

Sexualidad, Salud y Sociedad

REVISTA LATINOAMERICANA

ISSN 1984-6487 / n.8 - ago. 2011 - pp.63-89 / Bianciotti, M. C. / www.sexualidadsaludysociedad.org

Sobre performances y efectos performativos: género, juventud y seducción femenina

María Celeste Bianciotti

Doctoranda en Ciencias Sociales – Universidad de Buenos Aires (UBA)

Becaria CIECS-CONICET-Universidad Nacional de Córdoba (UNC)

Centro de Investigaciones Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC)

Córdoba, Argentina

> celestebianciotti@yahoo.com.ar

Resumen: El artículo analiza prácticas de seducción de mujeres jóvenes heterosexuales de entre 19 y 30 años, de sectores medios y medios-altos de la ciudad de Córdoba, Argentina, que al momento de ser entrevistadas (en 2009 y 2010) eran estudiantes universitarias o profesionales recién graduadas. Se abordan sus prácticas de seducción como “performances sociales” y “conducta convencionalizada”. La seducción es tratada a la luz de su dimensión performática y performativa, centrando el análisis en los estilos estético-corporales y en los efectos ilocutorios del acto de decir/hacer de la seducción. Se delinean, por último, los devenires subjetivos que se estarían configurando en el marco de dichas experiencias particulares.

Palabras clave: performance; performatividad; género; seducción femenina; juventud

Sobre performances e efeitos performativos: gênero, juventude e sedução feminina

Resumo: O artigo analisa práticas de sedução desenvolvidas por mulheres jovens heterossexuais entre 19 e 30 anos, de setores médios e médios-altos da cidade de Córdoba, Argentina, que no momento de serem entrevistadas (em 2009 e 2010) eram estudantes universitárias ou profissionais recém-graduadas. Abordam-se aqui suas práticas de sedução como “performances sociais” e “conduta convencionalizada”. As performances de sedução são tratadas à luz de sua dimensão performática e performativa, centrando-se a análise nos estilos estético-corporais que apresentam e nos efeitos ilocucionários do ato de dizer/fazer da sedução. Delineiam-se, por último, os vir a ser subjetivos que poderiam estar configurando-se no marco de tais experiências particulares.

Palavras-chave: performance; performatividade; gênero; sedução feminina; juventude

On performance and performativity: gender, youth and female seduction

Abstract: This article analyzes seduction practices by young heterosexual middle and upper-middle class women from the city of Córdoba, Argentina. Interviewees were 19 to 30 years old university students or recent graduates at the time of the interviews in 2009 and 2010. Seduction practices are studied as ‘social performances’ and ‘conventionalized behavior’. Seduction is analyzed in the light of its performatic and performative dimension, by analyzing the aesthetics of bodily manners, and the illocutionary effects of saying/doing in the context of seduction. In conclusion, subjective trajectories framed by these particular experiences are outlined.

Keywords: performance, performativity, gender, female seduction, youth

Punto de partida

El presente artículo aborda prácticas de seducción desarrolladas por mujeres jóvenes heterosexuales que viven en la ciudad de Córdoba, Argentina y que pertenecen a sectores socio-económicos medios y medios-altos. Se analizan aquí aquellas prácticas de seducción que las jóvenes han entendido y expresado como tales, a la luz de su dimensión performática (Schechner, 2000). Se centra el análisis en los modos estético-corporales que presentan y en el proceso de preparación característico de una performance: ¿cómo seducen estas jóvenes?, ¿qué hacen cuando seducen?, ¿a qué potencialidades de sus propios cuerpos echan mano? A partir de los aportes de Tambiah (1985) y Butler (2002; 2007) se trata su dimensión performativa, es decir, los efectos ilocucionarios del acto de decir/hacer de la seducción: estas performances, ¿hacen sujetos?, ¿hacen género?, ¿hacen sexualidad? ¿Qué devenires subjetivos se establecen a través de las mismas?

Este texto se desarrolla sobre la base de un conjunto de datos provenientes de entrevistas en profundidad semi-estructuradas realizadas en 2009 y 2010 a diez jóvenes que viven en la ciudad de Córdoba; y de notas de campo hechas a partir de observaciones participantes y no participantes en 2010. Las entrevistadas tenían, al momento de ser contactadas, entre 19 y 30 años. Todas afirmaron experimentar deseos heterosexuales: algunas estaban en pareja, y la mayoría no tenía un compañero permanente ni una relación erótico-afectiva formal. Eran estudiantes universitarias o graduadas, en general, en la Universidad Nacional de Córdoba. Algunas nacieron en la misma ciudad de Córdoba; otras llegaron de provincias del norte del país o de localidades del interior provincial para cursar estudios de grado. Fueron contactadas por medio de amigas, colegas o conocidas, y a partir de los encuentros con las primeras entrevistadas se produjo una “bola de nieve” (Guber, 2008) que permitió entrevistar a sus amigas y compañeras. Otro conjunto de datos fue recabado por medio de observaciones participantes realizadas en un “Taller de seducción femenina” organizado por el “Instituto La Merced: cuerpo y alma” en junio de 2010; y de observaciones no participantes en dos plazas céntricas de la ciudad: la Plaza de la Intendencia y el Paseo del Buen Pastor (dos espacios públicos

que funcionan como lugar de encuentro de personas jóvenes).¹

El análisis que se propone aquí se sostiene en el cruce de dos campos teóricos que, articulados, potenciarían su capacidad explicativa. Ese cruce se establece entre la Teoría de la Performance y la Teoría de la Performatividad de Género. Así, dichas prácticas interaccionales se estudian como “performances” (Schechner, 2000) y como “conducta convencionalizada” (Tambiah, 1985), a la vez que pueden comprenderse los efectos performativos devenidos de su dimensión ilocucionaria (Austin, 1981:65). El espacio en que se intersectan ambos campos teóricos puede contribuir al conocimiento de los modos estético-corporales de realización del género, la clase y la juventud, tanto como a desentrañar los devenires subjetivos que se producen por medio y a través de esas performances.

La “conducta convencionalizada” remite a códigos culturales aprehendidos y es construida colectivamente como expresión de ciertas actitudes esperadas socialmente. Esto no implica falta de emocionalidad en una performance de seducción, o que no se persigan ciertos objetivos erótico-afectivos; lo que sucedería es que esos elementos no serían expresados de forma directa o espontánea porque estarían mediados por la cultura (Tambiah, 1985; Elías, 1993). La conducta convencionalizada separaría las emociones privadas de los sujetos de su obligación de moralidad pública, y ésta nunca se reproduce sin más, sino que van generándose versiones más o menos apegadas a los *códigos morales* de una época (que son también contingentes).² Ni en el ritual ni en la performance se realizarían “reproducciones de un texto invariante” (Tambiah, 1985:141); funcionarían, sí, normas regulativas que orientan y regulan una práctica o una acción, dirigiendo el estilo estético y los modos en que “debe” realizarse.

-
- 1 La Plaza de la Intendencia se encuentra en el centro de la ciudad y se caracteriza por ser un espacio recurrente para quienes desean estudiar o encontrarse con amigos/as al aire libre, practicar deportes y actividades artísticas (malabares y murga, entre otras) o pasear a su mascota. El Paseo del Buen Pastor está ubicado en Nueva Córdoba, barrio que se caracteriza por albergar mayoritariamente a estudiantes universitarios. Este paseo fue inaugurado como tal en 2007, habiendo sido históricamente la cárcel de mujeres de la ciudad. Cuenta con diferentes sectores cerrados (una galería de arte, restaurantes y comercios) y un sector al aire libre que es el que se ha observado debido a que convoca principalmente a parejas y grupos de amigos/as jóvenes. Las observaciones en ambos lugares se realizaron durante los últimos meses de 2010.
 - 2 Siguiendo a Michel Foucault se entiende por códigos morales a aquel “conjunto prescriptivo” de “valores y reglas de acción que se proponen a los individuos y a los grupos por medio de aparatos prescriptivos diversos, como pueden serlo la familia, las instituciones educativas, la iglesia, etc.” (2003:26). Estas reglas y valores son “explícitamente formulados dentro de una doctrina coherente y de una enseñanza explícita [pero también] son transmitidos de manera difusa y (...) lejos de formar un conjunto sistemático, constituyen un juego complejo de elementos que se compensan, se corrigen, se anulan en ciertos puntos, permitiendo así compromisos o escapatorias” (idem.).

