

## Reseña: *¡Bailaló! Género, raza y erotismo en el Cuarteto Cordobés.*

Blázquez, Gustavo. 2014. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gorla. 240 p.

*Fernanda Gandolfi*

*Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación*

*Udelar*

*fer.gandolfi@hotmail.com*

Años 2000 y 2002. Gustavo Blázquez etnografía los mundos del Cuarteto, y en ellos, los procesos de subjetivación de jóvenes de sectores populares en la ciudad de Córdoba, Argentina. Estxs jóvenes que frecuentan los mundos del cuarteto y se dedican a bailar esta danza como forma de entretenimiento, fueron el universo a partir del que el investigador indaga sobre la construcción del género, la sexualidad y el erotismo.

Las principales preguntas que se hace Blázquez rondan sobre los modos en que los individuos producen y reproducen su subjetividad en esos bailes haciendo género, erotismo y (hetero)-sexualidad. ¿Qué estereotipos se gestaban como jerárquicos en detrimento de otros? ¿Qué tipos de masculinidades y feminidades se formulan en torno a ello? Y fundamentalmente, ¿cuáles son las dinámicas a través de las cuales se articulaban los procesos de diferenciación generico-erótica con los de diferencias sociales como la raza, la clase y la edad?

Si bien hay un análisis en el ámbito del Cuarteto, entendido como danza social, el interés está centrado en indagar cómo es que por medio de esta danza los sujetos gestan sus diferenciaciones sociales en un sistema discriminador y de heterosexualidad obligatoria.

Justamente la heterogeneidad de las personas que frecuentaban esos bailes es lo que le permitió a Blázquez observar el modo en que se articulaban las relaciones sociales en personas que tenían un elevado interés en diferenciarse, pero «cuyo diferencial de poder era escaso» (Blázquez, 2012, p. 6). Una idea que traza de forma clara el trabajo en relación a lo anterior es la de un *ellos/nosotros* siguiendo a Norbert Elías (Elías y Scotson, 2000 citados en Blázquez, 2012), conformando fronteras constantes, pero siempre móviles.

La etnografía contempló *los mundos del cuarteto*, en términos de Becker (1982 citados en Blázquez, 2012), lo cual supuso incluir no solo a los bailarines sino a productores artísticos y comerciales de los bailes, y de algún modo, a todo aquello que hacía que el cuarteto se pusiera en marcha cada noche en los bailes. Por lo que, desde el punto de vista teórico, el trabajo de Gustavo Blázquez tiene un abordaje beckeriano que implica comprender el mundo del cuarteto como un conjunto de ensamblajes de esta actividad en donde el Cuarteto se hace posible gracias a una serie de actividades conjuntas, que implican desde los productores musicales hasta quien pide el ticket de entrada al establecimiento nocturno.

En estos mundos, el etnógrafo da cuenta de que las personas no solo portaban juventud, sino que además «hacían género», siguiendo a West y Zimmerman (1999 citados en Blázquez, 2012). Pero que también se hacía clase, y principalmente en nombre de la raza, (re)produciendo así fuertes procesos de discriminación y dominación.

En la metamorfosis histórica que comienza a haber en el género del Cuarteto, vinculada a la espectacularización del estilo musical y la sexualización de estos espacios, el público deja de ser la familia y empieza a haber mayor concurrencia de una juventud que le pone otra impronta a estos espacios. El baile empieza a estar asemejado a una «mala vida» teniendo en cuenta que era reprimido por la dictadura militar, por lo que se transforma en un lugar de resistencia a esta autoridad.

Esta deriva que lleva adelante el etnógrafo lo hace ir conociendo dicho mundo a través de un recorrido constante junto con la gente, sus familias, los espacios que frecuentan, escuchar la música que escuchan y bailar el cuarteto que bailan. El autor es capaz de poner en relación los distintos puntos de vista con los que se encuentra en el campo, comprendiendo que el estigma que se porta en gran parte de los sectores populares es gestionado de modos diversos, y en confrontación permanente con los demás.

Con base en el concepto de Schechner (2000 citado en Blázquez, 2012) de las «partituras de la performance», Blázquez señala el carácter conservador y estereotipado que adquirirían los roles para varones y mujeres en el baile, fortaleciendo un sistema heteronormativo que siempre sostenía la sospecha sobre la veracidad de las identidades. O en todo caso sobre su autenticidad. Existía en este sostenimiento de la heteronorma una ambivalencia mimética en términos de Bhabha que señala que algo es «casi lo mismo, pero no exactamente» (Bhabha, 1998, p. 131 citado en Blázquez, 2012, p. 49). Al mismo tiempo aparece por parte del autor un frecuente uso del pensamiento de Judith Butler (2001 citada en Blázquez, 2012) para describir que las identidades de género también eran producidas desde un régimen discursivo que suponía a la heterosexualidad como deber y como ideal.

