondita* y se introducían en la pista para danzar como una pareja. Una vez allí, la forma de tomarse y la manera en que se articulaban las manos daba lugar a una clasificación social de la pareja de bailarines y permitía al mismo tiempo indicar y realizar efectivamente posiciones eróticas diferenciadas de acuerdo al género de los sujetos.

Si bien la danza en pareja aparecía como alegoría de una relación genital heterosexual, sería un error confundir la proximidad física durante el baile con la proximidad física en el coito. De la misma manera, y dado el sentido insuficiente que surge de la lectura literal de las alegorías, tomar la aceptación a danzar como una forma de aceptación erótica del otro era, como bien sabían chicos y chicas, una interpretación peligrosa.

Los modos de danzar funcionaban como signos en un doble sentido. Por una parte expresaban emociones, actitudes, motivaciones, deseos, considerados como propios de varones o de mujeres y diferenciaban a los bailarines en dos grupos diferentes y complementarios. Por otra parte, los movimientos realizaban la posición de los sujetos en la jerarquía social expresada en clave racial-estético-moral y etaria. A través de los movimientos y las tomas de manos más microscópicas los sujetos realizaban también su deseo de distinción social.

La creación de esos sentidos dobles implicaba una serie de procesos por medio de los cuales determinados gestos o movimientos eran estilizados a partir de su repetición y se transformaban en símbolos capaces de decir conjuntamente la posición genérica, etaria, y social de los sujetos. Los gestos eran estilizados como producto de un proceso de aprendizaje e imposición de ciertas formas de disponer el cuerpo, de tensionar los músculos, de relajar las articulaciones. Una noche de sábado, entre las mesas bailaba un grupo de varones y mujeres mayores de 20 años y una tímida niña de unos 8 años. Ella era la compañera de baile del varón con más *facha* y belleza según las categorías estéticas locales, quien intentaba moverla, menearla, hacerla bailar. La niña se avergonzaba pero él la animaba a danzar y le indicaba como hacerlo: con la cabeza erguida, los

sentido insuficiente cuando son tomadas literalmente y actuar en dominios semánticos restringidos y por ello parcialmente codificados.
(Grupo μ , 1987:221)

hombros extendidos y la columna recta. Ella sonreía y sin animarse a imitarlo realizaba los gestos opuestos: bajaba la cabeza, acercaba sus hombros y aumentaba la convexidad posterior de la zona dorsal. Ante esa falla en la mimesis, él soltó la mano de la niña y colocó la suya por debajo del mentón de la pequeña bailarina obligándola a alzar el rostro. En ese momento la miró a los ojos y con una sonrisa le indicó sin que mediara palabra alguna, sólo a través de la mímica, la posición adecuada de la cabeza y del cuerpo que una mujer *normal* debía adoptar.

El proceso de estilización que producía tanto a los sujetos como las significaciones de los gestos estaba sometido a diversas políticas que regulaban las relaciones proxémicas y coreográficas entre los sujetos. A través de las figuras coreográficas, se (re)producía una pedagogía de las formas de relación entre cuerpos distinguidos social y genéricamente que se aprendían cuando los sujetos danzaban según los guiones normativos establecidos en los diferentes modos de danzar.

Las formas de subjetivación que ofrecía la danza se realizaban a partir de la interpretación de las figuras que realizaban determinados modelos hegemónicos de diferenciación social articulados en torno a la heterosexualidad dominante. Cuando los agentes experimentan, en forma extraordinaria, esas imágenes y les daban vida a través de su ejercitación práctica en los bailes estaban diferenciándose y encontrándose en tanto varones y mujeres heterosexuales pero también en términos de unas jerarquías sociales expresadas en claves racial-estética-moral y etaria.

ÚLTIMAS NOCHES

“Ahora soy ligero, ahora vuelo,
ahora me veo a mí mismo por debajo de mí,
ahora un dios baila en mí”
F. Nietzsche. Así Habló Zaratustra.

VOLVER SOBRE LOS PROPIOS PASOS

Cerca de las 4:30 de la madrugada la orquesta concluía su performance, los bailarines abandonaban el salón para, por lo general, regresar a sus hogares y yo daba por concluido el trabajo de campo mientras registraba en mi cuaderno las experiencias de ese baile. La noche había llegado a su final y el baile se transformaba en materia de comentarios y anécdotas más o menos risueñas para todos los que formamos parte.

La etnografía mostró cómo esos bailes eran parte de la rutina de miles de sujetos integrados diferencialmente en los mundos de los cuartetos donde algunos se dedicaban a la producción de unas sonoridades y unas performances mercantilizadas, efímeras, mientras otros se posicionaban como consumidores. Para unos los bailes eran parte del lado serio de la vida social o un *laburo* (trabajo) y para otros parte de los modos cotidianos de entretenimiento o *joda* (diversión).

En torno al montaje de los bailes, donde una oferta y una demanda se retroalimentaban en los innumerables intercambios “en vivo” y cara a cara de dinero, palabras, besos, saludos, regalos, miradas, fluidos corporales, sonidos, movimientos, bebidas, souvenirs, se organizó un espacio de producción artística dotado de una historia y una lógica propias que se transformó en un género musical: el Cuarteto cordobés.

Como parte de esa lógica histórica, se discriminaba a los sujetos en función del género sexual y el erotismo de modo tal que los varones homosexuales y las mujeres eran excluidos o incluidos de manera subordinada en el espacio de la producción artística y comercial. El espacio de la producción se transformó a partir de la última dictadura en un coto reservado para varones heterosexuales quienes a través de sus performances confirmaban el modelo de masculinidad hegemónica expresado por el estereotipo del sujeto *con personalidad*.

