

HACER BELLEZA

GÉNERO, RAZA Y CLASE EN LA NOCHE DE LA CIUDAD DE CÓRDOBA

DOING BEAUTY

GENDER, RACE AND CLASS IN THE NIGHT AT CÓRDOBA CITY

Gustavo Blázquez

Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC

CONICET

gustavoblazquez3@hotmail.com

Resumen

Este artículo analiza la formación de la figura del artista en “los mundos de los cuartetos” de la ciudad de Córdoba (Argentina) y las formas de clasificación que se juegan en la estructuración de los procesos de subjetivación entre los y las jóvenes que frecuentaban los bailes donde triunfaban esos músicos y cantantes. Su objetivo es indagar las poéticas a través de las que se produce belleza y las relaciones de dominación que se reproducen y contestan — las políticas— implicadas en este proceso. Como muestra este trabajo, raza, género, erotismo, clase, y otras formas de materialización performativa de las diferencias sociales se articulan en torno a la producción de la belleza. Estudiar cómo se hace la belleza corporal y qué se hace con ella es la estrategia analítica utilizada para abordar las formas a través de las cuales se (re)hace un orden social cuando determinadas desigualdades se hacen “perdurables”.

Abstract

This article investigate the formation of the figure of the artist in “the worlds of cuartetos” at Córdoba city (Argentina) and the forms of classification implicated in the construction of subjectivities among young men and women who attend the dancehall where these musician and singers became idols. The purpose is the analysis of the poetics and the relations of domination reproduced and resisted — the politics— implicated in the production of beauty. As this article argues, race, gender, eroticism, class, and others forms of performative

materialization of social difference are articulated in these process of social production and consumption of body beauty. The study of how beauty is done and what is done with it, is an analytic strategy for the study of the ways of (re)production of certain social order and the making of certain inequalities as “durables”.

Palabras clave: Heterosexualidad- Erotismo- Música- Juventud- Cuarteto

Keywords: Heterosexuality- Eroticism- Music- Youth- Cuarteto

Según observamos en diferentes trabajos de campo desarrollados en la noche cordobesa, una de las mayores preocupaciones de muchos jóvenes y adolescentes que consumen diferentes ofertas de diversión bailable está referida a la belleza corporal¹. Ser *lindo, lindita, bonito, facha, tener percha*, eran términos presentes frecuentemente en el discurso de los sujetos a partir de los cuales se evaluaban positivamente una serie de formas corporales y a los cuales se oponían otros como *fea, fierita, tener cara de mogólico, ser un desastre, un bicho o un negro*. Para los sujetos, la belleza o hermosura, entendida como una apariencia corporal atractiva, aparecía más como una cualidad que se poseía naturalmente o un capital corporal heredado antes que acumulado. Al mismo tiempo, la fealdad funcionaba como un estigma que arrojaba a los sujetos al campo abyecto de los no deseables, los “anormales”, los animales. Quizá, el brillo de la belleza opaque la percepción del carácter social de su construcción y haga “naturales” los principios en los que se funda. Sin embargo, tal cual proponemos, la belleza parecería hacerse y con ella (re)hacerse el mundo social.

La psicología clínica relaciona estas preocupaciones por las formas corporales con los duelos que atravesarían los sujetos como parte de la adolescencia (Aberastury y Knobel, 1980). Aunque quizá fundadas en esta dinámica intrapsíquica, las preocupaciones discursivas y las ocupaciones materiales para la producción de la belleza corporal supondrían también una serie de relaciones de dominación y formas de clasificación social que se



realizarían performativamente en la elaboración de estos duelos. La producción de la belleza y la materialización de cuerpos bellos, supondría entonces la (re)producción conflictiva de relaciones de género, etarias, raciales y de clase entre otras. El objetivo de este trabajo es indagar los modos o poéticas a través de los que se produce “belleza” y las relaciones de dominación que se reproducen y contestan — las políticas— por medio de esta producción social. Para ello, analiza la figura del artista en “los mundos de los cuartetos”² de la ciudad de Córdoba y las formas de clasificación que se juegan en la estructuración de los procesos de subjetivación entre los y las jóvenes que frecuentan los bailes donde triunfaban esos músicos y cantantes.

Analizar la belleza

La definición del cuerpo, y especialmente del cuerpo femenino, como un territorio de lucha donde se desenvuelven diversas batallas y se despliegan poderosos sistemas de control social, ha sido un tópico frecuente en las discusiones y prácticas feministas desde los textos de Simone de Beauvoir al arte de Barbara Kruger. La explotación del cuerpo femenino en la publicidad, la moda o la pornografía, la construcción de ideales femeninos donde prima la delgadez, las piernas largas, los senos y nalgas turgentes, con su materialización paradigmática en Barbie®, son fuente de crítica permanente del feminismo académico y político. Como parte de los Estudios Culturales británicos (Hebdige, 1979; McRobbie y Garber, 1976) o retomando las hipótesis foucaultianas acerca de la (trans)formación de los “cuerpos dóciles” a través de diferentes tecnologías, diversas investigaciones discutieron las relaciones entre cuerpo, belleza, raza, clase y género (Bettie, 2000; Bordo, 1993; Butler, 2001; 2002).

Según señala, Casanova (2004) la mayoría de los estudios sociológicos sobre belleza se concentraron principalmente en el estudio de mujeres blancas en EEUU, aunque recientemente estas investigaciones se abocaron al análisis de la relación con categorías raciales y se ampliaron hacia el estudio de mujeres negras y posteriormente latinas. (Cf. Adams y Bettis, 2003; Chapkis, 1986; Lovejoy, 2001; Rastas, 2005; Razack, 1998; Trautner, 2005;



Wilkins, 2004; Wolf, 1992). Estos trabajos demuestran cómo la belleza permite asignar valor a las mujeres en un sistema organizado jerárquicamente a partir de un estándar físico impuesto culturalmente. Según mostrara magistralmente la telenovela colombiana, convertida en un éxito global, “Yo soy Betty la fea”, la belleza es una expresión y una realización efectiva y afectiva de relaciones de poder³.

Sin embargo, en estos estudios y quizá por concentrarse principalmente en el estudio de las mujeres como objetos de deseo y consumo masculino, las cuestiones referidas a la belleza y la masculinidad permanecieron ocultas o silenciadas a pesar de que estas preocupaciones estaban en la agenda de los medios masivos de comunicación desde los años ‘50 del siglo XX (Preciado, 2010).

En sus trabajos sobre las masculinidades contemporáneas Robert Connell destaca como en las definiciones sociales de las “masculinidades hegemónicas” tendía a borrarse el cuerpo mientras que el mismo aparecía fuertemente considerado como parte de la construcción de otras masculinidades donde le cuerpo devenía simultáneamente peligroso y deseable (Connell, 1995). Sólo recientemente el cuerpo de los varones heterosexuales y su relación con la belleza devino un objeto de preocupación académica, especialmente en la literatura sociológica euro-norteamericana. (Cf. Attwood, 2005; Barber, 2008; Bordo, 1999; Holliday, 2007; Smith, 2002; Stephens; 2007; Vale de Almeida, 1995).