El principal planteamiento es que la diferenciación social en el ámbito de los bailes del cuarteto funciona a través de —siguiendo a Turner (1974, citado en Blázquez, 2012)— dos «paradigmas fundantes». Por un lado funciona un paradigma regido por la diferenciación racial-estética-moral, y por otro una diferenciación sexual-genérica-erótica. Esto provoca una dinámica que estructura las subjetividades de las personas indicando la existencia de seres abyectos en contraposición a la experiencia de la *normalidad*.

Blázquez analiza la producción de sentido que se gesta en los sectores populares, en el que estética, gusto por la música y deseabilidad erótica atraviesan el ambiente del cuarteto, teniendo en cuenta que en la subalternidad a la que están sometidos, funcionan jerarquías identitarias a la interna de estos sectores.

En este sentido, los procesos de diferenciación a partir de los cuales lxs jóvenes cordobeses hacían género, clase y sexualidad permiten comprender significaciones mayores. Al denominarse unxs a otrxs como *negro, rocha, carteludo, humienta, el harry, la fina*, las personas hacían de sí mismas y de lxs otrxs parte de un ensamblaje que conformaba ambos paradigmas mencionados anteriormente.

En este sentido, la etnografía de Blázquez articula de modo interesante los procesos de diferenciación social en los espacios del baile de cuarteto con conceptualizaciones teóricas que describen la economía erótica que se produce en esos espacios. Las teorías nativas en este caso hablan de una constante *normalidad/abyección* de los sujetos que frecuentan este universo, que el investigador fue capaz de hacer dialogar inteligentemente con las teorías de Judith Butler, Bhabha y Norbert Elías, entre otras.

En el contexto cordobés que Blázquez relata, el «negro» o la «negra» nunca eran denominados así por su color de piel, de hecho, independientemente de que color de piel tuvieran, esta denominación hacía alusión a su «alma». Ser «negrx de alma» tenía que ver con la forma de vestirse, de hablar, de peinarse, de mover el cuerpo, de comportarse en público, que estereotipaba a la persona según su origen social. Y la performance que desarrollaba daba cuenta de que ese origen se portaba de un modo *naturalizado*.

Hay dos líneas de análisis que se destacan. Por un lado las operaciones socio-discursivas que funcionan en este universo. No sólo en relación a las denominaciones que ya se describieron sobre la estereotipización del/la otrx, sino también a las que circulaban de modo más público como «la joda». La «joda» es analizada por el etnógrafo como un fenómeno al que se hacía alusión para describir a los bailes y lo que rondaba en torno a ellos, tanto de parte de artistas, empresarios, como de lxs jóvenes que frecuentaban la noche. La joda, que entre otras cosas implicaba el descontrol, suponía todo un conjunto de aconteci-

mientos que podían suceder de modo espontáneo y tenían la característica de tener un fuerte tono de imprevisibilidad:

Las alteraciones en el estado de consciencia 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 (Blázquez, 2012, p. 137)

Las nociones benjamianas son frecuentemente utilizadas por Blázquez para dar cuenta de que en los espacios de la joda los artistas introducían, impulsados por los empresarios, una «experiencia aurática del baile» (Blázquez, 2012, p. 137). A partir de su carácter de mercancía vendían una experiencia, que baile a baile se repetía de modo ritualístico, a través de la cual esxs jóvenes hacían género y (hetero)sexualidad.

De modo similar, hay un análisis del término socio-discursivo «un sentimiento» que expresaba la autenticidad e intensidad hacia el cantante o con el Cuarteto. También de la palabra “gay”, en sus variaciones de pronunciación (guei o gai) según lo que se quisiera expresar sobre esos varones homosexuales, o si el humor estaba mediando para burlarse de algún otro varón.