Los sujetos beneficiados por esa lógica, que introducía en el espacio de la producción artística principios de diferenciación “externos” como el género y el erotismo, eran quienes más debían adecuar sus performances a los guiones normativos. A los artistas —especialmente a los cantantes que tenían mayores salarios y mayor

exposición pública— se les exigía ser intensamente varones heterosexuales y demostrarlo cosechando el mayor caudal posible de admiradoras y teniendo la mayor cantidad de encuentros (hetero)sexuales posibles.

Esa lógica de la producción no respondía según suponían los sujetos a un “prejuicio machista” universal que dejaba a las mujeres *afuera del negocio*. Por el contrario, era una expresión y una puesta en práctica del estado de tensión en las relaciones de poder. La exclusión de las mujeres y de los varones homosexuales disminuía el número de posibles competidores y aseguraba a una minoría demográfica —ciertos varones heterosexuales— un acceso preferencial a una posibilidad de reproducción y ascenso social representada por la carrera de artista o productor.

El uso de desigualdades fundadas en el binarismo de género y la heterosexualidad, como forma normalizada de (re)unión de los cuerpos, determinaba las políticas y las poéticas que organizaban la producción en los mundos de los cuartetos. (Blázquez, 2008). Antes que producto de la imposición de un principio metafísico de diferenciación sexual-genérico-erótico extradiscursivo y ahistórico, esa lógica era el producto de diversos procesos históricos. Al (re)producir un género artístico local, los empresarios y los artistas (re)producían al género sexual como “desigualdad perdurable” (Tilly, 1998) de modo tal que cuando hacían (el *negocio* de los bailes de) Cuarteto también hacían género y erotismo.

En los bailes el género se hacía dos veces. En primer lugar, los productores hacían género cuando ofrecían arriba del escenario un conjunto de atractivos varones heterosexuales y producían abajo una superpoblación de mujeres heterosexuales para una población de varones interesados en ellas. Por otra parte, los consumidores también hacían género cuando se apropiaban del baile y protagonizaban diversas escenas y figuras coreográficas a través de las cuales se diferenciaban como varones y mujeres, homo y heterosexuales. A través del consumo de la performance que los artistas realizan arriba del escenario, los sujetos que estaban abajo se diferenciaban en varones y mujeres heterosexuales. Ellos, que se definían como amigos, posicionaban al artista en el lugar de su ideal del Yo y lo convertían en un ídolo. Ellas se representaban a los artistas como su objeto erótico ideal y los definían como su *amor*. Otras relaciones entre artistas y bailarines estaban interdictadas y quienes osaban realizarlas eran posicionados en el campo de lo abyecto.

El análisis de las políticas y poéticas que ordenaban la práctica de ir al baile así como la consideración de los distintos modos de estar y danzar en los bailes permitieron describir diferentes escenas a través de las cuales un conjunto de adolescentes y jóvenes se sujetaban apasionadamente a un régimen de dominación masculina y heterosexualidad hegemónica. A través de su integración en escenas organizadas según una geometría del género y estatuidas como coreografías, los bailarines consumían los bailes y (re)hacían género.

Sin embargo, tal como el trabajo etnográfico mostró, en esas escenas los bailarines no devenían simplemente varones y mujeres, homo o heterosexuales. La experiencia dramática del baile se estructuraba de acuerdo con dos paradigmas de distinción. A través de los modos de presentación, de las interacciones, de los modos de ocupar el espacio y de los modos de mover su cuerpo, los jóvenes se diferenciaban, en el contexto de los bailes, en relación a un paradigma sexual-genérico-erótico y un paradigma racial-estético-moral. Del juego interesado que los bailarines realizaban de esos paradigmas surgían una serie de estereotipos por medio de los cuales significaban la experiencia de los bailes en torno a la identidad genérica, el deseo sexual y la posición de clase expresada en un lenguaje racial-racista.

Ambos paradigmas de distinción se articulaban en la formación de estereotipos con los cuales operaba un discurso discriminatorio de manera tal que la distinción sexual-genérica-erótica funcionaba como límite de la distinción racial-estética-moral. Ese segundo principio de distinción utilizado para expresar las distintas posiciones de clase funcionaba, para quienes estaban en los bailes, al interior de un conjunto de cuerpos distinguidos en principio en varones y mujeres (pre)supuestamente heterosexuales.

Junto con esas distinciones, se realizaba también en los bailes una diferenciación en términos etarios. Especialmente a partir de la última dictadura, y como parte de un proceso que no dejaba de (re)producirse, los bailes devinieron prácticas asociadas con los grupos juveniles, de manera tal que estar en el baile era una de los caminos para “ser joven”. Los bailes resultaban performances donde se desarrollaban batallas por la definición legítima de quien era joven. Si bien todos se decían jóvenes, los sujetos de mayor edad biológica que ocupaban posiciones más distanciadas del escenario y preferían el espacio más íntimo que rodeaba a las mesas donde bailaban según pasos coreográficos considerados por quienes danzaban en la pista como pasados de moda, eran *viejos*. Por otra parte, los *jóvenes* de menor edad que se integraban en la forma coreográfica principal y característica del Cuarteto manteniendo un vínculo estrecho y apasionado con los artistas eran para los otros, unos *nenes* que aún no habían descubierto los placeres de erotismo (hetero)sexual y no tenían *personalidad*. A pesar de las diferencias de percepción, esos jóvenes, *viejos* y *nenes*, coincidían en el uso de la categoría *negro* con fines denigrantes y acababan apoyando mutuamente la reproducción del paradigma racial-estético-moral que a su vez permitía la reproducción del paradigma sexual-genérico-erótico.