En el campo latinoamericano, la preocupación por la belleza y su participación en la estructuración de las relaciones de género, etarias, de clase y raciales han merecido una escasa atención tanto en relación a mujeres como varones (Cf. Blázquez, 2004; Casanova, 2004; Guttman, 1996; Lancaster, 1992; Murray, 1999; Wade; 1994). Específicamente para el caso de los sectores populares cordobeses, y de acuerdo con nuestra observación, los y las jóvenes discutían los ideales e imágenes presentes en la cultura mediática y planteaban una relativización de las mismas, llegando incluso a ridiculizarlas irónicamente e invertirlas en sus discursos y con menor fuerza en sus prácticas. Esta situación donde las normas eran discutidas y al mismo tiempo

acatadas afectaba con mayor intensidad a las mujeres quienes, a riesgo de perder su normalidad, buscaban ansiosamente adecuar sus formas corporales a los ideales dominantes⁴. En el caso de los varones, las preocupaciones acerca de la belleza tendían a perder importancia frente a la preocupación moral de *tener personalidad* o quizá tomaban una forma más íntima, discreta y privada, circunscripta en torno al desarrollo genital y el tamaño del pene. Una atención a la belleza considerada excesiva disminuía a los ojos de estos varones heterosexuales su masculinidad y los acercaba peligrosamente al campo de lo femenino y la homosexualidad⁵.

Sin duda, como muestra esta literatura, raza, género, erotismo, clase, categorías etáreas y otras formas de materialización performativa de las diferencias sociales se articulan en torno a la producción de la belleza de modo tal que estudiar cómo se hace la belleza corporal y qué se hace con ella deviene una estrategia analítica posible para abordar las formas a través de las cuales se (re)hace un determinado orden social cuando determinadas desigualdades se hacen “perdurables”⁶ (Cf. Tilly, 1998).

El Cuarteto cordobés: Coreografías del dinero y el deseo

El Cuarteto se transformó durante las últimas décadas en un género musical consumido preferentemente por sujetos asociados con las clases populares de la ciudad de Córdoba y su producción constituye la industria cultural más importante en términos económicos de la región central de Argentina.

El epicentro de estos mundos de la diversión nocturna juvenil eran los bailes: eventos realizados en salones para cuyo ingreso se abonaba una *entrada*, donde al ritmo de la música producida en vivo por una orquesta integrada por un número variable de artistas, cientos o miles de sujetos danzaban alegremente. En término turnerianos, los bailes serían “performances liminoides” (Turner, 1982), es decir mercancías culturales cuyo consumo colectivo asegura una experiencia donde las conductas fluyen de maneras diferentes a las de la vida cotidiana.

Los bailes atraían a jóvenes y adolescentes que eran fanáticos/as o seguidores de una orquesta a la que le prestaban fidelidad concurriendo a sus

bailes, comprando sus discos, escuchando su música, pegando sus fotos en las paredes de su cuarto o en las tapas de su carpeta escolar, tatuándose el rostro o el nombre de su artista preferido.

Los motivos y la diversión que buscaban y encontraban en los bailes este público más o menos homogéneo en cuanto a su edad, sexualidad y posición de clase se diferenciaba fuertemente a partir del sexo/género. Si bien la mayoría de estos jóvenes heterosexuales de los sectores populares de la ciudad de Córdoba, sostenían estar interesados en bailar, para las mujeres contemplar e incluso acercarse a su ídolo constituía uno de sus principales intereses. Para los varones, en cambio, el baile era interesante porque allí podían escuchar y bailar una música que les agradaba, consumir alcohol y fundamentalmente entretenerse a partir del consumo erótico de las mujeres. Según lo indica con precisión el estribillo de una canción cantada por Mario “el cordobés”: “Música, mujeres y algo para beber/ Sábado, sábado, sábado cordobés/ Ritmo de Cuarteto de la cabeza hasta los pies”

Las empresas desarrollaban fundamentalmente dos estrategias para convocar a las mujeres que eran el atractivo que convocaba a los principales consumidores del baile: los varones heterosexuales. Por una parte establecían una política de precios para el ingreso organizada de acuerdo al género de los consumidores. De este modo, si bien las mujeres encontraban mayores dificultades para abandonar el espacio doméstico e ir al baile, su ingreso era facilitado dado que las entradas para *damas* eran más económicas, había *descuentos* e incluso en algunos bailes y horarios las damas entraban gratis. Esta política buscaba asegurar una importante población femenina para el deleite de los varones quienes si bien encontraban facilitada la salida del hogar, debían abonar precios más elevados y raramente se veían beneficiados por descuentos.

Por otra parte, los empresarios construían una fachada de la orquesta a partir de hombres atractivos, carismáticos y potencialmente disponibles como objeto amoroso. Los músicos, y en especial los cantantes debían aparecer como jóvenes y bellos varones heterosexuales que se ofrecían como objetos de deseo para unas y modelos identificatorios para otros. En cierto sentido,



estos empresarios de la noche, montaban un “star system” formado por varones heterosexuales al cual explotaban económica apoyándose en —y realizando una vez más—el binarismo de género al interior de una matriz heterosexual (Cf. Blázquez, 2008b). Utilizando y poniendo a su favor, el género y la sexualidad como principios que establecían diferencias que jerarquizaban, las orquestas aseguraban su reproducción económica y social. Como parte de este proceso se produjeron, según analizamos más adelante, determinadas modificaciones en la performance del baile, especialmente la transformación del escenario en núcleo de atracción.

La producción comercial de los bailes estaba monopolizada por bio-varones distinguidos de acuerdo a su posición en el proceso productivo (*dueño/empleador*) y a la tarea que realizaban (*asistente/artista*). Según los entrevistados, en este campo de producción las mujeres no podían acceder “*ni en joda*”, aunque empíricamente sólo pudieran participar a partir de su inserción subordinada en redes de parentesco como esposas, viudas o hijas. En cuanto a la producción artística, la exclusión de las mujeres era aún mayor. Si bien, una mujer pianista (Leonor Marzano) es considerada la creadora del ritmo del Cuarteto y durante la década de 1970 existieron algunas formaciones con cantantes femeninas, actualmente ninguna orquesta incluía entre sus artistas a mujeres. Una situación semejante podía observarse en relación a los varones homosexuales quienes, en caso de afirmar públicamente su erotismo, verían desmoronarse su fama. Los rumores y chimentos acerca de las supuestas prácticas homosexuales de algún artista eran considerados modos utilizados por la competencia con el objetivo de disminuir la eficacia de la performance económica de una empresa.

La relación entre los artistas y el público estaba articulada de modo tal que (pre)suponían la construcción de una serie de vínculos basados en la (re)afirmación de la heterosexualidad como forma legítima de relación entre los cuerpos. Frente a los artistas varones, el público no se podía presentar sino como *amante* en el caso de las mujeres o como *amigo* en el de los varones. Ellas decían amarlos y efectivamente le ofrecían cartas de amor, regalos, miradas, besos, caricias e incluso su virginidad. Ellos, en cambio se plantaban



como admiradores que observaban con detenimiento la performance de su ídolo con el objetivo de imitarlo y así aprender la técnica que posiblemente les permitiría convertirse en artistas. La doble exclusión de las mujeres y los homosexuales varones del espacio de la producción artística y comercial que hacía del Cuarteto una “cosa de hombres” se (re)producía en la coreografía que articulaba las relaciones entre el público confirmando y celebrando la “heterosexualidad obligatoria” (Rich, 1999).

Frente al escenario que ocupaba la orquesta se movía la coreografía que se desarrollaba en la pista de baile. De manera esquemática la coreografía estaba organizada en forma de tres anillos concéntricos. El exterior estaba formado por varones que, anclados en su lugar y sin mayores movimientos corporales, acompañaban con sus miradas a los grupos de mujeres que se desplazaban danzando en sentido antihorario formando un segundo círculo. Separando ambos anillos se encontraban agentes policiales, en general varones, que se encargaban de ampliar el diámetro del círculo masculino, seducir a las jóvenes y controlar el grado de expresividad la gestualidad de los bailarines castigando los movimientos demasiado agitados, rápidos, amplios. El tercer círculo estaba formado por grupos de mujeres de mayor edad que quienes integraban el segundo anillo o por parejas heterogénicas.