Así, las prácticas de seducción se establecerían, por un lado, como repetición de cintas de conducta aprehendidas,³ reiteración de guiones socio-sexuales (Gagnon, 2006) y citación de las normas de sexo/género/deseo⁴. Por otra parte, una performance nunca se llevaría a cabo de igual manera dos veces, perteneciendo, siempre, al orden de lo no predecible. En tal sentido, este artículo busca dar cuenta de cómo, en el marco de prácticas de seducción, se hace –supuestamente– siempre “lo mismo”: las mujeres utilizan recursos corporales aprehendidos y ya testeados/experimentados (se mira insistentemente, se baila sensualmente, se realizan acercamientos estratégicos por el espacio), pero nunca se lo hace de igual manera porque “ninguna repetición es exactamente lo que copia” (Schechner, 2000:13).

Las performances serían, además, eficaces, provocando transformaciones en quienes las realizan, creando o reforzando alianzas y consiguiendo resultados. Por ello son definidas por Schechner como “transformances”, y en términos de Austin serían realizativas: a través del desarrollo sistemático de performances de seducción una niña se convierte en mujer gracias –entre otras cuestiones– a su inclusión en una multiplicidad de “rituales seculares” (Moore & Myerhoff, 1977), en el mercado de divertimento nocturno (Blázquez, 2006; 2007; 2008), o en los festejos de los quince años, actualmente en auge en la ciudad (Chervin, 2010). A su vez, a través de las mismas una mujer soltera puede transformarse en una chica que *está de novia*, en la pareja o la amante de..., en una mujer honrada (en una *chica tranqui*) o en una *puta* (Bianciotti, 2010).⁵

Esta dimensión performativa de las performances de seducción será tratada a partir de los tres modos por los que Tambiah (1985) considera una acción ritual en tanto performativa. Por su parte, el concepto de “performatividad de género” ofrecido por Butler se torna sumamente útil, debido a que permite mostrar cómo

3 Se retoma aquí a Schechner en su planteo respecto de que las performances constituyen todas aquellas “actividades humanas –sucesos, conductas– que tienen la cualidad de [ser] «conducta restaurada», o «conducta practicada dos veces»; actividades que no se realizan por primera vez sino por segunda vez y ad infinitum” (...) Ese proceso de repetición, de construcción (ausencia de «originalidad» o «espontaneidad») es la marca distintiva de la performance” (2000:13).

4 Cabe recordar que las normas de sexo/género/deseo no son, solamente, sedimentación corporal de los actos de habla que configuran a los sujetos ni tampoco conocimiento aprehendido por ellos, *habitus feminizado y masculinizado* –podría decirse con Bourdieu (2000)–; sino que las normas reguladoras del sexo obran discursivamente teniendo efectos performativos por medio de una “práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra” (Butler, 2001:18). Las normas de sexo/género/deseo materializarían el sexo del cuerpo, la diferencia sexual en pos del imperativo heterosexual.

5 Las palabras o enunciados “nativos” transcritos dentro del texto se encuentran en itálica con el fin de diferenciarlos claramente de las citas directas de los autores que se utilizan.

funcionaría la expectativa de feminidad que acabaría produciendo el fenómeno que anticipa por medio de ciertos actos reiterados que aparecen fuertemente en toda performance de seducción.

La estructura reiterativa de la performance propuesta por Schechner dialoga en este texto con las nociones de iterabilidad de Derrida (1998) y Butler (2002; 2007) porque su estructura iterativa hace cosas (cuerpos y sujetos), y permite subvertir los contextos originales que la configuraron, o las normas sociales que la articulan a partir de su cualidad restaurativa. La idea de performance se asocia productivamente a la de performatividad, porque ésta se basa “(...) en la sedimentación de unos usos” (Sabsay, 2007:66), a la vez que las normas reiteradas son, siempre, actualizadas y renovadas: “(...) en la repetición del uso normativizado (...) desplazamos la repetición y le hacemos decir algo nuevo” (ídem). El cuerpo sexuado no sería pura sedimentación de los actos de habla que lo habrían constituido, sino que podría excederlos. El cuerpo se formaría por medio de la repetición y acumulación de normas (entre ellas, las de sexo/género/deseo) pero esta formación nunca sería totalmente efectiva (Butler, 2004). Por otra parte, la idea de “gracia” (Schechner, 2000) que se refiere a limpiar el movimiento corporal a partir de un proceso sistemático de ensayo que constituye la performance está estrechamente ligada al concepto de “performatividad de género” como una “estilización reiterada del cuerpo” que tiene efectos realizativos (Butler, 2007).

Se instrumentaliza en este texto una de las dimensiones de la performatividad de Butler, referida al proceso mediante el cual “(...) un sujeto asume, adopta una norma corporal, (...) como una evolución en la que (...) se forma en virtud de pasar por ese proceso de asumir un sexo (...)” (2002:19). Ya que el foco está puesto en las prácticas de los sujetos, se ha tenido especialmente en cuenta el concepto de performatividad de género.⁶

Sobre los sentidos atribuidos a una performance de seducción

¿Qué sería la seducción en términos de las entrevistadas? ¿Cómo se entiende esta práctica según sus propios enunciados? Las performances de seducción se conciben como un hacer particular, un modo de actuar específico que persigue ciertos objetivos y que se diferencia claramente de otras acciones cotidianas. Si

6 Me remito aquí a lo planteado por Butler en “El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad”, donde hace referencia a un conjunto de “(...) repeticiones y rituales que consiguen su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo” (2007:17), reiteraciones estilizadas del cuerpo que anticipan y producen aquello que se ha tomado “(...) como un rasgo «interno»” del propio yo (ídem).

bien pueden ser realizadas en cualquier momento y lugar serían acciones especiales respecto de otras actividades o conductas habituales. En reiteradas oportunidades, la performance de seducción fue definida en términos “nativos” como *actitud*: un modo particular de actuar que echa mano de aptitudes y posibilidades de un cuerpo que entra en escena. La *actitud* integraba un conjunto de puestas en acción incluyendo desplazamientos y movimientos estratégicos por el espacio, actos destinados a *llamar la atención* y/o generar atracción, habilidad para establecer contactos corporales específicos y generar interacciones habladas, a la vez que debía llevarse a cabo en un estado emocional particular: sin ganas de mostrarse e interactuar, la cosa no funcionaba.

Ponele que yo soy re insegura y tengo mi autoestima en un infra-mundo, si yo no estoy bien conmigo, si yo no me siento bien, si yo no me veo bien a mí misma no voy a ver que el resto me esté viendo bien (...) entonces es más difícil que se te acerque alguien porque vos tampoco vas a estar en la postura de decir yo me planto mirando, te estoy mirando y me gustás (Pilar, 21 años, estudiante, soltera).

La *actitud* iba más allá de vestirse para la ocasión y se relacionaba con la habilidad de atraer y sostener el interés del otro. Superaba la estilización corporal y ha sido definida por la capacidad de mostrarse como una mujer interesante, sensual, divertida, inteligente, y por la habilidad de provocar atracción/curiosidad/misterio.

La actitud hace mucho, porque la ropa a simple vista... pero cuando interactúas con alguien la actitud gana mucho más y yo lo veo todo el tiempo, una persona que a simple vista no te atrae y hablás un rato y te encantó, la actitud es muy importante (...) (Virginia, 21 años, estudiante, *de novia*)

Ese interés trataba de generarse, en primer término, por medio de actos corporales específicos que alentaran el acercamiento; y posteriormente, a través de actos de habla –nunca desencarnados sino poseedores de un marcado carácter corporal (Butler, 2004)– recurriendo a comentarios/conversaciones que pretendían demostrar perspicacia, simpatía e inteligencia y que funcionaban como preludio de un potencial relacionamiento erótico-sexual.

Las performances de seducción fueron significadas por las mujeres entrevistadas como un hacer estrechamente ligado al ámbito erótico-afectivo. Las jóvenes afirmaron seducir principalmente a personas del sexo/género opuesto que les resultaban atractivas y les interesaba conocer. La seducción, según sus relatos, tenía un rol central en los primeros encuentros con un potencial compañero erótico. Era confinada al momento de *la conquista* o del cortejo, quedando fuera de los discursos –o muy subvaloradas– un sinnúmero de otras potenciales instancias de seducción

(especialmente entre las entrevistadas más jóvenes, de entre 19 y 24 años).

Las propias performances se concebían como un hacer para lograr los acercamientos hétero-eróticos deseados.