En los mundos de los cuartetos, como en un espacio social más amplio, la heterosexualidad aparecía como “natural” formando parte de aquello no discutido ni discutible y la homosexualidad como lo abyecto capaz de aterrorizar a los sujetos *normales*. Esa naturalización formaba parte del encanto de los bailes que funcionaban como mercado erótico pero también como espacio de reclutamiento y refuerzo para la heterosexualidad. Según describimos en los últimos capítulos, la adecuación por parte de los sujetos de su acción a una geometría del género y el uso de las relaciones proxémicas y coreográficas como índices de la posición social podían

describirse como formas de adaptación que permitían a algunos agentes reproducirse como mujeres *normales* y varones *con personalidad*, siempre heterosexuales. Aceptando y haciendo género de acuerdo a los modos hegemónicos los sujetos que estaban abajo del escenario conseguían en el espacio de los bailes acumular oportunidades de reproducirse social y eróticamente de manera exitosa beneficiándose de los resultados de la aplicación de un discurso discriminatorio.

Al hacer género de manera inteligible de acuerdo a los guiones normativos impuestos por la dominación masculina y la hegemonía heterosexual los sujetos se arriesgaban a ser clasificados en términos raciales-estéticos-morales y etarios pero también se beneficiaban de la posibilidad de reconocerse en un estereotipo nombrable. Por el contrario, aquellos sujetos que como travestis, gays y lesbianas hacían género y erotismo de otras maneras escapaban a las clasificaciones raciales-estéticas-morales dado su carácter “naturalmente” abyecto o, según ciertos entrevistados, *horrible* y *peligroso*. A diferencia de *negras* y *negras*, de mujeres *normales* y varones *con personalidad*, *carteludos*, *finas* y *humientas*, *viejos* y *nenes*, esos sujetos no encontraban en los bailes un espacio donde (re)producirse social y eróticamente.

A través del análisis de las formas de clasificación de la experiencia propia y la ajena practicadas por quienes frecuentaban los bailes describimos los modos de funcionamiento de un discurso discriminatorio que utilizaba el ambivalente poder falsificador de la mímica. En los bailes, según observamos y experimentamos, algunos sujetos eran para otros lo que no eran para sí. En base a esas confusiones, como si se tratara de una gran comedia de enredos, se entretejían las relaciones entre los diferentes agentes que podían ser más o menos pacíficas, violentas o eróticas.

El análisis de prácticas y discursos de agentes que participaban en bailes de Cuarteto permite describir cómo determinados adolescentes de los sectores populares cordobeses construían y experimentaban ciertas relaciones jerárquicas y la estratificación social del mundo que habitaban. Ese aprendizaje se realizaba en grupos homogenéricos como cuando los sujetos se preparaban para ir al baile o en grupos heterogenéricos como cuando los bailarines danzaban en pareja. En esos grupos, los guiones normativos que orientaban la acción social se (re)elaboraban como conocimiento local cuando a través de diversas performances, los sujetos procuraban adecuar (o evitar) la representación de sí a un determinado estereotipo. Por medio de performances, integradas en los diferentes modos de ir, estar, y danzar en los bailes, los bailarines realizaban performativamente esos guiones que se presentaban en forma de estereotipos en relación a los cuales buscaban definirse y ser definidos. En esas performances determinadas mercancías, como el calzado y el vestido, eran utilizadas como índices de distinciones y se integraban en una economía simbólica del estilo donde se jugaban diferentes relaciones de clase, etarias y genéricas. A partir de intensas experiencias sensoriales, en los bailes se montaban unas escenas que eran representaciones analógicas de experiencias

perceptuales y estados de ánimo. En esas escenas se estructuraban sinestésicamente dominios como las jerarquías sociales expresadas en términos raciales o etarios bajo un régimen binario de división genérica y hegemonía heterosexual.

Además de formar parte de un *negocio* para unos y una espacio para el encuentro festivo donde jugar los avatares de procesos de subjetivación juveniles para otros, los bailes constituían según los entrevistados, *un sentimiento*. Por eso, antes de abandonar esas fiestas y que las luces del amanecer hagan de la noche un recuerdo, nos detendremos brevemente en la cuestión de los sentimientos.

UN SENTIMIENTO

Un sentimiento, era un enunciado habitual del lenguaje corriente mediante el cual se expresaba la “autenticidad” y la “intensidad” de la relación afectiva de tinte positivo que conectaba al sujeto de la enunciación con el sujeto del enunciado. Una orquesta, un cantante, el Cuarteto, un equipo de fútbol, eran *un sentimiento*.

Un *sentimiento* implicaba una relación de exclusividad (*fidelidad*) que los bailarines debían mantener, de modo ideal, con su artista preferido y que se realizaba en la asistencia a todos los espectáculos que protagonizaba la orquesta y la compra de todos sus discos. A través de esos consumos, se imaginaba y se materializaba una comunidad de sentidos que incluía a los artistas y al público. *Un sentimiento* suponía, según el discurso local, una relación de “*communitas espontánea*” (Turner, 1969) donde el Yo se fundía en un Nosotros. Sin embargo, y contradiciendo el discurso de los bailarines, antes que protagonizar una relación no mediatizada, en el baile los sujetos se relacionaban a partir de los diferentes estereotipos movilizados por el discurso discriminatorio. Esa relación supuestamente hecha “de corazón a corazón”, según cantaba Jiménez se fundaba en una red de dones y contradones que circulaban en los mundos de los cuartetos y mediaban las relaciones sociales.