De modo ideal, la dinámica del baile implicaba que desde su estática posición los varones debía localizar (*fichar*) y seducir con la mirada a alguna de las mujeres que danzaban acompañadas exclusivamente de sus amigas. Cuando la música se detuviera ellos debían acercarse a la “chica de sus sueños”, conversar e invitarla a bailar en el círculo más interno cuando la música recomenzara. Sin embargo, las adolescentes estaban más interesadas en los artistas que en los varones que las rodeaban de modo tal que la estructura retórica subyacente se asemejaba a la de una gran comedia de enredos donde cada uno deseaba a quien no lo deseaba porque su mirada se había posado en otro objeto de amor. Estas coreografías del deseo heterosexual insatisfecho alimentaban la coreografía del dinero que circulaba de manera diferencial de acuerdo al género desde el público a los empresarios y de estos a los artistas.



Según pudimos observar, la diferencia genérica y de orientación erótica era (re)producida por unos agentes, los empresarios y artistas, que basándose en la misma acumulaban oportunidades excluyendo a otros como posibles productores en los “mundos de los cuartetos”. Al mismo tiempo, estas diferencias transformadas en desigualdades aseguraban a los propietarios de las orquestas la reproducción de un conjunto de agentes socializados en los imperativos de un tipo de masculinidad hegemónica y heterosexual entre los cuales contratar a los futuros artistas. (Cf. Blazquez, 2008b).

Esta discriminación no descansaba en una experiencia individual o en un “prejuicio machista”, como decían las representaciones nativas, sino en un conjunto de relaciones de interdependencia organizadas de modo tal que aseguraban la reproducción de la diferencia social, económica, genérica y erótica. La instalación de estas fronteras de género y eróticas al interior de un mercado laboral, facilitaba la explotación (no sólo) económica que se (re)producía en las variadas experiencias de segregación categórica o incorporación subordinada de las mujeres y homosexuales al campo de la producción comercial y artística. La frontera entre lo masculino y lo femenino servirían, de acuerdo con Tilly (1998:136), al igual que las fronteras basadas en el erotismo, “a la explotación dentro de las empresas y los mercados de trabajo de un modo semejante al que lo hacen las fronteras blanco/africano en la economía del apartheid”.

Una vez excluidos del campo de la producción, las mujeres *no andan* y los homosexuales *no duran* y sus participaciones en las *orquesta* se hacían, para productores y bailarines, *impensable* o poco interesantes. En otras palabras, cuando se hacían coincidir, como en la producción de los bailes de cuartetos, las fronteras de la explotación que limitan la movilidad social con las fronteras del género y el erotismo se producía una adaptación y un aumento del “conocimiento local”⁷ al interior de los grupos que permitía naturalizar las fronteras que los atravesaban y materializaban. Así, las mujeres entrevistadas no tenían ningún deseo de convertirse en artistas y los homosexuales, según los productores entrevistados, “*no se acercan*”. Al interior de esta dinámica,

como veremos luego de discutir la experiencia social del baile para los bailarines, se desarrollaba la carrera de cantante de Cuarteto.

Hacer género y más

En los bailes de Cuarteto el género se hacía dos veces. En primer lugar, los productores “hacían género” (West & Zimmerman, 1999) cuando ofrecían arriba del escenario un conjunto de atractivos varones heterosexuales y producían abajo una superpoblación de mujeres heterosexuales para una población de varones interesados en ellas. Por otra parte, los consumidores también “hacían género” cuando se apropiaban del baile y protagonizaban diversas escenas y figuras coreográficas a través de las cuales se diferenciaban como varones y mujeres, homo y heterosexuales. A través del consumo de la performance que los artistas realizaban sobre del escenario, los sujetos que estaban abajo se diferenciaban en varones y mujeres heterosexuales. Ellos, que se definían como *amigos*, posicionaban al artista en el lugar de su ideal del Yo y lo convertían en un ídolo. Ellas se representaban a los artistas como su objeto erótico ideal y los definían como su *amor*. Otras relaciones entre artistas y bailarines, especialmente aquellas de carácter homoerótico, estaban interdictadas y quienes osaban realizarlas eran posicionados en el campo de lo abyecto.

El análisis de las políticas y poéticas que ordenaban la práctica de ir al baile así como la consideración de los distintos modos de estar y danzar en los bailes nos permitieron describir diferentes escenas a través de las cuales un conjunto de adolescentes y jóvenes se sujetaban apasionadamente a un régimen de dominación masculina y heterosexualidad hegemónica. (Cf. Blázquez, 2006; 2008a). A través de su integración en las diversas performances sociales y artísticas que daban vida al baile, determinados bailarines consumían Cuarteto y “(re)hacían género”. Sin embargo, tal como el trabajo etnográfico mostró, en estas escenas los sujetos no devenían simplemente varones y mujeres, homo o heterosexuales. La experiencia dramática del baile se estructuraba de acuerdo con dos “paradigmas raizales” (Turner, 1982) de distinción. A través de diferentes indicadores como los

modos de presentación, las formas corporales, la belleza, las interacciones, los modos de ocupar el espacio o los modos de mover su cuerpo, los jóvenes se diferenciaban, en el contexto de los bailes, en relación a un paradigma sexual/genérico/erótico y un paradigma racial/estético/moral. De acuerdo al primer paradigma los sujetos se diferenciaban en varones y mujeres homo u heterosexuales y en travestis. De acuerdo al segundo, se diferenciaban en *negros o negras* y en *finas, normales o con personalidad* a partir de la valoración de las formas corporales y de presentación personal, de la conducta moral indicada por el comportamiento erótico-genital y el respeto a la propiedad privada y del modo de conjugar los movimientos de su cuerpo con los ritmos musicales.

Los *negros o rochas*⁸ y *negras* además de su piel y cabellos oscuros, desobedecerían las reglas de la moda y no sólo cubrirían su cuerpo con combinaciones bizarras si no que además no respetarían las reglas impuestas por el talle⁹. Aunque exagerarían la decoración de sus cuerpos no cuidaban su higiene personal y eran considerados (hetero)sexualmente promiscuos y proclives a una intensa actividad erótico-genital. En términos espaciales y coreográficos las *negras* se ubicarían en la ronda exterior de mujeres que danzaban girando en torno al círculo de varones considerados unos *negros*. Las *finas*, se caracterizarían por su adhesión a la moda femenina del momento expresada principalmente por el uso del pelo lacio. En términos morales eran consideradas sexualmente contenidas y poco afines a entrar en contacto erótico con los adolescentes varones que estaban en el baile. Desde el punto de vista de las *normales*, las *finas* sólo se interesaban eróticamente por los artistas y de modo particular por alguno de los cantantes de una orquesta. Así, su disposición a entrar en una relación erótico-genital era representada como extremadamente selectiva dado que se encontraba orientada a un determinado artista y era realizada no tanto en nombre de un deseo exacerbado sino como expresión de un amor desbordante. En términos estéticos, las mujeres que se representaban como *normales* decían seguir los dictados de la moda y producir combinaciones de indumentaria y otros arreglos personales consonantes con los imperativos del “buen gusto”. En términos morales las *normales* se

consideraban *serias*. Su comportamiento sería siempre medido, regulado y aunque no se descartaba el contacto erótico con alguno de los bailarines, éste debería ser precedido por un número elevado de encuentros previos realizados en nombre de la amistad. De este modo, el encuentro erótico y la emergencia del *amor* aparecían como una superación y un quiebre de las barreras de la *amistad*. Por ello, y según el punto de vista hegemónico de las *normales* “*la amistad entre un hombre y una mujer era imposible*” reforzándose el principio binario de división (hetero)sexual que hacía del varón y la mujer *serios* unos seres opuestos pero “naturalmente” complementarios en términos eróticos. Esta división hacía que una vez puestos en contacto, los sujetos (hetero)sexualmente diferenciados sólo pudieran atraerse mutuamente (re)confirmando —en una especie de círculo encantado— el carácter “naturalmente” heterosexual del deseo *normal*.

