

**BLÁZQUEZ, Gustavo. 2014. *¡Bailaló! Género, raza y erotismo en el Cuarteto Cordobés*. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gorla. 240 p.**

## **Agustín Liarte Tiloca**

Lic. en Antropología

Doctorando en Antropología - FFyH, UNC

Universidad Nacional de Córdoba

Córdoba, Argentina

> agustinliarte@hotmail.com

## **Ana Laura Reches**

Lic. en Historia

Doctoranda en Antropología - FFyH, UNC

Universidad Nacional de Córdoba

Córdoba, Argentina

> laureches@hotmail.com

---

En un cierto imaginario de la ciudad de Córdoba, Argentina, el cuarteto y los bailes organizados en torno de dichas sonoridades aparecen como mundos aparentemente conocidos, un fenómeno que sería “típicamente cordobés”, pero poco vivenciados –en particular– por camadas medias e ilustradas. Parte de estas concepciones suponían la homogeneidad de sus participantes, sin jerarquías sociales evidentes, así como una coreografía poco regulada en las prácticas dancísticas. Sin embargo, la etnografía realizada por Gustavo Blázquez posibilita un acercamiento a estos universos tal como son vividos y transitados por las personas que allí concurren, mostrando cómo estas performances festivas formaban parte de una rutina –y no tanto de una

excepcionalidad– de sujetos diferencialmente integrados.

El autor se propone llevar a cabo un análisis sobre procesos de subjetivación entre jóvenes cordobeses que, iterativamente, asisten a bailes de cuarteto. Sus preocupaciones centrales giran en torno de aquellas dimensiones relacionadas con el género, la sexualidad y el erotismo; temáticas poco exploradas en investigaciones sobre bailes y producciones musicales en el campo de las ciencias sociales. Estos entrecruzamientos lo llevaron a preguntarse por los medios a través de los cuales determinadas personas se (re)producían socialmente como sujetos genéricamente diferenciados. Asimismo, los interrogantes se dirigieron a las articulaciones con otros marcadores sociales de la diferencia, especialmente raza, clase y edad.

El trabajo de campo en el que este libro se fundamenta incluyó la observación participante de bailes de cuarteto entre los años 2000 y 2002, centrada en una banda en particular (*Trulalá*) que fuera una de las más populares por esos tiempos. Esta elección posibilitó un proceso de profundización etnográfica, tanto con los músicos como con los participantes de las noches festivas. Fue así que se produjo una sociabilidad expandida por fuera de los recortes témporo-espaciales de los bailes, que incluyó acompañar a la banda en sus giras a otras localidades del interior de la provincia de Córdoba y compartir con algunos *bailarines* los encuentros preparativos previos a la salida, con quienes a su vez mantuvo entrevistas en profundidad.

La perspectiva analítica incluye herramientas (re)tomadas de la Antropología de la Performance, entendiendo los bailes como “conductas restauradas” en términos de Richard Schechner, acciones repetidas –siempre iguales, siempre diferentes– en las que se montaban escenas donde los sujetos exhibían y organizaban formas de jerarquización social. Es en esos procesos de catalogación, donde los participantes de los encuentros festivos eran clasificados y calificados, que algunos de ellos podían devenir en un tipo particular de sujeto repudiado. Este punto fue abordado a partir de los aportes de Homi Bhabha sobre el sujeto subalterno, de ahí que aquellas prácticas son consideradas 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 antitéticos” (:46). Así, las categorías empleadas respondían a un discurso discriminatorio que racializaba a los asistentes en tér-

minos de *negros y negras*, en oposición a aquellos que eran autoreconocidos como *normales*.

En el contexto de los bailes etnografiados por Blázquez, estas formas de nominación impuestas implicaban un doble juego de marcadores biológicos. Por un lado, el autor propone que “el esquema epidérmico fue introyectado y se hizo tan profundo que se alojó en el alma” (:48), alejándose de posibles imputaciones racistas, siendo que el discurso no hacía referencia al color de la piel sino a una condición de interioridad. Por otro lado, la carga discriminatoria consideraba a los *negros/as* como sujetos contaminantes, materializando sus acciones como *cosas de negros*, puesto que esto respondería a una naturaleza propia de sus almas. En otras palabras, se produce una inversión de la propuesta de Franz Fanon, en tanto el racismo durante la construcción del estado colonial francés habría impuesto una serie de “máscaras blancas” sobre los sujetos, mientras que en la situación cordobesa la operación cubría los rostros, presumiblemente siempre “blancos”, con un conjunto de “máscaras negras”. Este discurso discriminatorio operaba a partir de dos condiciones: la primera de ellas se basaba en la (re)producción de estereotipos fijos e inmutables que ocultaban las diferencias internas; y, del mismo modo, se manifestaba una presencia agresiva y repetida sobre todo aquello realizado o conectado con los sujetos representados por otros como *negros*.

Además de encontrarse atravesadas por formas de presentación personal, modos de bailar y consumos musicales; estas “máscaras” eran articuladas por determinados guiones sexo-genéricos/eróticos/normativos, que se (re)hacían en su repetición mediante performances verbales y corporales. Así, se (re)producían determinados estereotipos interpretados por los sujetos como “naturales” que, de acuerdo a Blázquez y retomando a Judith Butler, “producirían las identidades de género bajo un régimen discursivo que sostiene la heterosexualidad como ideal y como deber” (:63). El mantenimiento de estas normas devenía así en un ejercicio disciplinario, *policinando* tanto la propia presentación de sí como la de otros sujetos.