–*Si yo te tiro la palabra seducción, ¿qué es lo primero que se te viene a la cabeza?*

–Hombres [se ríe], sí, la seducción es un medio para llegar a algo, nadie seduce por seducir, todos lo usamos como un medio, se me viene eso a la cabeza, gracia, femineidad, transmitir algo femenino al otro (...) la seducción femenina es llamar la atención con lo atractivo de la mujer. (Pamela, 27 años, graduada universitaria, soltera)

–[Es] el juego, de que te invito, de que vas, me llamó, no me llamó (...) los momentos antes de empezar a salir con alguien o estar de novio con alguien donde estás realmente pendiente, donde el otro te busca todo arreglado, te acompaña hasta tu casa... (Paola, 23 años, estudiante, *de novia*)

La performance seductora se convertía, en términos de las entrevistadas, en un hacer especial, extraordinario, correlativo con expresiones ceremoniales, rituales y eventos sociales importantes, sobre los que había una conciencia respecto de que eran diferentes a las actividades cotidianas (Tambiah, 1985). Un hacer que implicaba una puesta en escena eminentemente corporal, asociada a experiencias vinculadas a lo que las jóvenes expresaban como el ámbito de lo erótico-afectivo y sexual. Las performances de seducción no son definidas aquí *a priori*, sino que se trabaja sobre los sentidos “nativos” dados a las mismas. Tampoco se sostiene una definición particular de lo que se denomina ámbito de lo erótico-afectivo, se utiliza por el contrario la manera en que las entrevistadas lo formulaban en sus relatos; o mejor dicho, se usa el término para hacer referencia a la estrecha relación que ellas establecían entre seducción y deseo/relacionamiento erótico heterosexual.

Por sus performances las conoceréis

Las prácticas de seducción analizadas como performances se establecerían en un *continuum* entre lo que Schechner denomina ritual/eficacia y entretenimiento/teatro. Asimismo, las danzas no se escenifican sólo con el fin de establecer intercambios necesarios sino también porque “la gente quiere exhibirse, quiere bailar, quiere divertirse” (2000:35). Se daría una trenza entre eficacia y entretenimiento, en la que ambos elementos se interrelacionarían, pudiendo tener primacía uno o el otro en ciertos momentos performáticos pero nunca dándose solos, sino formando polos de un mismo *continuum*, y haciendo que ninguna performance sea pura eficacia ni puro entretenimiento. En el caso de las jóvenes con las que se trabajó

sucedía algo parecido; las performances se realizaban para alcanzar efectos perlocucionarios: para efectuar alianzas, *ponerse de novia* o alcanzar acercamientos deseados, como *pasar la noche con alguien*. También se perseguían resultados que no se relacionaban directamente con lo erótico-afectivo, como conseguir beber gratis toda una noche en un local de divertimento nocturno.

Al principio [se refiere a sus primeras prácticas de seducción] fue muy corporal, muy de jugar con el cuerpo, te estás conociendo (...) y conociendo al otro sexo; viendo si eso puede influir en algo, si tiene sus ganancias secundarias; era elegir el grupo de chicos que tenía el balde [de bebida alcohólica] más grande y nos robábamos el balde, esa era la función (...). No gastábamos absolutamente nada, llevábamos cinco pesos para el taxi y tomábamos gratis toda la noche (Laura, 24 años, estudiante y empleada, *de novia*).

Pero no todo era persecución de objetivos, sean éstos los que fueran. También había diversión y entretenimiento. Se observaba un regocijo en el sentirse deseada y sensual, y un disfrute de los juegos de seducción: los bailes, las conversaciones, los intercambios de miradas.

-Cuando me empiezo a dar cuenta que él empieza a tirotear⁷, y como a mí no me pasaba nada puntualmente con él, empiezo a hacer toda una cosa de seducción que es más pro-activa.

-¿Qué hacías?

-Él bailaba y yo lo aplaudía, lo arengaba de que hiciera más o le decía cosas, lo piropeaba, le gritaba, todas esas cosas bien masculinas (...) un supuesto cambio de rol (...).

-¿Y cuál era el significado de lo que estabas haciendo?

-(...) Dándome cuenta que él quería seducirme y lo alentaba a que lo hiciera. Como gozosa de esa situación.

-¿Y por qué?

-Y porque es lindo que te... Está bueno, no sé, te hace sentir como especial (...) te hace sentir especialmente agasajada (Noelia, 30 años, graduada universitaria, soltera).

Estas performances de seducción que combinaban el juego, la eficacia y el entretenimiento, como se ha dicho, no debieran leerse en forma separada de los "códigos morales" de una época (Foucault, 2003). En ocasiones, parecían realizarse desprejuiciadamente, sobre todo cuando se había ingerido grandes cantidades de

7 Término que denotaba la acción de seducir a alguien, de darle a entender que se estaba interesado/a en un contacto erótico.

alcohol, cuando no había involucramiento afectivo con aquél al que se seducía o cuando se lo hacía grupalmente. En otras, las jóvenes centraban sus relatos en la diversión experimentada en sus propias performances o relataban historias en las que afirmaban haber transgredido lo que llamaban *roles de género o mandatos sociales*.

Las jóvenes sabían cuáles eran los guiones sexuales (Gagnon, 2006) asignados socialmente según género y podían desobedecerlos en determinadas ocasiones, como relataba Noelia. Pero esto no se daba sin contradicciones, sucediendo, por ejemplo, que quien había seducido generando acercamientos físicos importantes con su interlocutor había decidido, a la vez, establecer el límite allí donde comenzarían los besos y las caricias, con el objetivo de preservar una imagen de mujer honorable.

Si no hubieran estado mis parientes hubiera pasado algo, seguro, una noche, un rato (...) era amigo de mis parientes, no daba, para mí no daba para que la prima de Argentina viniera a bajarse justo al amigo para una noche, ahí entra lo de puta, todo el imaginario ese (...) se viene todo esto de que no corresponde, si no te interesa para qué vas a quedar mal, como puta, loca, todo eso (Noelia, 30 años, graduada universitaria, soltera).

Algunas otras entrevistadas fueron particularmente claras a la hora de dejar sentado que no seducían por diversión ni para ser el centro de atención de la noche, ni para que todos los chicos las mirasen; sino que lo hacían por amor o interés en conocer a alguien seriamente. Así, una de las jóvenes decía, refiriéndose a las conductas de algunas de sus amigas:

Se chapó⁸ a cincuenta chicos más o menos y están orgullosas de eso y yo digo: ¿de qué orgullosas?, no te acordás de nada, el otro no se acuerda de nada y no sé, es una forma de diversión que no comparto (Agostina, 19 años, estudiante, soltera).

Puede observarse un dejo de descalificación y una tendencia a distanciarse de ese tipo de comportamientos. Comentarios como el precitado podrían pensarse a través de los conceptos de “línea” y “cara” de Erving Goffman (1970:13). El mantenimiento de la “cara” implica que el o la sujeto tenga en cuenta su posición en el mundo social y la respete (lo intente o aparente hacerlo), que prescinda de ciertas acciones que no le corresponden y que se obligue a realizar otras que sí integran el conjunto de comportamientos aceptables para su posición. En esa línea, las jóvenes intentaban dar cuenta de su *dignidad* (Goffman, 1970) dejando claro que no excedían los límites de los modelos de sexo/género promovidos culturalmente. De

8 Término usado para expresar la acción de besar a alguien en la boca.

allí la importancia que daban las jóvenes a cuestiones como no acercarse corporalmente demasiado al chico que les interesaba (*no estarle encima*), no abordarlo directamente (*no invitarlo a salir*), sino esperar que él lo hiciera y concentrarse en ejecutar el arte del *dar a entender*.

Todo eso de te invité a tomar algo, me caí al frente tuyo o bailo con otro y te miro, ¡no!, esas cosas no me gustan, no las hice nunca y creo que no las haría (...) no sé si está mal, a mí no me gusta cómo me siento yo yendo a buscar al hombre, yo soy de las que esperan (Paola, 23 años, estudiante, *de novia*).

También se intentaba no llamarlo por teléfono o escribirle un mensaje sino esperar a que *él* tomara la iniciativa pero, simultáneamente, se permanecía ansiosamente pendiente de que *él* escribiera.

Todo el domingo va a estar pendiente de que le escriba (...) y llegamos a ver si tenemos señal [en el celular] estando acá [en casa], y no vayas a salir y te olvides el celular porque capaz estás a diez cuadras y [volvés] a buscar el celular por si escribe, y no vayas a querer no tener crédito un domingo después de que conociste el chico que te gustó. Y el lunes no te escribió y la mujer se maquina⁹ un poco, se maquina mucho (Pilar, 21 años, estudiante, soltera).

A partir del concepto de “distanciamiento” que formula Tambiah y que deviene de la estructura que presenta la “conducta convencionalizada”, se podría interpretar que Pilar separaba las emociones privadas de la obligación de moralidad pública, que orientaría las prácticas sin determinarlas. Las jóvenes entrevistadas habían generado distintos vínculos con esos modos aceptados y estilos estéticos de la performance seductora. Algunas de ellas parecían respetar aquellas formas cuidadas –en términos estético y moral–, que para otras jóvenes habían quedado caducas. Y parecían experimentar sus propias performances de una manera un tanto más relajada: el contexto, el interlocutor, sus propios deseos hacían que se acercaran o se distanciaran de las normas regulativas (Tambiah, 1985) de la práctica social de la seducción.