Según las explicaciones de los entrevistados, el comportamiento *normal* aparecía como una mímica o una buena performance en tanto el comportamiento de las *negritas* y las *finas* era presentado como la expresión de una interioridad (*alma*) no modificable. Como intentaba explicar una de las entrevistadas a su amiga: “*las finas son finas y las negras son negras*” en cambio “*la normal se puede comportar como fina o como negra*”¹⁰.

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

Esta misma capacidad mimética de “comportarse como” que tenían las *normales* dotaba a sus acciones de cierta inestabilidad. La ambivalencia de la mímica obligaba a un permanente control del cuerpo y los gestos que se apoyaba en la crítica de las formas y actuaciones de los otros. Como sostiene Taussig (1993:42-3), “una vez que lo mimético ha surgido se establece un terriblemente ambiguo poder. Ha nacido el poder de representar el mundo aunque el mismo poder es un poder para falsificar, enmascarar, posar”. ¿Cómo

me ven los otros?; ¿Quién soy yo?; ¿Quiénes son los otros?; ¿Son auténticos o falsos?; ¿ella es una *fin*a o una *negra*? ¿soy *linda*? ¿Tengo *facha* o *cara de mogólico*? eran algunas de las cuestiones que capturaban la atención de quienes estaban en el baile y que buscaban resolver a partir del uso de una serie de estereotipos.

Estas categorías permitían fijar la experiencia en torno a unas imágenes que describían determinadas formas de estetización corporal, gestos, posiciones espaciales y movimientos coreográficos. Pero, simultáneamente, estos mismos estereotipos enloquecían el funcionamiento discursivo al proclamar la inestabilidad del sujeto —posiblemente *normal*, pero tal vez una *negra* o una *humienta* que se hacía la *fin*a sin serlo. Esta ambivalente porosidad de las fronteras que separaban a los estereotipos desataba el peligro del contagio por contacto y en consecuencia, como sostenía una entrevistada, “*si una es loca van a decir que todas son locas*”¹¹.

Las *normales* no podían definirse a sí mismas sino a partir del trazado de unas fronteras que las separaran de las otras. Pero estas fronteras eran inestables, tensas y violentamente sostenidas. Cada límite que se trazaba suponía una operación de violencia discursiva y una lucha por el sentido que distinguía en los cuerpos y en las acciones las propiedades que los colocaban a un lado u otro de la frontera. Los varones, por su parte y a diferencia de las mujeres, no buscaban representarte tanto como *normales*, sino como sujetos poseedores de *personalidad*, es decir de algún rasgo que los distinguiera del común de los sujetos sin convertirse en un *carteludo*, es decir un sujeto que hacía gala ostensiva (*cartel*) de su masculinidad hegemónica.

Del juego interesado que los bailarines realizaban de dos “paradigmas raizales” de diferenciación surgían una serie de estereotipos (*negra*, *humienta*, *carteludo*, *rocha*, etc.) por medio de los cuales significaban la experiencia de los bailes en torno a la identidad genérica, el deseo sexual y la posición de clase expresada en un lenguaje racial/racista¹². Ambos paradigmas de distinción se articulaban en la formación de los estereotipos con los cuales operaba el discurso discriminatorio de manera tal que la distinción sexual/genérica/erótica funcionaba como límite de la distinción

racial/estética/moral. Este segundo principio de distinción utilizado para expresar las distintas posiciones de clase funcionaba, para los sujetos que estaban en los bailes, al interior de un conjunto de cuerpos distinguidos en principio en varones y mujeres (pre)supuestamente heterosexuales. De este modo los gays, lesbianas y travestis no eran considerados ni *negros/as*, ni *carteludos*, y menos aún *normales*, *finas* o sujetos *con personalidad*.¹³

En los “mundos de los cuartetos”, la heterosexualidad aparecía como “natural”, aquello no discutido ni discutible, y la homosexualidad como lo abyecto. Esta naturalización formaba parte del encanto de los bailes que funcionaban como mercado erótico pero también como espacio de reclutamiento y refuerzo para la “heterosexualidad obligatoria”. Aceptando y haciendo género de acuerdo a los modos hegemónicos, determinados sujetos que estaban abajo del escenario bebiendo, divirtiéndose y danzando, conseguían en el espacio de los bailes divertirse, acumular oportunidades de reproducirse socialmente de manera exitosa y beneficiarse de los resultados de la aplicación de un discurso discriminatorio.

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

Por medio de performances, integradas en los diferentes modos de ir, estar, y danzar en los bailes, los *bailarines* realizaban performativamente los guiones normativos que se presentaban en forma de estereotipos en relación a los cuales buscaban definirse y ser definidos. En estas performances,



determinadas formas corporales y de presentación personal, eran utilizadas como índices de distinciones y se integraban en una economía simbólica de la belleza a partir de la cual se jugaban diferentes relaciones de clase, etarias, raciales y genéricas.

Los cantantes y la formación de un “star system”

La aparición del cantante como ídolo y principal atracción del baile es parte del proceso de (trans)formación del Cuarteto como género musical. Inicialmente, hacia la década de 1940, un músico que participaba en una “orquesta característica”¹⁴ organizó un grupo más pequeño, un cuarteto de instrumentistas (piano, violín, contrabajo y acordeón) y un cantante, con el objetivo de participar en el mercado de bailes de la época. Los menores costos de producción les permitían ofrecer espectáculos a menor precio que las grandes orquestas y de esta manera intentaban conquistar un mercado de bailes en pequeños poblados o colonias de la “pampa gringa”. Este primer “cuarteto característico” se llamó La Leo, en honor a Leonor Marzano, hija del propietario y pianista del conjunto quien impuso una forma sonora rítmica traducida con la onomatopeya *chunga- chungá*, que devino característica del género musical.

El desarrollo industrial y la formación de una clase trabajadora en la ciudad de Córdoba durante los décadas de 1950 y 1960 generó un público para agrupaciones como La Leo y otras que lo imitaban concientemente. La radio en primer lugar, y luego la televisión contribuyeron y se nutrieron de estos consumos que desde su llegada a la ciudad de Córdoba adquirieron un fuerte poder diacrítico de diferenciación social. Estos bailes y sonidos consumidos en la ciudad por las clases trabajadoras eran despreciados en términos musicales por las clases medias y altas locales que los identificaban con el (mal) gusto propio de los *negros*. La represión de la última dictadura castigó fuertemente este mercado y quitó rentabilidad a las orquestas muchas de las cuales se disolvieron. La democratización de los años ‘80 permitió el (re)surgimiento del Cuarteto y su consolidación como género musical. Este proceso encontró uno

de sus puntos culminantes en la declaración, por parte del Poder Legislativo cordobés, del Cuarteto como emblema de Córdoba en el año 2001.