Esa relación podía objetivarse en determinadas mercancías como “Un Sentimiento Trulalero”, placa discográfica que Trulalá lanzó para las navidades de 2000, cuyo consumo permitía a los bailarines expresar y realizar las emociones, el *sentimiento*, que se formaban en los bailes. La tapa de ese disco era un collage de imágenes tomadas de diferentes shows donde se veían a los artistas y a los bailarines en pleno fiesta. Esas imágenes eran familiares para aquellos que tenían un *sentimiento* y con la posesión del disco las hacían suyas por segunda vez. Hecha mercancía, esa segunda vez resignificaba a la primera localizada en la experiencia inalienable del aquí y ahora del baile y la hacía aún más especial en tanto era objeto de registro oficial y

oficializado por la propia orquesta en forma de un disco grabado "en vivo". Disco y emoción, mercancía y *sentimiento*, eran aunque diferentes confundidos en una misma realidad material. Tener el disco era tener, además de los sonidos almacenados y a disposición, un *sentimiento*. Poseer el disco exhibía un doble valor indicial. Por una parte, indicaba el estatus económico y social de su dueño, más aún cuando se trataba de una edición original y no de una copia *trucha*. Pero tener el disco indicaba también los mundos de los cuales el propietario formaba parte, sus deseos y posibilidades.

Los consumos tanto como las escenas que protagonizaban los bailarines no eran la expresión de emociones individuales e idiosincráticas sino parte constitutiva de una experiencia social que devenía fuente y medio del disfrute corporal. En las escenas de los bailes que protagonizaban los sujetos y en las mercancías que consumían más allá de los espectáculos se articulaban determinadas emociones con ciertos signos y símbolos concluyendo en el montaje de subjetividades específicas (Tambiah, 1985). El *sentimiento* era una respuesta convencional que simbolizaba una serie de valores y cuyas expresiones individuales participaban en las poéticas del Yo y de lo social. (Cf. Abu-Lughod, 1988).

La alegría, principal emoción asociada con los bailes, residía en estar *bien ahí*, protagonizando unas performances que los discos grabados "en vivo" trataban de capturar y mercantilizaban pero que no aceptaban ninguna forma de reproducción. *Bien ahí* era un enunciado corriente entre los bailarines utilizada tanto para indicar la presencia plena del sujeto en la acción como para expresar la aprobación colectiva de una conducta. La frase también designaba a un disco de Jiménez lanzado a fines de 1999 y a una canción que apareció en el disco Adrenalina del mismo artista lanzado por la compañía BMG en el año 2000. *Bien ahí*, como tantos otros enunciados, se construían en los tránsitos entre el abajo y el arriba del escenario, entre las mesas y la pista, entre el baile y el disco, entre la experiencia directa de los bailes y la difusión en los medios de comunicación. En ese proceso, al (re)integrarse en las escenas que se experimentaban en el baile, el significado de *bien ahí* dejó de estar localizado en los aspectos semánticos y se desplazó a los aspectos valorativos y emocionales.

Ahí indicaba el tiempo y espacio mismo de la acción. *Estar parado ahí* suponía para adolescentes varones que pasaban las noches, quietos en su lugar, mirando bailar a las chicas tener el suficiente coraje para enfrentarse a la evaluación que las mujeres realizaban de su belleza y masculinidad. Según las estrofas de la canción, alguien que estaba *bien ahí* se encontraba precisamente en el centro mismo de la acción, sacudiendo su cuerpo y bamboleándolo con frenesí si se trataba de una mujer u observándola en el caso de los varones. Pero también, *bien ahí* era la respuesta a una performance efectiva: un movimiento sexy, una conquista amorosa lograda, una invitación a bailar, el beso arrancado a uno de los músicos, una buena calificación escolar. *Bien*

ahí realizaba innúmeros significados dado que la significación dependía de las poéticas de la enunciación válidas para quienes estaban vinculados por ciertas condiciones comunes de la vida y amistad.

Ahí es un adverbio de lugar con un valor deíctico que funcionaba como un índice del Yo cuando se lo utilizaba para activar o establecer las coordinadas socioespaciales que daban forma a la geometría del género de acuerdo con la cual se establecían los sentidos y emociones de cada una de las escenas del baile.⁸⁶ *Ahí* era el lugar coloreado de acuerdo a los paradigmas del discurso discriminatorio donde se debía estar y desde donde se debía experimentar el baile. *Bien ahí* se producía la conexión práctica, sinestésica, entre un espacio y una identidad. *Bien ahí*, en ese exacto lugar producido por medio del manejo de las relaciones de proximidad y distanciamiento, se engendraba el *sentimiento*. *Bien ahí* se formaban las “estructuras de sentimiento” o “de la experiencia”, donde se desenvolvía “una conciencia práctica de tipo presente, dentro de una continuidad viviente e interrelacionada” (Williams, 1977:155).

Ahí señalaba no sólo el aquí de la experiencia sino también su ahora. La historicidad irreplicable de la experiencia individualmente compartida del aquí y ahora dotaba a cada baile de “aura”. (Benjamin, 1989). Cada baile era único e irreplicable, según decían experimentarlo y recordarlo los bailarines: *aquel baile cuando Cristian fue papá* o ese otro *donde Alejandro me firmó un autógrafo*. Cuando, la experiencia de ir a los bailes perdía el carácter de lo nuevo (que se repite) y se transformaba en “siempre lo mismo”, los sujetos perdían interés y se apartaban. Esa pérdida de interés, el desmoronamiento del *sentimiento*, se asociaba en general con cambios en la trayectoria personal como la formación de una pareja más o menos estable o cambios en la formación de la orquesta como la salida de un cantante.

Las orquestas trabajaban con ahínco para renovar la experiencia del baile y procuraban mantener siempre vivo el interés que los sostenía bien arriba. Los productores comerciales sabían que cada baile debía ser especial y así una noche se festejaba el cumpleaños de un cantante, en otra se presentaba un nuevo disco, se recibía un galardón, se celebraba otro aniversario de la banda, el día de la Madre o de la Primavera. Cuando se agotaba el repertorio celebratorio se procedía a la organización de sorteos de motos, licencias para taxis, viajes, como formas para atraer e interesar al público. Cada performance debía ser única aunque para ser efectiva necesitaba ser siempre (casi) igual a sí misma. Los productores artísticos sabían de esa dinámica donde la innovación era tanto requerida como censurada y según señalaban insistentemente en las entrevistas, todo cambio musical debía realizarse con sumo cuidado, *con pinzas*, en un ritmo muy lento.