Prepararse para una performance

En tanto conducta restaurada, las performances podrían entenderse “examinando el proceso de ensayo (...) En los ensayos se preparan las cintas de conducta

9 *Maquinarse* remite aquí a la acción de preocuparse, incluso angustiarse debido a que se infiere que el varón en cuestión no tiene intención de volver a verla.

de modo que cuando los actores las expresan (...) parecen espontáneas, auténticas, no ensayadas” (Schechner, 2000:124). Los ensayos se vuelven puntos de referencia: un lugar al cual volver a buscar herramientas, recursos lingüísticos, modos corporales, habilidades estéticas. Así como en los rituales y en el teatro, la vida cotidiana está repleta de performances, y por ende, de sus siete fases: entrenamiento, taller, ensayo, calentamiento, performance, enfriamiento y consecuencias.¹⁰ En lo que observara, estas fases no sólo no se daban de forma ordenada y completa sino que tampoco sucedían con la formalidad que podría verse en el proceso de trabajo de un grupo de teatro. Las performances de seducción se llevaban a cabo con más o menos preparación, con calentamiento previo o sin él y, siempre, con consecuencias imprevisibles.

En junio de 2010 participé en un “Taller de seducción femenina” organizado por un centro de estética, que integraron alrededor de 25 mujeres (de entre unos 20 y 50 años de edad). Se observó allí cómo se establecían los talleres-ensayos y la forma en que, mientras se jugaba, se (re)aprendía a “ser mujer” y se (re)inscribía en el cuerpo un tipo particular de feminidad.

El taller contó con diferentes momentos. En un primer momento, ofreció una serie de “consejos de feminidad” dictados por un reconocido profesor de *strip dance* de la ciudad, que tomaron la forma de una charla informal donde se compartieron opiniones en cuanto a los cuidados estéticos necesarios que “debía” tener toda mujer. En una segunda etapa las participantes fuimos entrenadas en el “arte” del buen moverse y del baile sensual: se practicaron caminatas, danzas, formas de llevar y/o soltar el cabello, de mover las caderas, de desvestirse. El taller transmitió habilidades y enseñó técnicas: caminar de forma erguida y prolija llevando tacos altos, sentarse a una mesa o sacarse un abrigo de forma elegante. Descompuso –en partes– modos aceptados de usar el “cuerpo feminizado”¹¹ en el marco de lo que

10 Recordemos que, para Schechner, el entrenamiento es un momento/espacio donde se transmiten y aprenden habilidades. En sus palabras, “el taller es un proceso (...) donde los ‘paquetes’ de la cultura (modos aceptados de usar el cuerpo, textos aceptados, sentimientos aceptados) se descomponen en sus partes y se preparan para ser inscriptos” (2000:172); mientras que los ensayos “componen (...) cintas de conducta restaurada cada vez más largas para hacer una nueva totalidad unificada: la performance” (2000:172).

11 Para Pierre Bourdieu el cuerpo feminizado se corresponde al proceso de feminización del llamado sexo femenino producido a partir de una socialización especial según sexo/género y por medio de un trabajo de incorporación de unos esquemas de percepción y acción que, producidos socialmente, se aprehenden individualmente en diálogo con las prerrogativas sociales y bajo un proceso de monitoreo colectivo. Es importante destacar que no hay lugar, en el esquema de Bourdieu, para otros procesos de feminización o masculinización observables, por ejemplo, en las personas transgénero, por lo que cuando el autor habla de cuerpo feminizado/masculinizado o habitus feminizado/masculinizado está pensando en lo que se entiende oficialmente como mujeres y varones (2003:17-27).

se entendía como momentos *eróticos* o *pre-sexuales*: se profundizó sobre maneras de desabrocharse una camisa, sacarse una pollera o unas botas antes de comenzar una relación sexual. Y se construyeron –también por partes– “cintas de conducta” que fueron armando una performance que consistía en un *strip dance* que, una vez aprendido, podía realizarse adonde –y frente a quien– se deseara. Dichas “cintas de conducta” respondían a un baile que comenzaba con movimientos giratorios alrededor de una silla, continuaba con caricias en las propias piernas y senos seguidas por movimientos de caderas, revoleo de cabellos sueltos, etc. Esta instancia constituyó, así, un taller-ensayo donde se enseñó, principalmente, una “gramática [estético-corporal] básica” (Schechner, 2000:173) que se podría emplear en cualquier tipo de performance de seducción.

Si bien no podría decirse que las jóvenes, en el marco de sus performances seductoras, devenían otro personaje –como en el teatro según describe Schechner (2000:89-90)–, ni tampoco que entraban en trance –como en algunos ritos–, sí aparecían elementos que serían “no yo’ y que se vuelven ‘yo’, sin perder su ‘carácter de no yo’” (2000:185). Habría en una performance elementos de seducción estrechamente relacionados con modos corporales que ya estarían allí fuera y que podrían tomarse y “citarse” (Butler, 2002), a la vez que contribuirían en la constitución del propio ser. Los modos mentados –de caminar erguida y con el pecho abierto, mirar al frente, llevar una mano sobre la cintura con el objetivo de marcar su curva, desplazarse con suavidad, bailar sensualmente (moviendo caderas, arqueando la cintura y sin encorvarse)– constituirían un “no yo” que se vuelve “yo”. Esos modos corporales se convertirían en una “segunda naturaleza” –en términos de Schechner–: se aprenderían y luego se realizarían sin notarlo, generando efectos performativos, como señalaba una de las entrevistadas, asistente también del Taller de seducción femenina:

–Algunas cosas no conocía, o actitudes que a veces uno deja pasar, piensa que no es algo observado y a veces sí.

–¿*Cuáles actitudes?*

–Por ejemplo al sentarse, al moverse, la actitud de la mujer al entrar a un lugar, al sacarse el saco son cosas que por ahí parecen un trámite irrelevante y también forman parte de lo que es la actitud y la seducción de la mujer (...). [El profesor del taller] decía que al estar hablando (...) siempre [hay que] tener la actitud y los movimientos para que la otra persona nos vea como seductoras y seguir hablando de lo que te pasó en el día, lo que hiciste en el día (...) él marcó que hay que ser naturales y a la vez seductoras.

–¿*Y eso cómo se logra?*

–Y pienso que poniendo un poco de voluntad al principio y después se hace natural (...). (Pamela, 27 años, graduada universitaria, soltera)

Las performances de seducción contaban con un nivel de preparación importante que no sólo incluía el momento de “taller-ensayo”, sino que requería también de la estilización del cuerpo, la selección del atuendo, el maquillaje, el ocultamiento de partes del cuerpo y el aprovechamiento y explotación de otras. Gimnasia, modelación estética del cuerpo en salones de belleza, utilización de cremas modeladoras o correctoras (de estrías, granos, manchas de la piel) o participación en un taller de seducción tenían, por ello, un lugar importante. Los cuerpos eran intervenidos completamente, se preparaban y adornaban, se modelaban, se perfumaban. Se practicaban danzas frente a un espejo al compás de la misma música que se bailarían en el local nocturno y hasta eran integradas un conjunto de bebidas alcohólicas o sustancias psicotrópicas excluidas de la vida doméstica, estudiantil o profesional.¹²

Las performances, como ya se dijo, integraban un conjunto de momentos, algunos de los cuales (preparación, ensayo, performance, consecuencias, enfriamiento) han podido palpase en los relatos de algunas jóvenes.

A la noche nos juntábamos antes de salir con bolsas llenas de ropa (...) yo andaba con los corpiños cosiéndoles cosas y cambiando los breteles de lugar porque habíamos descubierto diferentes formas para que quede mejor [más abultado] el escote. Al boliche intentábamos llegar temprano y nos subíamos a lo que haya, una tarima, una jaula, a bailar ahí arriba (...) todo como un juego, que tenía sus ganancias secundarias. Una vez fue fantástica, todas fuimos con nuestros novios (...) llegamos y pusimos sillas y nos pusimos a bailar arriba de las sillas, sin saber que iba a haber regalos por eso, los novios abajo y las mujeres arriba de las sillas y dicen ‘para la chica que está arriba de la silla una cerveza!’ así que fui yo a buscar la cerveza. De repente lo único que quedaba para subirse era la barra así que nos subimos (...) a bailar. Ya todos estaban viéndonos a nosotras y hacía rato que estábamos tomando gratis, nos regalaban una cerveza, un New Age [marca de vino espumante], todo. Los novios abajo, chochos [alegres, contentos], ‘una cerveza más para nosotros!’ y terminaron dados vuelta [ebrios] ellos también (Laura, 24 años, estudiante y empleada, *de novia*).