Como parte de este proceso se produjo una renovación musical y en los bailes iniciada por Chébere a partir de 1978. Chébere, una orquesta formada por más de cuatro instrumentistas, a diferencia de los otros “cuartetos característicos”, incorporó batería, trompetas, guitarra y saxofón. El Negro Videla, pianista y uno de los propietarios del grupo, provenía, como otros de los artistas que se sumaron y pasaron por Chébere, del rock & roll. En una entrevista publicada en un matutino local uno de los antiguos integrantes de la orquesta recordaba: *“Con Chébere fuimos los primeros en insertar temas melódicos. “A que no”, de los Ángeles Negros, fue el primer tema lento que se cantó en un baile de cuartetos”* (La Voz del Interior 23/III/00) y sostenía: “Lo mío comienza en los '70 cuando cantaba Rock tipo Creadence, Beatles, Rolling Stones. De los argentinos interpretaba los de moda: los Gatos y La Joven Guardia. Iba por los colegios haciendo eso (...) Todo se hacía por el sándwich y la Coca” (La Voz del Interior 23/III/00). Videla también comenzó a cantar en los bailes salsas, merengues, y otras especies musicales centroamericanas dando inicio a una creciente tropicalización del género.

De este modo, en un corto período de tiempo y en momentos durante los cuales todas las relaciones sociales eran atravesadas por el terror de Estado (para)militar, Chébere modificó la formación musical y la sonoridad del “cuarteto característico”. Pero las transformaciones no fueron sólo musicales. Contra la práctica habitual que ubicaba al pianista en un segundo plano ejecutando su instrumento sentado, el Negro Videla comenzó a hacerlo de pie, como se acostumbraba en el rock. También se modificó la iluminación del espacio del baile y se consolidó la figura del animador quien además ejecutaba un instrumento de percusión llamado *güiro*. La función escénica del animador que con Chébere pasó a diferenciarse de la figura del cantante era —y continúa siendo— alentar la participación del público, jugar con ellos e incluso modificar la coreografía. Las luces del salón disminuyeron su intensidad, dando lugar a la formación de una pista de baile más oscura que se asemejaba a la de los boliches bailables frecuentados por los jóvenes de los sectores

hegemónicos de la ciudad, y se incorporaron luces de colores que apuntaban al escenario que se convirtió progresivamente en el centro de atención. Chébere, con sus luces de colores, sus ropas brillantes, artistas jóvenes, un animador y un pianista de pie quien al mismo tiempo era cantante, modificó la performance de los bailes al diseñar una puesta en escena que otorgaba mayor protagonismo visual al espectáculoailable. Debe mencionarse también que durante la última dictadura y la posterior recuperación democrática de la década de 1980, la familia, como unidad de participación en los bailes, y de un modo más general en la noche, perdió importancia. El público comenzó a estar formado principalmente por jóvenes trabajadores y los bailes de Cuarteto se convirtieron en un territorio social juvenil. Por esos mismos años, los “jóvenes” aparecieron como un nuevo sector social que debía ser (re)integrado de manera diferencial por el Estado¹⁵. Así surgieron programas para los jóvenes y organismos políticos destinados a implementarlos. En Córdoba, por ejemplo, el gobernador Angelóz electo en 1983 creó la “Secretaría de la Juventud”, como organismo del Estado dependiente directamente del Poder Ejecutivo. Si bien en un primer momento estas políticas estaban dirigidas hacia los jóvenes de las clases medias con posterioridad la categoría joven fue imponiéndose en los sectores populares. Reformas en el sistema judicial, en el sistema educativo, en el mercado laboral y en la oferta de bienes para el consumo contribuyeron durante los años '90 en la definición de los jóvenes como nuevos actores sociales en busca de una diversión específica que los distinguiera. Como resultado de este proceso, la heterogeneidad del público de los bailes de Cuarteto se redujo en términos etarios y estos espectáculos aparecieron cada vez más asociado con las formas de una “cultura nocturna juvenil” (Margulis, 1997). Así, ya para los días de la etnografía (2000-2002), un conjunto social formado por individuos definidos como jóvenes, en general adolescentes entre 14 y 18 años, constituía la mayor parte del público presente en los bailes de Cuarteto.

Apoyándose en los cambios en la composición del público y en las transformaciones de la performance que tendía a hacer del escenario y la orquesta no sólo un polo de producción sonora sino también un objeto visual

presto a la contemplación, el cantante se transformó en la figura más destacada y se constituyó en el principal engranaje del dispositivo lúdico-comercial del cual formaban parte los bailes. La belleza pasó a ser una parte importante del capital necesario para convertirse en cantante. Ya no bastaba, como en los tiempos anteriores a la dictadura, la maestría vocal, el cultivo de la entonación y una voz melodiosa y alegre. Los empresarios comenzaron a seleccionar a los artistas a partir de determinadas particularidades corporales antes que por su experiencia musical. Esta estrategia de reclutamiento también permitió a los empresarios disminuir los costos de producción dado que en lugar de contratar instrumentistas más idóneos y también más costosos se orientaron hacia seductores, noveles, y económicos (aspirantes a) músicos. Aquellos varones heterosexuales más blancos, altos, esbeltos y de largos cabellos pasaron a ser los preferidos. Según un músico entrevistado, durante la década de 1990:

“se buscaban modelos de persona. Si yo no hubiera tenido el pelo largo y no hubiera sido delgado yo no entraba en Trulalá. Manolo (Cánovas) decía, quería que... tenían que tener una cierta imagen y que fueran fundamentalmente buenas personas no?. Después, si sabías tocar, bue... eso no era tan importante. Había uno que no sabía tocar otra cosa que no fuera tunga-tunga y entró. Tenía el pelo largo. El pelo largo era lo más importante. Tal es así que cuando nos cortábamos el pelo, Manolo nos decía ‘¡pero como no me consultan!!’. ‘Mirá. Ténese que dejarte el pelo largo’. Yo me lo corté cuando me fui.” (Entrevista N° 1. 12/01/01).

Estas políticas de contratación que privilegiaban y construían determinadas poéticas corporales colocaban en sintonía al Cuarteto con la “Música Tropical” que adquirió cada vez mayor importancia en los mercados de la diversión nocturna juvenil en Argentina¹⁶

El énfasis creciente en la belleza del cantante se vio estimulado por la aparición del artista dominicano Jean Carlos quien se incorporó a la famosa orquesta de Cuarteto Trulalá en 1995 para establecerse al año siguiente como solista. Este artista que llegó a Córdoba de la mano del “negro” Videla, desarrolló una mezcla entre el merengue y el Cuarteto, produciendo un estilo que algunos llaman *merenteto* (Florine, 1996) y que los bailarines describen como *muy rápido* o *muy movido*. Junto con las modificaciones musicales, Jean Carlos introdujo importantes variaciones en relación a la performance en la

escena cuartetera. Dadas sus habilidades como bailarín, el artista comenzó a desarrollar sobre el escenario coreografías cada vez más elaboradas. Esta modificación se acompañó de la producción de importantes escenografías para los bailes y del cultivo de una imagen de belleza física representada por un cuerpo trabajado en un gimnasio capaz de despertar el “frenesi” de sus admiradoras¹⁷. “*Jean, músculos, gracia y coreografía. Esos son los condimentos*” (La Voz del Interior 10/XI/02 3C) según el cronista del baile donde Jean Carlos presentó su disco “Rompiendo el hielo”. Precisamente, en la tapa de este disco el artista aparecía exhibiendo su torso desnudo y sin vello, en una pose que recuerda a la de los streepers, luciendo un tatuaje en el brazo de músculos marcados y mirando fijamente a la cámara (Cf. <http://www.kuarteto.com/jean-carlos/musica/>). Con fuerza creciente, el cuerpo masculino se transformó en un objeto ofrecido para el consumo de las mujeres heterosexuales y algunos artistas llegaron a publicar fotos donde se los veía desnudos, ocultando sus genitales con un almohadón, un florero o una réplica de la torre Eiffel, en la revista “Todo Cuarteto” (Cf. <http://todocuartetopolemicas.blogspot.com/p/revista.html>).