⁸⁶ Este carácter indicial de los deícticos puede reconocerse con facilidad en idiomas como el castellano que distingue diferentes formas para la segunda persona en donde cada una de ellas marca y activa diferentes relaciones sociales: tu/Ud/vos. (Cf. Duranti, 1997). Debe destacarse que los índices se encuentran entre los principales recursos discursivos para transferir referencias tanto dentro como a través de contextos. (Cf. Duranti, 2001; Silverstein, 1976)

En términos benjaminianos diríamos que los empresarios procuraban reproducir la experiencia aurática del baile y para ello, los artistas, en especial los cantantes, se transformaban en parte de un “star system” popularizado por la prensa, que “conservaba la magia de la personalidad pero reducida, desde hace ya tiempo, a la magia averiada de su carácter de mercancía” (Benjamin,1989:39).

Continuando con una lectura benjaminiana, podríamos distinguir dos tipos de apropiación de los bailes, dos variaciones del *sentimiento*, que se daban en el “aquí y ahora” de la performance: “la joda” y “el amor enloquecido” a través de las cuales se hacía género y mucho más.

Muchos de quienes se disponían en la pista, entre las mesas y a los lados del escenario sumergían la performance de la orquesta en su mundo y en sus cuerpos para transformarla en parte de las estimulaciones capaces de colocarlos en un estado de conciencia particular. Esa recepción “táctil” (Benjamin, 1989) del baile generaba un estado corporal y emocional llamado *joda*.

Las presentaciones de Trulalá comenzaban con el locutor de la orquesta, preguntándole a los bailarines: *¿Quieren Joda?* Quienes respondían, al unísono, con un fuerte *Sí*. A la tercera vez que se repetía ese intercambio lingüístico se iniciaba la música junto con una explosión de poderosas luces que teñían de rojo, azul, y amarillo el espacio del escenario. En el contexto de los bailes, fijado por esa interpelación inicial del animador, la *joda* definía un estado de bienestar y estimulación sensorial agradable. *Estar de joda* suponía consumir sin preocuparse y sin colocar, de modo ideal, ningún tipo de restricción a la acción. Quienes estaban de *joda* consumían los bienes producidos como si en ese consumo, en la inmediatez y voracidad del mismo, residiese el éxtasis supuesto por ese sentimiento.

Las alteraciones en el estado de conciencia relacionados con la intensa actividad física, la estimulación cenestésica, la intoxicación alcohólica o con otros psicotrópicos producto de los intercambios festivos y (des)interesados entre los amigos, dotaban a la *joda* de un fuerte carácter imprevisible. La *joda*, en cualquier instante, podía transformarse en rutina y aburrimiento o también devenir un *descontrol* y motivo de intervención policial. Los empresario a través de diversas prácticas buscaban elevar el tono afectivo de la fiesta (*calentarla*) por medio de ciertos efectos musicales y lumínicos, mientras otras veces tendían a disminuirlo (*enfriar*) como cuando los guardias de seguridad controlaban las reacciones del público.

La *joda* se producía cuando los cuerpos de los bailarines y las palabras cantadas por los artistas coincidían en un mismo ritmo y se confirmaban mutuamente. *Si me tomo un traguito sube, si me tomo un traguito baja* sonaba en el escenario y en el salón cientos de bailarines subían y bajaban mientras bebían vino tinto. Las palabras de unos y los cuerpos de otros se hacían una y la misma cosa confirmando la fuerza performativa de

los enunciados que provenían del escenario. Ese ejercicio de la facultad mimética (Benjamin,1967) producía la realidad extática del baile donde las fronteras entre los cuerpos se volvían porosas y se generaba un espacio interpersonal denso hecho de sudor, alcohol, adrenalina, tal vez cocaína, miradas, roces, deseo.

La *joda*, como en el caso del *rocha* de la historieta analizada en el capítulo II y de muchos entrevistados, se representaba como causa de vida y frecuentemente los bailarines y las canciones afirmaban: *si no voy al baile me muero*.

El acceso al estado de *joda*, representado como no mediado, estaba doblemente mediatizado. Por una parte, los bailes eran mercancías como cualquier otra y quien pagaba, disfrutaba del baile. Por otra parte, el acceso a la *joda* estaba mediatizado por la figura del artista quien aparecía como generador del estado corporal colectivo cuando se ofrecía —especialmente para los varones heterosexuales que lo convertía en objeto de identificación— como modelo para la apropiación mimética. Los artistas, y en especial los cantantes, eran como las prostitutas de Walter Benjamin simultáneamente “vendedores y mercancías”. Era frecuente que los bailarines dijeran *me cansé de pagarle entradas* para expresar la asiduidad con la cual frecuentaba los bailes de un determinado artista y, de esta manera, su *sentimiento*.

Junto con esa forma de apropiación “táctil” del baile asociada especialmente con varones heterosexuales, encontramos una forma de recepción “visual” (Benjamin, 1989), en general asociada con mujeres heterosexuales, principalmente con aquellas que encontraban en los artistas a sus modelos de objeto erótico y *enloquecían* por sus cuerpos, voces, canciones, movimientos. Para consumirlos con mayor voracidad y para poder llegar a ser vistas por su amado, esas jóvenes se ubicaban lo más cerca posible del escenario y se desentendían de los varones que, como bailarines, poblaban el salón transformándose en unas *humientas*. La canción de Trulalá, “Qué suba ella”, describía esa experiencia corporal, “mírala no da más-ya se le van los pies”, y el estado de ánimo de esas fanáticas admiradoras que se volvían *locas* ansiando subir al escenario y danzar con sus amados ídolos.