Esos momentos integradores de una performance se daban con sobresaltos, interrupciones y discontinuidades. A veces se practicaba un instante frente al espejo del baño del boliche y se salía a escena rápidamente. Otras se reproducían bailes, disciplinadamente aprendidos en clases de reggaeton o axé. Los cuerpos se disponían para la performance seductora, sacando el mayor provecho posible de

12 La mayoría de las jóvenes asoció las prácticas de seducción con la vida nocturna, entendiendo por ésta aquellos momentos asociados al ocio, el tiempo libre y la diversión en fiestas, reuniones entre amigos/as, bares y locales bailables.

sus potencialidades y quedando, así, listos para salir a escena.

Un análisis de la performance seductora en su dimensión performativa

Como se ha mencionado, Tambiah propuso tres sentidos en los que una acción ritual sería performativa. El primero de ellos proviene de lo que Austin entiende como “dimensión ilocucionaria” (1981). El segundo sentido tiene relación con la noción de performance escenificada de Schechner, con lo performático, esto es, con el uso de múltiples medios a través de los cuales se experimentaría un evento intensamente y se comunicaría algo. El tercero deviene de las teorizaciones de Peirce (1987), especialmente de sus conceptos de “ícono”, “índice” y “símbolo”. A través de ellos Tambiah afirma que en todo ritual (y por lo tanto, en todo evento social estudiado como tal, o como performance) existirían valores indiciales adjuntados a los actos que se realizan o a las palabras que se pronuncian y que son inferidos por los sujetos.¹³ Estos valores son reconocidos por los sujetos y en ellos los sujetos también se reconocen. Funcionan, así, en un ritual o performance, “símbolos” e “íconos indiciales” que expresan y (re)construyen relaciones de poder, legitimando y realizando jerarquías sociales.¹⁴

Una performance seductora considerada como “conducta convencionalizada” (Tambiah, 1985) compartiría ciertos rasgos con aquellas expresiones ceremoniales y actos rituales importantes para una sociedad: un orden o procedimiento que los estructuran, un sentido de acto colectivo –entregado al logro de un objetivo– y una conciencia de que son diferentes a las actividades y eventos cotidianos (ídem). Estas performances se desarrollaban en un transcurrir de instancias que iban sucediéndose y que no acontecían de igual manera dos veces ni respetaban un orden estricto, pero sí delineaban un encadenamiento de acciones e interacciones más o menos establecido porque se apoyaban en narrativas sociales preexistentes y en

13 El sentido en el que Tambiah afirma que los sujetos inferen significados indiciales se basa en la formulación de “implicaturas conversacionales” de Grice, a través de las cuales diciendo o actuando algo un cierto significado está implicado y queda inferido (1985:123-166).

14 Los conceptos de “ícono indicial” y “símbolo indicial” son útiles para mostrar cómo las acciones realizadas tienen un significado asociado con el ámbito de lo socio-cultural a la vez que están relacionadas a los participantes del ritual o performance “creando, afirmando o legitimando su posición social y sus poderes” (Tambiah, 1985:156) Según este autor, los “símbolos indiciales” tendrían una doble estructura. Son símbolos que están asociados con el objeto representado a través de una regla semántica convencional y, simultáneamente, están indexados en una relación pragmática y existencial con los objetos que representan. Por extensión, un “ícono indicial” posee las mismas dos dimensiones de significado por representar un objeto de acuerdo con una regla semántica convencional por semejanza y por estar existencialmente vinculado a ella (1985:156).

experiencias pasadas, propias y ajenas –siendo, por esto, conducta restaurada–. Ahora bien, ¿cuáles serían los momentos y recursos conductuales e interaccionales de una performance seductora? ¿Cómo se consumiría ésta, pensada como una “realidad dramática” (Tambiah, 1985:145)?

Este tipo de performance se constituía a partir de un conjunto de iteraciones estéticas que devenían –si lograban ser eficaces– en interacciones erótico-sexuales entre dos sujetos. Ese conjunto de repeticiones estéticas del cuerpo presentaba algunos momentos y actos distintivos.

Disposición y uso del cuerpo seductor: miradas, bailes sensuales y acercamientos estratégicos

Para llamar la atención

El primero de los momentos de una performance seductora, según observara, correspondía al de *llamar la atención*. Esto se generaba a partir de actos fuertemente performáticos, actos estético-corporales que perseguían la mirada y la atención del otro: bailes, poses del cuerpo, acercamientos estratégicos. En ese momento un recurso central era la llamada *caminata*: desplazamientos estratégicos por un espacio físico determinado a partir de los cuales una mujer intentaba ingresar al campo visual del varón al que pretendía interpelar.

Las mujeres usamos mucho esa técnica de seducción: la caminata, el pasar al frente del hombre para que te vea (...) todas lo hacen (...) es una forma muy usada, te diría que el 100% de las mujeres la usa (Pamela, 27 años, graduada universitaria, soltera).

Pasar una y otra vez delante del varón que interesa, convocar a las amigas a bailar cerca de él, acercarse a la barra si él estaba allí, *pedirle fuego* para encender un cigarrillo, *ir a dar una vuelta* con el objetivo de encontrarlo, pararse a su lado *haciéndose la distraída* o *la tonta*, eran parte del conjunto de recursos utilizados que entraban en juego en un primer momento.

El baile era otro recurso importante: se bailaba sensual, excéntrica o ridículamente (se hacían *pavadas*) y se lograba, con suerte, atraer por medio de la sensualidad, la simpatía o el humor. Se bailaba reggaeton, axé, cumbia, salsa, zambas. Se seducía sola y en grupo: bailando con las amigas, intercambiando con ellas besos en la boca (*picos*), haciendo *trencitos* y *meneos* que, según afirmaban las jóvenes, lograban captar la atención de los varones.

En ocasiones la performance seductora se efectuaba para un destinatario específico; en otras se llevaba a cabo *porque sí*, por diversión, por entretenimiento e incluso *sin darse cuenta* o *de forma inconsciente* –decían algunas jóvenes que

parecían/pretendían no notar los posibles efectos perlocucionarios de un baile sensual, como el reggaeton o el axé–.

Una de las entrevistadas contaba así sobre las estrategias de seducción de una amiga, que bailaba para alguien en particular:

–Ella empezó a (...) hacerse notar, se quedó cerca, bailaba.

–¿Cómo sería hacerse notar?

–Y bailar, miradas, gestos así, te bailo, te miro de determinada manera, se ve que lo miraba mucho. Es lo mismo que le pasó con el novio actual, ella salió (...) y justo estaba este chico y ella con su forma de ser, bailando, ella es de esas mujeres que bailan y emanan sensualidad, es raro explicarlo, uno lo entiende cuando lo ve (Julia, 21 años, estudiante, soltera).

Otras veces se bailaba o se posaba sensualmente sin más...

Los arcos que limitan las galerías del Paseo del Buen Pastor con el espacio verde presentan dos barandas que corren en forma horizontal (una a la altura del torso y la otra de las caderas). Frente a cada arco –con sus respectivas barandas– hay bancos en los que la gente puede sentarse. En uno de ellos hay dos mujeres jóvenes que conversan con una tercera –amiga de ambas– que juega en las barandas. Permaneciendo parada, extiende sus brazos y los posa sobre la baranda superior mientras apoya uno de sus pies en la inferior arqueando la cintura, y por momentos llevando la pelvis hacia delante. Luego flexiona uno de sus brazos haciendo que su camisola (de gran escote) caiga y deje al descubierto uno de sus hombros. Se acomoda el cabello, se lo lleva hacia delante y atrás. Se sienta en la baranda inferior, cruza las piernas, vuelve a extender los brazos, levanta los hombros descubiertos, mira hacia los costados mientras conversa y ríe con sus amigas. Al lado hay una pareja que permanece la mayor parte del tiempo en silencio, mirándola por momentos (Nota de campo realizada en el Paseo del Buen Pastor el 2/12/2010, por la tarde).

Ya fuera que se sedujera a alguien por el que se sentía atracción, o que se sedujera en general, o se jugara con el grupo de amigas, siempre había un rol activo de las jóvenes en el marco de las performances que desarrollaban, porque ellas sabían que si no se hace nada no se consigue nada. En este sentido, era necesario *hacerse notar*, mostrarse, lucirse por medio del baile, mirar y no quedarse *parada a un costado*; a la vez que debían conocerse y respetarse los límites del buen gusto y la moral. Apareció, así, en el discurso de algunas jóvenes la necesidad de hacerse notar *sin que se note*, de acercarse pero *como quien no quiere la cosa*, de mirar y *habilitar* pero *haciéndose la tonta o la distraída*.