Estas innovaciones asociadas con el desarrollo interno del género artístico se articulaban con transformaciones en la posición social, económica, política y afectiva de las mujeres heterosexuales y modificaciones en los regímenes de visibilidad de los cuerpos de los varones. La imagen corporal masculina se hizo más visible y por lo tanto con mayores posibilidades de ser ofrecida para su consumo como muestra por ejemplo el desarrollo de los espectáculos de striptease masculinos para mujeres¹⁸, la presencia de go-go boys y girls en boliches y medios de comunicación hasta la aparición de la figura del metrosexual¹⁹. Bajo, el actual “capitalismo farmaco-pornográfico” (Preciado, 2008), ya no sólo las mujeres, como señala Wolf (1992) son ordenadas jerárquicamente según modelos de belleza. Los varones también pasaron a ser evaluados según sus formas corporales y de este modo los artistas también debieron comenzar a invertir en la formación de sus cuerpos mediante diferentes tecnologías. Para la creación de este nuevo cantante, joven y bello, las orquestas contrataron preparadores físicos, coreógrafos y



nutricionistas, encargados de organizar rutinas de entrenamiento y alimentación destinadas a producir cuerpos que replicaran los modelos hegemónicos de belleza masculina presentes, por ejemplo, en la “Música Latina” y encarnados por artistas como Luis Miguel, Marc Anthony, Chayanne, o Enrique Iglesias.

Las relaciones de competencia entre las orquestas, la explotación de la diferencia sexual y las relaciones erótico-afectivas, la visibilidad creciente de los cuerpos masculinos y la constitución de un mercado del entretenimiento que tiende a la mercantilización del deseo femenino, inscripto en una matriz heterosexual, se articulaban en la formación de un “star system” entre los artistas del Cuarteto. Al interior de este sistema, retratado por revistas y programas televisivos especializados en este género musical, los cantantes exitosos eran quienes poseían un cierto carisma en cuya formación cuestiones referidas a la belleza tenían una importante participación. En general, además de ser jóvenes varones heterosexuales, los cantantes, más allá de sus capacidades musicales, debían ser bellos. Los artistas y los empresarios movilizaban importantes medios en las batallas por la posesión de belleza que se realizaba efectivamente en la capacidad de atraer, excitar, encantar y enamorar a jóvenes mujeres. A través de su consumo, tanto erótico como económico, algunas mujeres heterosexuales (re)confirmaban la belleza de los artistas y alimentaban el carisma personal de su ídolo amoroso. En estas prácticas de consumo frutivo ellas se (re)constituían en tanto sujetos deseantes y así reconstruían una determinada versión del mundo social. Las adolescentes interesadas en los artistas solían describirse como chicas *normales*, alejadas de las prácticas de las *negras* que se interesaban por los bailarines. La belleza del cantante hecha de un cuerpo trabajado en el gimnasio, piel clara, rasgos faciales armónicos y simétricos, cabellos arreglados, preferentemente lacios y castaños, “aspecto juvenil” era reconfirmada por la pasión que sentían y expresaban las adolescentes. Ellas, a través de su ardor se (re)confirmaban a su vez como las mujeres heterosexuales, jóvenes, *finas* o *normales* que decían ser. Ellas, como veremos

a continuación no se interesaban por los cantantes feos, como La Mona, preferido por las *negras*.

La fealdad y la Mona: el cuarteto-cuarteto

Frente a la versión tropical que explotaba la belleza juvenil masculina inspirada en la música latina y romántica se desarrolló, a partir de la segunda mitad de la década de 1980, otra versión musical: el cuarteto–cuarteto. Este estilo estaba liderado por Carlos “la Mona” Jiménez y privilegiaba, a diferencia del anterior, la fealdad del cantante y su animalidad, tanto como el sonido del acordeón y la voz destemplada del cantante.

En 1984, bajo los influjos de los vientos democráticos, Carlitos Jiménez, cantante de uno de los cuatro grandes “cuartetos característicos” de los años ‘60 y ‘70 se desligó de la empresa que formaba con su tío político y se estableció como solista bajo el nombre de “la Mona” Jiménez²⁰ y con su esposa Juana Delseris como manager y productora. Según relataba el cantante en un reportaje:

“Le dije (al propietario de la orquesta) que no podía seguir cantando toda la vida con una bombita (lámpara de luz), que había que comprar luces, sonido, que había que modernizarse. Me contestó que no, que estaba loco. Que el cuarteto era violín, piano, acordeón y bajo. Que si no me gustaba, que me fuera. Y me fui.” (Rolling Stones. Abril, 2000. 3(25):103).

En 1987, Jiménez con una banda “modernizada” formada por bajo, teclados (para reemplazar al violín), piano eléctrico, acordeón y timbales, llegó a Buenos Aires donde participó en un doble circuito cultural. Por un lado intervino en recitales orientados a un público que lo conocía como antiguo cantante de Cuarteto, muchos de ellos inmigrantes cordobeses que habitaban el Gran Buenos Aires y así se integró a la Bailanta del Gran Buenos. Tras él, otras figuras de la música popular producida en el interior del país también accedieron a ese circuito, entre ellos, Alcides, un cantante de la provincia de San Luis, y Ricky Maravilla, un cantante salteño que al igual que Jiménez explotaba su “fealdad” y su “falta de distinción”²¹.

Por otra parte, Jiménez también comenzó a establecer relaciones con músicos y productores del rock nacional y participar en conciertos consumidos por un público joven identificado con el rock. El cantante cordobés, con su mezcla de exotismo y primitivismo, —*negro* y *feo* como supuestamente son los monos u otros imaginarios antecesores evolutivos de la especie humana— cautivó a los rockeros que lo recibieron en el “templo del rock porteño” de los años '80: la discoteca Cemento. Desaforado; pletórico de energía; con movimientos que hacían recordar a Elvis Presley y a Sandro²², Jiménez pasaría a ser considerado por este público porteño una especie de James Brown argentino.

Al año siguiente “la Mona” llegó al “Festival de Folklore de Cosquín”. Si bien la presentación de Jiménez no fue la primera incursión del Cuarteto en los mundos del folklore nativista dado que el año anterior había ocupado ese mismo escenario el Cuarteto Característico Leo, sí fue la primera en ser registrada por la prensa nacional²³. Las alambradas que rodeaban el espacio donde actuaba el artista cedieron por efecto de la presión de quienes no pudieron entrar por los problemas en la organización o por el precio de las entradas. Se registraron tumultos y hubo heridos y detenidos. De esta manera se realizaba otra vez la asociación entre Cuarteto y Jiménez como expresiones violentas y de “mal gusto” propias de las clases populares. Simultáneamente, el cantante orientaba las letras de sus canciones hacia la descripción de las condiciones de vida de estos seres marginalizados: la prostituta, la madre soltera, la adolescente que tiene que abortar, el ladrón.²⁴

Cantando para y sobre los “feos, sucios y malos”, Jiménez se hizo uno de ellos de manera semejante a la que otros cantantes se hicieron jóvenes y bellos a partir de su consumo por parte de chicas *lindas* y *normales*. Así como otros artistas invirtieron en la producción de la belleza, él invirtió en su transformación en un *negro* semejante a un simio y por ello feo como muestran desde algunas tapas de discos hasta la portada de la revista Rolling Stone de abril del 2000 donde el cantante aparece con garras de mono en lugar de manos humanas.