Muchas de las cartas y mensajes escritos que esas adolescentes entregaban a los artistas durante los bailes daban cuenta de los sentimientos que se jugaban cuando estaban *bien ahí* frente al escenario.⁸⁷

⁸⁷ Estas cartas fueron recogidas durante el trabajo de campo y en los ejemplos citados se respeta la ortografía original y las variaciones tipográficas.

“ Solamente quiero pedirle que NO cambie **nunca** su carisma, ni su forma de ser. Quiero que sepa que lo quiero tanto que este amor rebalsa todo mi ser porque para mí sos “ **TODO y MAS**”.

“Por Favor dedicame el tema usted se me llevo la vida q’ lo cantas ermoso Por Favor mirame cuando lo cantes. Te Quiero mucho”.

Para esas jóvenes, el *sentimiento* se realizaba en los instantes fugaces durante los cuales sus miradas, incorporadas en unos cuerpos genéricamente posicionados (mujeres - abajo/adelante) se encontraban con la del líder carismático (varón - arriba). En esos momentos, cuando se colmaban todos los sentidos y ellas eran reconocidas por él, la experiencia adquiría su brillo aurático.

Como escribía Benjamin, y soñaban despiertas tantas adolescentes, “a la mirada le es inherente la expectativa de que sea correspondida por aquél a quien se le otorga. Si su expectativa es correspondida (que en el pensamiento puede fijarse tanto en una mirada intencional como en una mirada en el llano sentido del término), le cae entonces en suerte la experiencia del aura en toda su plenitud (Benjamin, 1998,163). *¡Me miró, me miró!* relataban a los gritos y con gran orgullo algunas adolescentes.

El *sentimiento* que cultivaban esas mujeres en el baile y organizaba su vida cotidiana mucho más allá del mismo, podía alcanzar una dimensión de exceso pasional y volverse un *amor enloquecido*:

“Mi amor: cuanto tiempo paso, sin verte, sin hablarte, sin oírte, sin verte sonreír, pero a pesar de todo sigo viva. Aún respiro, por q’ hay algo que me mantiene en pie y son las esperanzas q’ ahun guardo, de volver a verte y tenerte alguna vez para mí se que es difícil pero no imposible (...) Cada día sueño un sueño nuevo contigo, día a día crecen mis esperanzas e ilusiones de poder tener algo contigo, pero así, como crecen “Bello Sentimiento” también crece el miedo de no ser nada para ti, es difícil asumir que quizás solo sea una más. Ojalá alguna vez puedas entender este gran Amor q’ por ti siento, eres el dueño de mis desvelos, de mis noches (...) todo lo que tengo, q’ no es mucho pero te pertenece: mi cuerpo, mi corazón, mi cabeza, mi alma, todo tuyo, te lo entrego, (...) quiero ser tu prisionera, tu esclava, (...) se que quizás te parezca absurdo y hasta te hallas cansado de esto, pero no puedo evitarlo (...) me asfixia la agonía que siento al saber que estás tan cerca y no puedo hacerte mío (...) de ser toda tuya y tu nada mío (...).(Carta recogida el 25-11-00)

Esas adolescentes experimentaban y construían una subjetividad femenina en función de un amor ideal heterosexual. Ellas aprendían a renunciar al narcisismo del sí mismo en un juego, donde como señalara Simone de Beauvoir (1981), se conjugaban la voluntad de existir y el sueño de aniquilación. En ese amor ideal, donde ella quería ser la *esclava* o *prisionera* de él, reconocemos “una ‘perversión’ de la identificación, una deformación del amor identificatorio, que se convierte en sumisión” (Benjamin, 1996:154).

A partir de relaciones epistolares y a veces carnales, las adolescentes transformaban los lazos de amor en formas de dominación y configuraban performativamente una subjetividad femenina heterosexual a costa de negar para sí toda agencia que colocaban en un varón poderoso y recubierto de un aurático brillo fálico. “*Me asfixia la agonía que siento al saber que estás tan cerca y no puedo hacerte mío*” le confesaba ella.

Estas mujeres organizadas en el baile según la geometría del género aparecían encadenadas afectivamente en una lógica binaria y heterosexista centrada en el falo, que “organiza la relación erótica en la complementariedad de los órganos activo y pasivo, de sujeto y objeto de deseo” (Benjamin,1996:165). Desde esta ubicación, parecería que ellas no tenían más deseo que entregarse a ese otro pleno del poder y deseo del cual ellas se vaciaron en el acto de amar. Entregarse, en especial “entregar la virginidad” a su ídolo, era la forma que encontraban esas jóvenes de *hacerse mujer*

“todo lo que te di fue sincero, fue siempre por amor y no ‘por calentura’. (...) fuiste, sos y serás por mucho tiempo el único hombre al que yo me entregue y el cual me hizo mujer. Imaginate, jamás en mi vida te voy a olvidar (...)” (carta recogida el 17-03-01)

En la economía erótica que se practicaba en el baile, y que encontraba su correlato en las relaciones proxémicas y coreográficas, los varones heterosexualizados ubicados abajo del escenario aparecían para las mujeres como objetos de segunda. Aunque ellos insistieran maníacamente en presentarse como varones con *personalidad*, haciendo *cartel* de su masculinidad hegemónica, y copiaran las performances de su ídolo, el

ambivalente poder la mímica desestabilizaba, una vez más, la dominación masculina y los convertía en imágenes, fetiches, meros semblantes *parados ahí*.