También valoraban y perseguían ciertas cualidades, como el refinamiento, la soltura y la destreza del cuerpo. Era importante saber moverse armoniosamente,

con sensualidad y siguiendo el ritmo de la música; así se evitaba bailar *como un aparato*¹⁵ y se lograba *emanar sensualidad*. Esas cualidades solían ir acompañadas de sonrisas, de expresiones de humor y de una disposición a dar lugar a la interacción con los demás, observándose una verdadera salida a escena.

Las miradas

El conjunto de recursos corporales delineados arriba no se llevaba a cabo solo, sino que se establecía con la “participación especial” de *la mirada*, recurso imprescindible sin el cual no había posibilidad de saber hacia quién se dirigían –cuando eran hechos para alguien en particular– bailes y poses.

La *mirada* servía –en primer lugar y de manera obvia– para ubicar, en un espacio determinado, a personas que pudieran ser físicamente atractivas, con las que se pudiera generar un contacto que sería fructífero –o no– en términos de relacionamiento erótico. En segundo lugar, se utilizaba para establecer ese contacto, para comunicar que se estaba interesada y, quizás, dispuesta a un acercamiento, sin demasiado riesgo de quedar expuesta a la no reciprocidad. El *dar a entender* con la mirada, es decir, el habilitar acercamientos deseados a través de una mirada sugerente y sostenida se repitió en los relatos de las jóvenes.

El cruce de miradas representa el primer “intercambio simbólico” (Goffman, 1970) por el cual los sujetos estiman que existe posibilidad de que algún tipo de juego erótico o intercambio lúdico se establezca. Los sujetos saben cómo mirar para comunicar interés o desprecio y pueden, a su vez, interpretar la mirada del otro, debido a que existe un entendimiento del funcionamiento de lo social que permite utilizar las miradas de una forma específica y comprender las de los demás. La utilización reflexiva¹⁶ de la mirada se deriva de reglas de uso, consideraciones pragmáticas (Tambiah, 1985) compartidas y –en parte– consensuadas socialmente, a partir de las cuales los sujetos pueden inferir significados gracias a la cualidad indicial de los actos realizados en cada performance. Las miradas indican ciertos valores y significados que pueden ser comprendidos por medio de la “conciencia práctica” (Giddens, 2003) con la que cuentan los sujetos. Esto debido a que ellos

15 Nótese que el término aparato remite a la idea de rigidez, torpeza en el movimiento, tosqueidad; idea que se contrapone a aquello que se asocia y espera con –y de– la feminidad: suavidad, movilidad, elasticidad.

16 Cuando se habla aquí de utilización reflexiva de ciertos recursos corporales se hace referencia a lo que se denomina “reflexividad práctica”, es decir, a aquel uso del cuerpo aprehendido prácticamente, incorporado a través de *hábitus* de clase y sexo/género, y a aquel entendimiento de lo social asimilado prácticamente en la vida cotidiana (Bourdieu, 1997; 2010; Giddens, 2003).

han aprendido “las reglas y las tácticas por las que se constituye y reconstituye la vida social diaria” (2003:123) y, en particular, la vida socio-erótica de la sociedad a la que pertenecen.

Como la mirada se utilizaba para habilitar interacciones, era preciso ir mucho más allá de la simple acción de visualizar: la mirada era sostenida, se dirigía con prioridad hacia un sujeto de modo que éste se sintiera interpelado y autorizado para un encuentro amoroso o sexual: se miraba *a los ojos, se miraba fijo a una persona, se le miraba la boca*. Al sostenerse la mirada los sujetos se comunicaban algo: *te estoy mirando, te estoy fichando, acercate, vení*; e inferían un significado: entendían que había un interés erótico recíproco, o por lo menos la intención de establecer algún tipo de juego (que se desarrollaría por diversión, amor, atracción física, *histeria*¹⁷).

Ponele que una mujer decide ir a hablarle a un hombre, ponele que vos seas hombre y yo te estuve mirando toda la noche y vos en ningún momento me miraste, no me voy a acercar a hablar porque me ignoraste toda la noche, entonces qué sentido tiene. Si yo veo que vos también me estás mirando y que hay un ida y vuelta de las miradas, digo bueno: si vos no me vas a hablar me acerco yo, me acerco a hablarle (Pilar, 21 años, estudiante, soltera).

De la forma en que lo expresaba Pilar, a través del recurso corporal de la mirada los sujetos inferían significados indiciales, pudiendo advertir (o, por lo menos, intuir o sospechar) si alguien sentía atracción por uno, si le era indiferente o si una mirada provocativa se establecía sólo por *histeria*, con lo que, podría suponerse, no llegaría a establecerse ningún contacto físico-erótico.

Face to face

Los comportamientos descriptos sucintamente hasta aquí (bailes, acercamientos estratégicos, miradas) han servido para generar el primer acercamiento cara a cara. Las disposiciones y posibilidades del cuerpo estratégicamente utilizadas se constituyen en “gestos significantes [que inician] un bloque de comunicaciones [y funcionan como un] medio para que las personas (...) se acrediten unas a otras como participantes legítimos” de una conversación (Goffman, 1970:37). Una vez que los sujetos se han ratificado mutuamente, llega el momento de la interacción

17 En los términos de las entrevistadas, una persona era *histérica* cuando desarrollaba estrategias de seducción (miradas, bailes sensuales, llamados de atención, acercamientos estratégicos), desistiendo del juego constituido con alguien, cuando el relacionamiento físico-erótico estaba por concretarse (besos, caricias, sexo).

cara a cara, en el que ingresa un nuevo recurso: la comunicación verbal. Estamos, ya, en presencia de lo que Goffman ha llamado *estado de conversación* (1970).

En una instancia de seducción las palabras son importantes. Ninguna de las entrevistadas omitió el momento de la conversación, ya que por medio de la misma los sujetos se conocían, se medían, se evaluaban como posibles amantes, novios, amigos, y podían concluir si había *onda* o no. Bozon & Heilborn (2001) han observado que entre los y las jóvenes del Brasil la aproximación erótico-corporal se produce a partir de un trueque de miradas y sonrisas en el que las palabras cuentan poco, cobrando centralidad el baile, sobre todo, como una estrategia de acercamiento y sincronía físico-erótica utilizada frecuentemente.¹⁸ Boix, Ghisolfi & Rizo (2008), por su parte, en una etnografía sobre prácticas de seducción femenina llevada a cabo en un local bailable de música electrónica en la ciudad Córdoba, han encontrado que entre los y las jóvenes habitúes del mismo las palabras eran centrales en pos del establecimiento de contactos erótico-sexuales. Con las jóvenes entrevistadas para este trabajo sucedió algo similar. Ellas no concebían el primer contacto erótico sin mediación del lenguaje (que siempre participa del proceso de cortejo, se extienda éste por semanas o meses, u ocurra durante unas pocas horas en una fiesta). Los contactos cara a cara juegan un papel central sobre los efectos perlocucionarios generalmente perseguidos por una performance de seducción, ya que si hay onda en una charla se infiere que ésta podrá devenir en una sincronía físico-erótica.

A veces te sacan a bailar y empezás a charlar y ves qué onda, [yo estaba] en un boliche y me sacaron a bailar, fuimos a tomar algo, charlamos, me mandaba mensajes, me buscaba y dábamos una vuelta en el auto, nos íbamos conociendo y así... (Agostina, 19 años, estudiante, soltera)

¿De qué se hablaba? ¿Qué se decía en el marco de una performance seductora? Eso dependía de a quién se estuviera seduciendo y de dónde se estaba. En un boliche, una fiesta, una plaza y con un desconocido, se utilizaban relatos elogiosos –los varones los utilizaban más frecuentemente en relación a la ropa, el cuerpo y el baile de las mujeres–. Ellas solían mostrarse complacientes, agradecían o devolvían las alabanzas, dirigidas especialmente hacia ciertas habilidades expuestas por ellos en fiestas y reuniones, como podía ser tocar la guitarra, cantar, o bailar bien.

En general se hablaba de cuestiones triviales: cine, música, lugares de salida, de procedencia, estudios; pero cuando los encuentros se sucedían una y otra vez,

18 Estos resultados se desprenden de una investigación realizada con jóvenes habitantes de las ciudades de Río de Janeiro y París, que tuvo por objetivo examinar las trayectorias afectivo-sexuales de varones y mujeres jóvenes y las representaciones de la primera experiencia amorosa y sexual (Bozon & Heilborn, 2001).

ingresan en las conversaciones temas considerados más profundos por las entrevistadas. Durante los primeros diálogos se intentaba no tocar temas demasiado serios o personales, sino vincularse desde el humor y encontrar coincidencias en cuanto a gustos y opiniones. Los sujetos se estaban conociendo y estaban construyendo una “cara” (Goffman, 1970): las mujeres intentaban ser *simpáticas e interesantes*, a la vez que iban leyendo al otro y en base a esa lectura hacían sus intervenciones. Se mantenía, así, un “ambiente ético o emocional (...) un acuerdo cortés [en el cual] los participantes que puedan tener un (...) desacuerdo (...) aceptan (...) opiniones que los hacen concordar en materia de hechos y principios” (Goffman, 1970:38).