Al (re)presentarse como el más feo, Jiménez se colocaba por fuera y sobre el conjunto de los otros cantantes quienes debían competir entre ellos por la belleza que les asegurara su carisma. Al mismo tiempo, apoyándose en su trayectoria en los mundos de los cuartetos, el artista reclamaba su conexión con el sonido original y su carácter “auténtico”. Antes que un objeto de deseo, consumido por mujeres heterosexuales, Jiménez se transformó en el ídolo de los adolescentes, especialmente varones, menos favorecidos en términos socio-económicos de la ciudad de Córdoba. En este sentido, no fue la belleza sino la fealdad, sumada al capital artístico acumulado, aquello que le permitió al cantante colocarse en una posición privilegiada. Haciéndose feo, Jiménez privilegió su lugar como modelo identitario para ciertos varones heterosexuales antes que como objeto de amor femenino de manera semejante a la que ocurre con determinados cantantes de rock. Para este artista, posicionarse por fuera de las poéticas hegemónicas de la belleza en los mundos de los cuartetos y en mundos sociales más amplios, resultó ambivalentemente, como las estrategias subalternas (Bhabha, 1998), una apuesta comercial exitosa que aseguró su reproducción económica ventajosa, al punto de ser vecino de un barrio ícono de la burguesía local, y una transgresión de las normas del “buen gusto” y los juegos de la distinción social dominados por los dominantes. La apuesta consistió en atraer a los varones antes que a las mujeres y presentarse frente a ellos como un modelo o fetiche en relación al cual experimentar, con intensas emociones, los procesos de subjetivación juveniles en tanto varones heterosexuales pobres o *negros*. En este proceso, las mujeres heterosexuales no fueron completamente ignoradas como público. Privado de la belleza física (y también de la “juventud”) que atraía a las fanáticas de otros cantantes, Jiménez espectacularizó sus genitales (*el bulto*) haciendo de su volumen un objeto de comentario y admiración para mujeres heterosexuales, quienes por focalizar tan directamente su mirada e interés en el pene, se hacían unas *negras*. Este cuestionamiento de las políticas hegemónicas en términos de clase/raza de, para y sobre los cuerpos realizado en el lenguaje de la belleza y la fealdad se apoyaba en la reproducción de las diferencias de sexo/género y la matriz heterosexual de relaciones sociales. Cuando Jiménez reivindicaba,

(re)vivía, llenaba de brillos e incluso exotismo, como por ejemplo para un público porteño, a la figura del “negro cordobés” a través de sus performances, también realizaba una versión de las masculinidades heterosexuales hegemónicas. En el baile, el artista y su público hacían clase/raza, discutiendo las representaciones dominantes y hacían género de acuerdo a lógicas binarias y heterosexistas. Como parte de esa lógica, según mostramos arriba, las mujeres resultaron excluidas del campo de la producción artística y comercial y los homosexuales varones, también excluidos, se transformaban en objetos de burla como el “rubiecito Ariel” de la canción o seres abyectos, temidos por su poder contaminante. “El travesti y el gay son uno de los factores más impresionantes de la gente, (...) Estos dos factores son uno de los más peligrosos en lo que se habla de baile y los que no lo conocen mucho hacen dar miedo” según afirmaba un bailarín entrevistado.

Sigue el baile

A través de estos análisis de unos mundos de producción cultural, artística e identitaria, como los del cuarteto en Córdoba, y prestando especial atención a las diferencias estilísticas, observamos cómo dos poéticas musicales diferentes y sus respectivas políticas de reclutamiento de cantantes, se engarzaban con dos modos de subjetivación juveniles en términos de raza y clase al interior de una matriz heterosexual.

En estos mundos que transitamos etnográficamente pudimos distinguir orquestas que incorporaron diversos instrumentos (principalmente guitarra y vientos), excluyeron al acordeón, buscaron influencias en la música tropical y el rock nacional, se nutrieron de cantantes que debían poseer belleza y que se ofrecían como objetos de deseo para adolescentes mujeres heterosexuales, tras la cual se desplazaba un conjunto de varones heterosexuales. Por otra parte, encontramos orquestas que citaban el ritmo característico del Cuarteto para lo cual mantuvieron el acordeón y que si bien incorporaron diversos instrumentos, principalmente percusión afro-peruana, no incluyeron vientos. Los cantantes de estas orquestas, como Jiménez, escapaban y subvertían la belleza que regía el “star system” de los artistas asociados con el estilo

“tropical”. Desde esta posición desafiante y masculina se proponían como ídolos para ciertos varones heterosexuales y en menor medida como objeto de amor para las mujeres.

Aunque distintas, las poéticas y políticas de la producción artística organizadas a partir de diferencias de clase y raza, cabalgaban sobre los mismos principios de la dominación masculina y la hegemonía heterosexual como podía observarse en la coreografía que se repetía en los bailes, independientemente del estilo “tropical” o “característico”.

En la pista, los bailarines desplegaban determinadas poéticas corporales producidas por ciertas tecnologías (dietas, diseño de actividades físicas, instrumentos para alisar el cabello, tinturas, producción industrial de la vestimenta y la fabricación del “talle”, etc.) que realizaban performativamente, al citar los “guiones normativos” encarnados en el cuerpo y descriptos por los estereotipos, determinadas relaciones de dominación fundadas en las “desigualdades perdurables” de clase y raza.

Si bien de acuerdo a la mirada de los sectores dominantes, el consumo de la música y los bailes de Cuarteto, más allá de las diferencias estilísticas, haría de los sujetos unos *negros* y *negras*, desde la perspectiva de los cuarterteros esto no era así. Por lo menos para algunos, especialmente aquellos que consumían el estilo tropical, los *negros* siempre eran otros. Estos sujetos buscaban distanciarse de los *negros* al mismo tiempo que resistían ser considerados como tales por los sectores medios y altos de la ciudad con quienes compartían una poética de la belleza. Apropiarse de la belleza les permitía a unos jóvenes y adolescentes discutir los límites que los sectores dominantes buscaban imponerles y así disputarles el poder de clasificación a partir de categorías raciales que expresaban diferencias de clase. Pero, dado que la poética empleada era reclamada como propia por los sectores dominantes, la belleza de quienes formaban los mundos de los cuartetos en su versión tropical siempre se presentaba como falsificada. Los *negros*, según las representaciones dominantes no son *lindos* sino que “se hacen los lindos” es decir intentan pasar por tales.



Por el contrario, quienes hacían de la categoría *negro* una causa identitaria preferían a Jiménez que encarnaba el desafío de la belleza a partir del cultivo de la fealdad animalizada y racializada. Estos sujetos discutían fuertemente los ideales estéticos de los dominantes pero para ello se condenaban a ocupar la posición subalterna de los *negros*, aunque distinguiéndose como varones heterosexuales.

A través del análisis de la belleza y las formas de clasificación de su propia experiencia y de la de los otros utilizada por quienes frecuentaban los bailes vislumbramos los modos de funcionamiento de un discurso discriminatorio que, como los discursos coloniales (Bhabha, 1998), utilizaba el ambivalente poder falsificador de la mímica. En los bailes, según observamos y experimentamos, algunos sujetos eran para otros, en términos raciales y de clase, lo que no eran para sí y así, en base a estas confusiones se entretejían las relaciones entre ellos. En esta ambivalencia y equilibrio inestable se movían los bailes, los bailarines, los artistas y los empresarios. Sin embargo, y dada la reproducción de la heterosexualidad obligatoria que los sujetos realizaban en sus performances artísticas y coreográficas, había algo que no cambiaba: la imposibilidad para varones homosexuales y mujeres de convertirse en artistas tanto como la formación en los bailes de cuartero de un mercado erótico y coreográfico para varones y mujeres homosexuales.