“Imaginate que grande es mi amor que estoy de novia con un chico por el simple hecho que es igual a vos. No es que no lo quiera, pero cada vez que lo miro es como si te estuviera mirando a vos, es re parecido a vos. Cuando lo beso pienso que estoy besando a (Nombre y apellido del artista) cierro los ojos y lo abrazo, y te juro mi vida en él veo tu imagen, yo se que por un lado está mal, pero ya que no te puedo tener a mi lado, me refugio en un doble tuyo”. (Carta recogida el 28-04-01)

Enredados arriesgadamente en el ambivalente poder de la mímica y el juego de los dobles, unos individuos que decían creer “en un dios que baila” y ser felices, se hacían jóvenes, hacían género y protagonizaban complejos procesos de diferenciación social sujetándose a un régimen discursivo discriminatorio que (re)producía como perdurables ciertas desigualdades cuando distribuía diferencialmente las posibilidades de agencia de acuerdo a variables etarias, racial-estético-morales y sexual-genérico-eróticas.

Muchas cuestiones quedan aún por formular y responder en relación a los bailes de Cuarteto, sin embargo, como la música y la danza, antes que amanezca, este libro debe concluir. Un nuevo día nos espera.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ABU-LUGHOD, Lila. 1988. *Veiled Sentiments. Honor and Poetry in a Bedouin Society*. Berkely: University of California Press.
- ALVES, Julio. 1993. "Transgressions and Transformations: Initiation Rites Among Urban Portuguese Boys. *American Anthropologist* 95(4):894-928.
- ARCHETTI, Eduardo. 2003. *Maculinidades. Fútbol, Tango y Polo en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Antropofagia.
- AUSTIN, John. 1981. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- BACK, Les. 1994. "The 'white negro' revisited: race and masculinities in south London" In A. Cornwall & N. Lindisfarne. *Dislocating masculinities. Comparative Ethnographies*. London: Routledge.
- BAJTIN, Mijail. 1982. *Estética de la Creación Verbal*. México: Siglo XXI Editores.
- _____. 1987. *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- BARTHES, Roland. 2003. *El Sistema de la Moda*. Buenos Aires: Paidós.
- BATESON, Gregory. 1993. *Pasos para una ecología de la mente*. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé.
- BECKER, Howard. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- BENJAMIN, Walter. 1989. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- _____. 2007. "Sobre la facultad mimética" en *Obras Libro II*. Vol. 1. Madrid: Abada editores
- BHABHA, Hommi. 1998. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- BISCHOFF, Efraín. 1995. *Historia de Córdoba*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- BLÁZQUEZ, Gustavo. 2008. *Música, mujeres y algo para tomar. Los mundos d elos cuartetos en Córdoba*. Córdoba: Editorial Recovecos.
- BOURDIEU, Pierre. 2000. *La Dominación Masculina*. Barcelona: Anagrama.
- BRANDES, Stanley. 1980. *Metaphors of masculinity. Sex and Status in Andalusian Folklore*. Harrisburg: University of Pennsylvania Press.
- BUTLER, Judith. 2001. *El Género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós.
- _____. 2002. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- COMBS-SCHILING, M. E. 1989. *Sacred Performances. Islam, Sexuality, and Sacrifice*. New York: Columbia University Press.
- CORNWALL, Andrea & Nancy LINDISFARNE. 1994. *Dislocating masculinities. Comparative Ethnographies*. London: Routledge.
- DE BEAUVOIR, Simone. 1981. *El segundo sexo*. Madrid: Aguilar.
- DURANTI, Alessandro. 1994. *From Grammar to Politics*. Berkeley: University of California Press.
- ELIAS, Norbert. 1982. *Sociología Fundamental*. Barcelona: Gedisa.
- _____. 1987. *El proceso de la Civilización. Investigaciones psicogenéticas y Sociogenéticas*. Buenos Aires: FCE.
- ELIAS, Norbert & John SCOTSON. 2000. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- FANON, Frantz. 1972. *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires: Abraxas.

- FARNELL, Brenda. 1994. "Ethno-Graphics and the moving Body" *Man*(ns)29(4):929-974.
- FLORINE, Jane. 1996. Musical Change from within: A case study of Cuarteto music from Córdoba, Argentina. Ph. D. Dissertation. The Florida State University.
- FOUCAULT, Michel. 1976. *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____. 1988. *Nietzsche, La Genealogía, la Historia*. Valencia: Pre-Textos.
- _____. 1996. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós.
- FREUD, Sigmund. 1986. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- GARBER, Marjorie. 1991. *Vested Interests: Cross-dressing and the Cultural Anxiety*. New York: Routledge.
- GEERTZ, Clifford. 1987. *La Interpretación de las Culturas*. Madrid: Gedisa.
- GILMORE, David. 1996. Above and Below. Toward a Social Geometry of Gender" *American Anthropologist* 98(1):54-66.
- _____. 1999[1990]. *Hacerse Hombre*. Madrid: Altaya.
- GOFFMAN, Erving. 1981. *La Presentación de la Persona en la Vida Cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- _____. 1986. *Rituales de la Interacción*. Amorrortu: Buenos Aires.
- GRUPO μ . 1987. *Retórica general*. Barcelona: Paidós.
- GUEDES, Simoni Lahud. 1997. *Jogo de corpo*. Niterói: Eduff.
- GUTTMAN, Matthew. 1996. *The Meanings of Macho: Being a Man in Mexico City*. Berkeley: University of California Press.
- HALL, Edward. 1977. *A Dimensão Oculta*. Rio de Janeiro: F. Alves Editor.
- HART, Angie. 1994. "Missing Masculinity?. Prostitute's Clients in Alicante, Spain" In A. Cornwall & N. Lindisfarne. *Dislocating masculinities. Comparative Ethnographies*. London: Routledge.
- HERZFELD, Michael. 1985. *The Poetics of Manhood: Contest and Identity in a Cretan Mountain*. Princeton: Princeton University Press.
- HUMPHREY, Doris. 1973. *El Arte de crear danzas*. Buenos Aires: EUDEBA.
- HUTCHINSON, Anne. 1977. *Labanotation: a system of analyzing and recording movement*. New York: Routledge.
- JONAS, Gerald. 1988. *Dancing. The Pleasure, power, and art of movement*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers.
- KAEPLER, Adrienne. 1972. "Method and Theory in Analyzing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance". *Ethnomusicology* 16(2):173-217.
- KURATH, Gertrud. 1960. "Panorama of Dance Anthropology". *Current Anthropology* 1:233-254.
- LABAN, Rudolf. 1956. *Principles of dance and Movement Notation*. New York: Dance Horizons.
- LANCASTER, Roger. 1992. *Life is Hard. Machismo, Danger and the Intimacy of Power in Nicaragua*. Berkeley: University of California Press.
- LAPLANCHE, Jean & Jean PONTALIS. 1981. *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona: Labor.
- LEVI STRAUSS, Claude. 1984. "¿Existen las organizaciones dualistas?" In *Antropología Estructural*. Buenos Aires: Eudeba.
- LEWIS, Gilbert. 1980. *Day of Shining Red. An essay on understanding ritual*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LEWIS, Oscar. 1961. *Antropología de la pobreza. Cinco familias*. México: FCE.