Repasemos entonces una interacción entre un joven y una joven que acababan de conocerse en una plaza de la ciudad:

“Yo tenía una banda con una amiga”, “pasa que mi viejo es músico entonces la relación con la música la tengo desde chica”, le cuenta ella mientras manipula la bola de contact de él que le acaba de pasar. Ella mira el horizonte a través de esa bola transparente, la inspecciona, la posa sobre sus manos. Noto que sus temas de conversación son escuetos, se hacen comentarios al pasar o se detienen en alguna cuestión pero rápidamente se acaban las palabras. Un rato después él se para y muestra algunas de sus habilidades, se coloca la bola en el hombro y se va desplazando hacia un lado y otro intentando dejarla quieta, luego hace lo mismo colocándosela en la sien, mientras ella lo mira esbozando una sonrisa. Guarda la bola, cierra la mochila y se la coloca en la espalda, es evidente que está por irse. Se miran de cerca, me da la impresión de que se sostienen la mirada. Él le pide el número telefónico o le propone dejarle el suyo (no puedo escucharlo), ella lo agenda en su celular y le dice “bueno yo te mando un mensaje y si esta noche podés nos tomamos una cerveza”, “Sofi, yo soy Sofi”. Acaban de conocerse y planean volver a encontrarse. Se saludan: ella estira bien recto su brazo hacia él y posa su mano sobre su hombro mientras él se encorva agarrándole con firmeza una de sus mejillas con la palma de la mano bien extendida; ella le acerca el rostro de costado y él con su boca fruncida va directo a su otra mejilla y le da un beso lento y apretado. Se separan, él la mira un segundo bien de frente, ella le sonrío, él se aleja caminando (Nota de campo realizada en la Plaza de la Intendencia, 7/10/2010, por la tarde).

La interacción hablada nunca es estrictamente verbal. Los actos de habla no son actos desencarnados sino fuertemente corporales (Butler, 2004), no habiendo posibilidad de separar el habla del cuerpo, porque ésta es parte del último. Las miradas habilitan las palabras y las palabras son acompañadas de gestos, movimientos exhibitorios y acercamientos físicos.

Forma y contenido están necesariamente fusionados en una performance seductora (Tambiah, 1985); son una y la misma cosa, siendo imposible establecer

qué recursos corporales y verbales corresponden a uno y otro elementos. La forma de una performance es, en todo caso, la disposición de los contenidos verbales y no verbales que se establecen en ella y que dependen de múltiples variables, momentos, contextos. Al pensar la performance seductora como “conducta convencionalizada” y “restaurada” –constituida por patrones y secuencias ordenadas de palabras y actos– no puede afirmarse que lo que es dicho en ella funcione por sí solo como contenido, porque en estas performances se comunica principalmente con el cuerpo. Miradas sostenidas, acercamientos corporales sutiles y caricias pueden decir mucho más que mil palabras, siendo parte también del contenido de la performance.

Por fin, llegamos a los besos

El último momento¹⁹ de la performance seductora –si el efecto perlocucionario buscado más comúnmente se alcanzaba– era el relacionamiento físico-erótico. Si todo salía bien se llegaba a los besos, mediados y anticipados por contactos físicos que acompañaban la conversación.

–Creo que está eso del acercamiento, ese ir permitiendo que el otro se acerque corporalmente más y más y en eso se va probando y una va dejando. Yo voy dejando que el otro avance, no es que yo voy avanzando a tocarte, sino que voy permitiendo que avance, bien mujer, digamos.

–¿Y cómo se avanza?

–Desde los brazos, eso de ir agarrando, y la cara, la cara de la oreja se va acercando más a la boca y una deja o no deja (Noelia, 30 años, graduada universitaria, soltera).

–Si hay onda en la charla uno empieza a acercarse más o en el baile por más

19 Sostener que determinado momento es el último en una performance seductora siempre es un riesgo. Puede afirmarse, siguiendo a Austin, que la etapa del contacto o relacionamiento físico-erótico corresponde al último momento de una performance debido a que se constituye como el más comúnmente buscado por sus efectos perlocucionarios. En términos de Schechner podría plantearse esta etapa de sincronía física como parte de la fase de las consecuencias de una performance, con lo cual no podría decirse que dichas consecuencias se derivan de su etapa anterior (el enfriamiento), ya que si hay enfriamiento en una relación cara a cara o en una puesta en escena de este tipo es improbable que se establezca el contacto físico-erótico entre los sujetos. Lo que parece funcionar aquí es una inversión de las dos últimas etapas de una performance propuestas por el autor (enfriamiento y consecuencias). Se observa, con esto, que una performance se constituye como un proceso complejo de momentos y múltiples medios utilizados que nunca siguen un orden fijo, ni se suceden uno a uno en forma coherente, ni se cierran según lo previsto, ni aseguran –de antemano– cuáles serán sus propios efectos performativos. Así, la “ausencia de una o más fases no es índice de incompletud sino de un ajuste del proceso de performance para satisfacer necesidades específicas” (2000:172).

de que estés bailando un reggaeton o una cumbia o lo que sea, en vez de estar separados estás más junto (...) o te toco el brazo mientras te hablo y si hay una respuesta cada vez se van acercando más (...) El beso es algo que se va dando (...) todo el tiempo vas probando (Pilar, 21 años, estudiante, soltera).

Estos recursos corporales –verbales y no verbales– traían adjuntados, como ya se afirmó, significados indiciales que eran advertidos por los sujetos (Tambiah, 1985). Por eso, los actos desarrollados en una performance seductora eran más o menos plausibles de ser comprendidos como atracción o desprecio, deseo o indiferencia, acercamiento o rechazo. Si las palabras expresadas o recibidas se constituían como relatos elogiosos, se entendía que había atracción física o algún aspecto propio o ajeno que agradaba; si se hacían preguntas al otro (y se lo escuchaba atentamente) se leía que había un interés en conocerlo; si se hacían chistes o comentarios simpáticos se entendía que había intención de generar un momento conversacional ameno; si las preguntas o comentarios de uno eran contestados y/o profundizados por el otro se concluía que había un compromiso para que la conversación se extendiera.

Además, si se hablaba al oído, si se cruzaba un brazo alrededor de la cintura, si una pareja *meneaba pagadito hasta el piso* en un reggaeton, si sonrisas y miradas sostenidas acompañaban una charla fluida, los sujetos entendían que ese momento derivaría, muy probablemente, en una sincronía físico-erótica. Por el contrario, si las miradas no eran retribuidas, los acercamientos corporales eran rechazados o si aparecían pausas incómodas o largos silencios en una conversación, se estimaba que no había *onda* y, por tanto, eran pocas las posibilidades de que la interacción cara a cara continuara y que los besos, las caricias y el sexo se concretaran.

(In)conclusiones: sobre los efectos del realizativo corporal

Se dijo aquí que los actos realizados en una performance de seducción vehiculizaban valores indiciales que legitimaban, creaban y reconstruían las relaciones de poder establecidas en cada sociedad y las posiciones sociales de los sujetos. En este marco surge la pregunta sobre qué es lo que afirma, crea y reconstruye una performance seductora.

Los actos verbales y no verbales de estas performances, tanto como la imagen que toma el propio cuerpo puesto en escena, pueden pensarse como signos (Peirce, 1987) que traen adheridos valores indiciales socialmente reconocibles. El cuerpo elegante, con buen ritmo, capaz de menear hasta tocar el piso y de mover ágil y sensualmente las caderas; el cuerpo minuciosamente preparado para salir a escena: maquillado, bien vestido, modelado –sistemáticamente– por medio de técnicas

de gimnasia, cremas y aparatos variados, permite inferir una clase, una edad, un sexo/género determinados y hasta una orientación sexual (Tambiah, 1985) a la vez que se materializa a sí mismo como tal en ese mismo proceso (Butler, 2002).

No se es una joven mujer heterosexual de clase media sin la puesta en movimiento de las disposiciones corporales que se han descrito en este artículo. Sin el ejercicio de la elegancia, las miradas habilitantes, el arte del *dar a entender* el deseo, el relacionamiento físico-erótico sutil (logrado, por ejemplo, por medio de una mano disimuladamente posada sobre el hombro de quien se está seduciendo) o la espera del varón por el que se siente atracción, no se deviene mujer heterosexual. Si todo esto no se hiciera (o se hicieran otras cosas) se pertenecería a otro sector socio-económico, se ejercerían otras orientaciones sexuales, se invertiría al propio cuerpo de otro género.