Por otra parte el movimiento de los cuerpos durante el baile, es analizado por Blázquez de un modo detallado y a través de una descripción densa (Geertz, 1973) que trasluce que el cuerpo tiene un lugar clave en su análisis. Primeramente cuando detalla a partir del concepto de geometría social del género (Gilmore, 1996 citado en Blázquez, 2012) los espacios ocupados por los cuerpos en la pista de baile en relación a sus performance génerosexuales. Por otra, los movimientos coreográficos que integraban esta danza eran vistos por el investigador como signos icónicos que vehiculizaban signos simbólicos. Esta clasificación de los signos es tomada de la lingüística de Peirce (1974 citado en Blázquez, 2012) y colabora con la idea que Blázquez constata sobre las coreografías del género. Es tomada para dar cuenta de que a partir de los movimientos apropiados y descriptos detalladamente por él, la figura coreográfica pintaba de modo icónico a la pareja heterogénica, que funcionaba como una metáfora que la pareja heterosexual ideal de bailarines representaba de modos (siempre algo, y a veces no tanto) fallados. Por tanto, los cuerpos en el baile se convertían en una alegoría de la relación erótica heterosexual.

Su apoyo teórico en el pensamiento de Butler y de Bhabha es crucial para describir el modo en que las identidades repudiadas y abyectas que aparecen en ese sistema de diferenciación social son constitutivas de los procesos de subjetivación de las personas. A pesar de las diferencias conceptuales entre lxs autores citados, Blázquez es capaz de articular sus no-

ciones para describir que esos repudios «aparecen teatralizados como estereotipos» (2012, p.35), y que de acuerdo con Bhabha dichos estereotipos funcionan como fetiches, al negar pero afirmar al mismo tiempo aquello que excluyen.

La constante diferenciación entre las mujeres en relación a sus modos de vestir y sus comportamientos sexuales, las jerarquías masculinas en función de los varones «con personalidad» y la invisibilización y discriminación de identidades gays, lesbianas y transexuales son descritas por el etnógrafo de modo detallado para dar cuenta de la matriz heterosexual y género-binaria que conforma este universo.

La etnografía de Blázquez permite de modo detallado comprender las articulaciones posibles entre la moralidad heterosexual y la clase social como sistemas de diferenciación social que se entrecruzan y constituyen simultáneamente. En este entrecruzamiento se generan performances particulares que (re)producen estereotipos en función de las subalternidades vividas y el escaso poder de diferenciación presente en sus universos. Colocarse a sí mismxs en superioridad a identidades sexo-genéricas abyectas e indeseables, funcionaba en el entorno de los sectores populares como un modo de acumular posiciones hegemónicas y alejarse de la subalternidad constitutiva de sus posiciones de clase. Así Blázquez señala: «Frente a su creciente empobrecimiento económico, el único capital restante parecía ser su buen comportamiento» (Blázquez, 2012, p. 64).

La descripción de la masculinidad como una performance que pondera especialmente al varón «con personalidad» es una idea interesante para indagar acerca del funcionamiento de los procesos identitarios masculinos como contenidos de fortaleza, proveeduría y honor. Articular lo anterior con el funcionamiento de los procesos identitarios de clase resulta interesante, sobre todo para poder indagar lo que el autor constata como el funcionamiento de la masculinidad hegemónica como plataforma para el racismo y otras formas de subalternidad.

Desde el punto de vista metodológico el estudio en el ámbito de la noche y de los bailes del cuarteto propicia una buena entrada a un campo de jóvenes en el que la sexualidad, el género y el erotismo son posibles de observar y comprender. Los cuerpos, la estética, el movimiento y el modo en que los psicotrópicos promueven en el ámbito de la noche performances particulares, es un elemento interesante a tener en cuenta para investigar estas dinámicas culturales en la vida social.

Pero en este caso el universo/espacio/comunidad elegida por Blázquez es un lugar favorable en términos de que en el baile *se hace* género y sexualidad. Ir al baile es un modo de construirse como sujeto dentro del paradigma sexual-genérico-erótico.

La sexualidad y la clase como dimensiones contenidas por jerarquías profundamente morales conforman una moralidad tradicionalista en ámbitos donde la precariedad y marginalidad tiene un fuerte peso. La heteronorma es una matriz cultural que funciona como la última de las salvaciones en el orden moral cuando el discurso discriminatorio posiciona a las personas en lo más bajo del sistema racial y social. La normalidad heterosexual, al tiempo que es siempre supuesta de antemano, coloca en la abyección a quienes no la performan constituyendo como menciona Blázquez, una plataforma de base para otras formas de jerarquías sociales.

### **Referencias bibliográficas**

- BLÁZQUEZ, G. (2012) *¡Bailaló! Género, raza y erotismo en el Cuarteto Cordobés* Trabajo de Tesis Doctoral por el Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Museu Nacional. Universidad Federal de Rio de Janeiro
- GEERTZ, C. (1973). Descripción densa. En: *La Interpretación de las culturas*. (pp. 19-40). Barcelona: Gedisa.