- MANNONI, Octave. 1979. "Ya lo sé, pero aún así...." In O. Manonni *La otra escena. Claves de lo Imaginario*. Buenos Aires: Amorrortu
- MAUSS, Marcel. 1971. *Sociología y Antropología*. Madrid: Tecnos.
- MAYORAL, José Antonio. 1994. *Figuras Retóricas*. Madrid: Editorial Síntesis.
- MC CLINTOCK, Anne. 1995. *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. New York: Routledge.
- MIDDLETON, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- MUNGHAM Geoff. 1976. "Youth in Pursuit of Itself". In G. Mungham & G. Pearson. *Working Class Youth Culture*. London: Routledge.
- NEWTON, Esther. 1972. *Mother Camp: Female Impersonators in America*. Englewood: Prentice-Hall.
- OCHOA, Ana María. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- PALMER, Gary & William JANKOWIAK. 1996 "Performance and Imagination: Toward an Anthropology of the Spectacular and the Mundane". *Cultural Anthropology* 11(2):225-258.
- PEIRCE, Charles S. 1974. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- PERISTAINY, J. G. (ed). 1965. *Honour and shame: The Values of Mediterranean Society*. London: Weidenfeld and Nicholson.
- PITT-RIVERS, Julian. 1971. *The People of the Sierra*. (2* ed). Chicago: Chicago University Press.
- PUJOL, Sergio. 1999. *Historia del baile. De la milonga a la disco*. Buenos Aires: Emecé.
- RICH, Adrienne. 1999. "La heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana". In M. Navarro y C. Stimpson (comp) *Sexualidad, género y roles sexuales*. Buenos Aires: FCE.
- ROTONDI, Gabriela. 2000. *Pobreza y Marginalidad. El urbano marginal*. Buenos Aires: Editorial Espacio.
- SACHS, Curt. 1937. *World History of the Dance*. New York. W.W. Norton.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. 1990. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.
- SIMMEL, Georg. 1946. *Cultura Femenina y otros ensayos*. Buenos Aires: Austral.
- TAMBIAH, Stanley. 1985. A Performative Approach to Ritual In. *Culture, Thought and Social Action: An Anthropological Perspective*. Cambridge: Harvard University Press.
- TAUSSIG, Michael. 1993. *Mimesis and Alterity*. New York: Routledge.
- TILLY, Charles. *Durable Inequality*. Berkeley: University of California Press.
- TURNER, VICTOR. 1967. *The Forest of Symbols*. Ithaca: Cornell University Press.
- _____ . 1968. *The Drums of Affliction*. Oxford: Clarendon Press.
- _____ . 1969. *The Ritual Process*. Chicago: Aldine.
- _____ . 1974. *Dramas, Fields and Metaphors*. Ithaca: Cornell University Press. _____ . 1982. *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ.
- _____ 1987. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ.
- TURNER, Victor & Edith TURNER. 1978. *Image and Pilgrimage in Christian Culture*. New York: Columbia University Press.
- VOLOSHINOV, V.N. 1995. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec.

- WADE, Peter. 2000. *Music, Race and Nation. Música Tropical in Colombia*. The University of Chicago Press. Chicago.
- WAISMAN, Leonardo. 1993. "Tradición e Innovación en el cuarteto cordobés". In Actas de las VIII Jornadas Nacionales de Musicología. Buenos Aires.
- WEINER, Annette. 1992. *Inalienable Possessions. The Paradox of Keeping-while-Giving*. Berkeley: California University Press.
- WEINER Annete & Jane SCHNEIDER (ed). 1989. *Cloth and Human Experience*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- WEST, Candance & Don ZIMMERMAN. 1999[1990]. "Haciendo género". In M. Navarro y C. Stimpson (comp) *Sexualidad, género y roles sexuales*. Buenos Aires: FCE.
- WILLIAMS, Drid. 1982. "Semasiology: A semantic anthropologist's view of Human Movements and Actions". In D. Parkin. *Semantic Anthropology*. London: Academic Press.
- WILLIAMS, Drid & Brenda FARNELL. 1990. *The Laban Script: A Beginning Text on Movement Writing for Non-dancers*. Canberra: A.I.A.T.S.I.S.
- WILLIAMS, Raymond, 1982. *Cultura. Sociología de la Comunicación y del Arte*. Barcelona: Paidós.
- ZALUAR, Alba. 1985. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense.