Estas líneas de pensamiento le posibilitaron a Blázquez analizar formas de representar diversos modos de devenir varones y mujeres, rompiendo con los imaginarios de homogenización que pesaban sobre los concurrentes a los bailes de cuarteto. Estos tipos –en permanente construcción y disputa– eran contruidos 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 (:69).

El autor describe un conjunto de estereotipos femeninos, donde las *normales*, autocalificadas en función del trazado de fronteras sociales violentamente mantenidas –siempre tensas e inestables– se distanciaban de las *negras/negritas*, las *finas*, las *humientas* y las *carteludas*. Los varones, por su parte, también experimentaban distintas masculinidades que eran (re)producidas noche tras noche, diferenciándose los *chicos con personalidad del negro rocha*, el *carteludo* y el *harry*.

No obstante, estas constelaciones de sujetos eran cimentadas como *normales* por sus prácticas eróticas y formas de subjetivación sexo-genéricas, ejerciendo al mismo tiempo una separación frente a quienes se distanciaban del imperativo heterosexual y del binarismo hombre-mujer dominante: homosexuales y travestis. Dicho de otra manera, las diferentes formas de devenir mujer y varón en los bailes se organizaban en torno de dimensiones raciales y sociales, postuladas siempre como heterosexuales. En este sentido, Blázquez sostiene que:

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.

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 subjetivación fundados en diferencias raciales-estéticas-morales eran posibles y plausibles, mientras que aquellos basados en dimensiones sexuales-genérico-eróticas devenían siniestros, ominosos (:134).

En esas interconexiones de género, raza y erotismo, se dibujaba una geometría espacial que separaba varones y mujeres en grupos (hetero)sexualmente discriminados. La asistencia a los bailes, de esta forma, implicaba un índice de éxito a la vez que acarreaba una serie de “problemas” en los periplos previos de convertir los deseos de ir en una realidad de estar. La rutinización de esos fines de semana cubría la concurrencia con una suerte de naturalidad, aunque la misma “se desmantelaba al observar las situaciones que efectivamente permitían a los agentes hacerse presentes en un baile” (:138). Es así que, para los varones, las estrategias apuntaban a la obtención del capital socio-económico suficiente para acceder a un espacio en el cual podían hacerse hombres, y no unos *nenes*, a partir de performatizar una masculinidad hegemónica. Por otro lado, las mujeres se especializaban en *hacer buena letra* y así lograr el permiso –cual acto verbal– por parte de quien ostentara la autoridad en su familia.

Por otro lado, la ubicación y los modos de ocupar los espacios en la pista de baile suponían la formación de escenas, donde los sujetos eran moralmente evaluados por otros y genéricamente diferenciados. Aquí entraban en juego los estereotipos antes mencionados, diseminados en una coreografía que Blázquez relata como “una figura simétrica de dos círculos concéntricos rodeado por un tercer círculo formado gracias al comportamiento estático de otros sujetos que se encontraban en una relación de oposición con quienes se movían al ritmo de la orquesta” (:188). Ese diseño separaba a varones solteros que, en una situación inmóvil en la que debían encontrar y mantener un espacio a través de *ponerle el pecho*, buscaban conquistar a una de las mujeres que bailaban en la ronda media, con el objetivo de llevarla hacia el centro de la pista.

Mientras la ronda de mujeres iba girando y se aproximaba al escenario, se producía una división en la que los sujetos se relacionaban con las coordenadas adelante y atrás. Por ejemplo, aquellas mujeres que preferían permanecer próximas al escenario –y a los artistas– eran consideradas por los varones del círculo externo como *putas* o *humientas*, ya que no los tomaban como objetos de deseo erótico. Se generaba así un esquema binario que destinaba la masculinidad con dos ubicaciones: *arriba* para los músicos, y *atrás/lejos* para otros varones; entretanto lo femenino se localizaba en un entretejido de los puntos *abajo/adelante/cerca*.

La complejidad y densidad de posibilidades de (re)presentaciones

y (re)producción de subjetividades resulta imposible de contar sintéticamente en esta reseña. La maestría del investigador se pone en evidencia en las descripciones que realiza sobre esas diversas situaciones que, tomando en cuenta la circulación de cuerpos, se daban en los bailes de cuarteto. Es por eso que acordamos con Blázquez que este texto “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” (:26). A su vez, este libro se embarca en una contribución política y poética de conocimiento sobre la materialización de determinadas jerarquizaciones sociales, sin elaborar juicios morales o estéticos, mientras desnaturaliza aquellas dinámicas de subjetivación experimentadas en un orden más o menos *normal*. En este sentido, sus páginas nos invitan a pensar en la heterosexualidad como una construcción social, cultural e histórica, enseñando cómo opera el dispositivo clase/raza en un contexto argentino; y tornando familiar aquello exótico, conocido por sectores medios e ilustrados a través de ciertos imaginarios, y no mediante la experiencia vivida.

Por último, esperamos que esta reseña invite a la lectura del texto de Blázquez y que, al igual que en la pausa entre *selecciones*, el encuentro no termine en un punto final sino en un fuerte y enfático ¡Bailaló!