Ha podido observarse cómo las jóvenes con las que se trabajó iban produciendo performativamente su propio género, aunque, por supuesto, no de una manera deliberadamente autónoma respecto de las normas que gobiernan la vida socio-erótica de la cultura a la que pertenecen, sino bajo la prescripción de materializar en la superficie de sus propios cuerpos las “(...) oposiciones discretas y asimétricas (...)” (Butler, 2007:72), producidas por la hegemonía heterosexual: la feminidad y la masculinidad. Esta operación era lograda, justamente, por medio y a través de las acciones corporales desarrolladas en el marco de las performances de seducción que se han tentado analizar y describir. Estas jóvenes se constituían como mujeres “(...) en la medida en que funciona[ban] como [tales] en la estructura heterosexual dominante” (2007:12).

Puede decirse, entonces, que la performance seductora hace (entre otras cosas) género y heterosexualidad, porque el propio género producido performativamente “es impuesto por las prácticas reguladoras de la coherencia de género” (Butler, 2007:84) de la matriz cultural heteronormativa. Las oposiciones discretas y asimétricas entre femenino y masculino –generadas por esa matriz de inteligibilidad heterosexual– se configuran como el marco de posibilidad de los devenires subjetivos establecidos a partir de las vivencias eróticas y amorosas de estas jóvenes.

Como marco de posibilidad, dichas oposiciones proponen cintas de conducta (Schechner, 2000) y códigos morales (Foucault, 2003) a seguir, y requieren y exigen, también, una coherencia interna dentro de cada término de la relación binaria entre varón y mujer (Butler, 2007). Es por ello que no se concebía el bailar como *un aparato* y se perseguían la flexibilidad y sensualidad del cuerpo, se valoraba la sutileza de la performance seductora o se insistía en la importancia del saber *dar a entender* el deseo: de habilitar al varón más que de interpelarlo directamente, entre otros ejemplos que se desprenden de este texto.

Sin embargo, esas oposiciones prescritas socialmente no pueden evitar resigni-

ficaciones, desobediencia y construcción de versiones diversas del “ser mujer”, entrando en conflicto los significados atribuidos a la feminidad y encontrándose ésta en una constante disputa por su definición (una definición que, durante las últimas décadas, se ha hecho más flexible en cuanto a las proscipciones y posibilidades establecidas para las mujeres).

Aparece, en este marco, la pregunta por las posibilidades de desobediencia y subversión que pueden establecerse respecto de las normas de sexo/género/deseo, teniendo en cuenta, además, que toda repetición es incierta y que la cita permanece siempre en el orden de lo no predecible (Derrida, 1998; Butler, 2002; 2007). La problemática, sumamente desafiante, no ha podido abordarse aquí de modo exhaustivo, pero al menos se han delineado las búsquedas futuras. Este trabajo, provisorio e incipiente, se limita a decir –por el momento– que las jóvenes entrevistadas producían su feminidad a partir de la capacidad performática del propio cuerpo que, cuando salía a escena a seducir, no sólo representaba “un papel”, sino que se hacía a sí mismo en ese acto representativo. Y es allí donde radica la importancia de pensar sobre los efectos performativos de una performance de este tipo, ya que ellos evidencian, parafraseando a Nietzsche, que “no hay ningún ser antes del hacer, del actuar, del devenir” (Butler, 2007:84).

Recibido: 16/03/2011

Aceptado para publicación: 29/06/2011

Referencias bibliográficas

- AUSTIN, John. 1981. *Cómo hacer cosas con palabras* [en línea]. Derrida en castellano. Disponible en: http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/hacer_cosas_palabras.pdf [Última consulta: 09.08.2010].
- BIANCIOTTI, María Celeste. 2010. "Performances de seducción femenina: entre el cuidado de las formas y el qué dirán. El caso de jóvenes universitarias de la ciudad de Córdoba, Argentina". In: BEJARANO, G. & BEJARANO, I. (comp.): *III Simposio Internacional de Investigación: la Universidad y su transferencia a la comunidad. Tomo II*. 1ra ed. Jujuy: Ediciones DASS-UCSE. 608 pp.
- BLÁZQUEZ, Gustavo. (2006). *Y me gustan los bailes. Haciendo género a través de la danza de Cuarteto cordobés*. [en línea]. Etnografías contemporáneas N° 2. Disponible en : http://www.unsam.edu.ar/escuelas/humanidades/centros/c_cie/pdf/n2/BLAZQUEZ.pdf [Última consulta: 02.12.2010].
- BLÁZQUEZ, Gustavo. 2007. "La joda y la alegría. Performances y relaciones de género entre los sectores populares en la Argentina contemporánea". [en línea]. *e-misférica. Performance and Politics in the Americas* Vol. 4.1. Disponible en : <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-41/blasquez> [Última consulta: 08.02.2011].
- BLÁZQUEZ, Gustavo. 2008. "Cuarteteros y electrónicos. Subjetividades juveniles y consumos culturales". En: DA PORTA, E. & SAUR, D. (coord.). *Giros Teóricos en las Ciencias Sociales y Humanidades*. 1ra ed. Córdoba: Comunicarte. 280 pp.
- BOIX, L.; GHISOLFI, J.; RIZO, V. 2008. *La noche una y otra vez. Una etnografía sobre performances y prácticas de seducción femeninas en las fiestas electrónicas*. Tesis de Licenciatura en Comunicación Social, Universidad Nacional de Córdoba. 116 pp.
- BOZON, Michel & HEILBORN, María Luiza. 2001. "As carícias e as palavras. Iniciação sexual no Rio de Janeiro e em Paris". *Novos Estudos*. Marzo de 2001. N° 59, pp. 111-135.
- BOURDIEU, Pierre. 1997. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. 1ra ed. Barcelona: Anagrama. 232 pp.
- BOURDIEU, Pierre. 2003. *La dominación masculina*. 3ra ed. Barcelona: Anagrama. 159 pp.
- BOURDIEU, Pierre. 2010. *El sentido práctico*. 1ra ed. 1a. reimp. Buenos Aires: Siglo XIX Editores. 456 pp.
- BUTLER, Judith. 2002. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. 1ra ed. Buenos Aires: Paidós. 352 pp.
- BUTLER, Judith. 2004. *Lenguaje, poder e identidad*. 1ra ed. Madrid: Síntesis. 271 pp.
- BUTLER, Judith. 2007. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. 1ra ed. Barcelona: Paidós. 316 pp.

- CHERVIN, M. 2010. “¿A quién le toca qué? Pollo con ensalada rusa y ceremonia de las velas. Un trabajo sobre los intercambios en las fiestas de quince años” [en CD]. In: *Actas de la II Reunión Nacional de Investigadoras/les en Juventudes de Argentina*. Salta: UNSA.
- DERRIDA, Jaques. 1998. *Firma, acontecimiento, contexto* [en línea]. Derrida en castellano. Disponible en: http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/firma_acontecimiento_contexto.htm [Última consulta: 09.08.2010].
- ELIAS, Norbert. 1993. *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. 1ra ed. 2da reimp. Buenos Aires: FCE. 581 pp.
- FOUCAULT, Michel. 2003. *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*. 1ra ed. 1ra reimp. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. 240 pp.
- GAGNON, John. 2006. “O uso explícito e implícito da perspectiva da roteirização nas pesquisas sobre sexualidade”. In: _____ (org.). *Uma interpretação do desejo. Ensaíos sobre o estudo da sexualidade*. 1ra ed. Rio de Janeiro: Garamond. 456 pp.
- GIDDENS, Anthony. 2003. *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*. 1ra ed. 2da reimp. Buenos Aires: Amorrortu. 416 pp.
- GOFFMAN, Erving. 1970. *Ritual de Interacción*. 1ra ed. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo. 237 pp.
- GUBER, Rosana. 2008. *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. 1ra ed. 2da reimp. Buenos Aires: Paidós. 328 pp.
- MOORE, S. & MYERHOFF, B. (eds.). 1977. *Secular Ritual*. 1ra ed. Amsterdam: van Gorcum. 301 pp.
- PEIRCE, Charles. 1987 [1904]. *Obra lógico-semiótica*. 1ra ed. Madrid: Taurus. 431 pp.
- SABSAY, Leticia. 2007. *Los dilemas del antiesencialismo en la teoría feminista contemporánea: una reflexión en torno a Judith Butler*. 1ra ed. Almería: Instituto de Estudios Almerienses. 101 pp.
- SCHECHNER, Richard. 2000. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. 1ra ed. Buenos Aires: Libros del Rojas - UBA. 281 pp.
- TAMBIAH, Stanley. 1985. *Culture, Thought and Social Action. An Anthropological Perspective*. 1ra ed. Cambridge: Harvard University Press. 306 pp.