Bibliografía citada

ABERASTURY, Arminda y MAURICIO Knobel. (1980). *La adolescencia normal*. Buenos Aires: Paidós.

ADAMS, Natalie y Pamela BETTIS. (2003). "Commanding the Room in Short Skirts: Cheering as the Embodiment of Ideal Girlhood". *Gender & Society*, 17, 73-91.

ATTWOOD, Feona. (2005). "Tits and ass and porn and fighting Male heterosexuality in magazines for men". *International Journal of Cultural Studies*, 8, 83-101.

BARBER, Kristen. (2008). "The Well-Coiffed Man: Class, Race and Heterosexuality Masculinity in the Hair Salon" *Gender & Society*, 22, 455-476.

- BECKER, Howard. (1982). *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- BETTIE, Julie. (2000). "Women without Class: Chicas, Cholas, Trash and the Presence/Absence of Class Identity" *Signs*, 26, 1-35.
- BHABHA, Hommi. (1998). *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- BLÁZQUEZ, Gustavo. (2004). "Coreografías do gênero. Uma etnografia dos bailes de Cuarteto Córdoba (Argentina)". Tesis de Doctorado. PPGAS/MN/UFRJ. Río de Janeiro. Brasil.
- BLÁZQUEZ, Gustavo. (2006). "Nenas Cuarteteras: hegemonía heterosexual y formas de clasificación de las mujeres en los bailes de cuarteto". En María Teresa Dalmaso y Adriana Boria (eds) *Discurso social y construcción de identidades: Mujer y Género*. (pp. 97-108). Programa de Discurso Social. CEA. UNC. Córdoba.
- BLÁZQUEZ, Gustavo. (2008a). "Nosotros, Vosotros y Ellos. Las poéticas de la masculinidad heterosexual entre jóvenes cordobeses". *Trans Revista Transcultural de Música*, N°12 (en línea).
- BLÁZQUEZ, Gustavo. (2008b). *Músicos, mujeres y algo para tomar. Los mundos de los cuartetos en Córdoba*. Córdoba: Recovecos.
- BLÁZQUEZ, Gustavo. (2008c). "Negros de alma. Raza y procesos de subjetivación juveniles en torno a los bailes de Cuarteto (Córdoba, Argentina)". *Estudios en Antropología Social* 1(1), 6-34.
- BORDO, Susan. (1993). *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture and the Body*. Berkeley: University of California Press.
- BORDO, Susan. (1999). *The male Body: A new look at Men in Public and Private*. New York: Farrar, Strauss & Giroux.
- BUTLER, Judith. (2001). *El Género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós.
- BUTLER, Judith. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- CASANOVA, Erynn Massi de. (2004). "'No Ugly Women': Concepts of Race and Beauty among Adolescent Women in Equator". *Gender & Society*, 18, 287-308.

- CHAPKIS, Wendy. (1986). *Beauty Secrets: Women and the politics of appearance*. Boston: South End.
- CONNELL, Robert. (1995). *Masculinities*. Cambridge: Polity.
- ELIAS, Norbert y John SCOTSON. 2000. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- FLORINE, Jane. (1996). "Musical Change from within: A case study of Cuarteto music from Córdoba, Argentina". Ph. D. Dissertation. The Florida State University.
- GONZÁLEZ, A. Soledad. (2005). "Juventudes cordobesas. Un estudio de las esferas política y artística en la transición democrática 1982/1985". Trabajo Final de Licenciatura en Historia, UNC. Córdoba, Inédito.
- GUTTMAN, Matthew. (1996). *The Meanings of Macho: Being a Man in Mexico City*. Berkeley: University of California Press.
- HEBDIGE, Dick. (1979). *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen.
- HOLLIDAY, Ruth y Allie CAIRNIE. (2007). "Man Made Plastic. Investigating men's consumption of aesthetic surgery". *Journal of Consumer Culture*, 7, 57-58.
- LANCASTER, Roger. (1992). *Life is Hard. Machismo, Danger and the Intimacy of Power in Nicaragua*. Berkeley: University of California Press.
- LOVEJOY, Meg. (2001). "Disturbances in the social body: Differences in the body image and eating problems among African American and white Women". *Gender & Society*, 15, 239-261.
- MARGULIS, Mario. (ed). (1997). *La Cultura de la Noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires: Biblos.
- MCROBBIE, Angela y Jenny GARBER. (1976). "Girls and Subculture" En Stuart Hall y Tony. Jefferson (eds). *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. (pp. 209- 222) London: Hutchinson.
- MUNGHAM Geoff. (1976). "Youth in Pursuit of Itself". In Geoff Mungham & Geoffrey. Pearson. *Working Class Youth Culture*. (pp. 82-104). London: Routledge.
- MURRAY, David. (1999). "Laws of desire? Race, sexuality and power in male Martinican sexual narratives". *American Ethnologist*, 26,160-172.



- PRECIADO, Beatriz. (2008). *Testoyonki*. Madrid: Espasa Calpe.
- PRECIADO, Beatriz. (2010). *Pornotopia. Arquitectura y sexualidad en "Playboy" durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama.
- RASTAS, Anna. (2005). "Racializing categorization among young people in Finland". *Young. Nordic Journal of Youth Research*, 13, 147-166.
- RAZACK, Serene. (1998). *Looking White People in the Eye. Gender race and Culture in Courtrooms and Classrooms*. Toronto: University of Toronto Press.
- RICH, Adrienne. (1999). "La heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana". En Marisa Navarro y Catherine Stimpson (comp) *Sexualidad, género y roles sexuales*. (pp 159-212) Buenos Aires: FCE.
- SMITH, Clarissa. (2002). "Shiny Chests and Heaving G-strings: A Night out with the Chippendales". *Sexualities*, 5, 67-89.
- STEPHENS, Elizabeth. (2007). "The Spectacularized penis: Contemporary Representations of the Phallic Male Body". *Men and Masculinities*, 10, 85-98
- TAUSSIG, Michael. (1993). *Mimesis and Alterity*. New York: Routledge.
- TILLY, Charles. 1998. *Durable Inequality*. Berkeley: University of California Press.
- TRAUTNER, Mary. (2005). "Doing gender, doing class: the performance of sexuality in exotic dance clubs" *Gender & Society*, 19,771-88.
- TURNER, Victor. (1982). *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ.
- VALE DE ALMEIDA, Miguel. (1995). *Senhores de si. Uma interpretação antropológica da masculinidade*. Lisboa: Fim de Século Editora.
- WADE, Peter. (1994). "Man the Hunter. Gender and violence in music and drinking contexts in Colombia" En Penelope Harvey & Peter Gow. *Sex and Violence. Issues in representation and experience*. (pp. 115-137). New York: Routledge.
- WEST, Candance y Don ZIMMERMAN. (1999). "Haciendo género". En Marisa Navarro y Catherine Stimpson (comp) *Sexualidad, género y roles sexuales*. (pp. 109-144) Buenos Aires: FCE.
- WILKINS, Amy. 2004. "Puerto Rican Wannabe: Sexual Spectacle and the Making of Race, Class, and Gender Boundaries" *Gender & Society* 18; 103-121.



WOLF, Naomi. (1992). *O Mito da beleza*. Río de Janeiro: Rocco

Notas

¹ Si bien este artículo se basa y analiza especialmente los “mundos de los cuartetos”, sus argumentos se vieron favorecidos por la observación y comparación con otros mundos de la noche juvenil contemporánea desarrollados en el marco del proyecto de investigación “Subjetividades contemporáneas” que coordinó junto a la Dra. M^a Gabriela Lugones en el Museo de Antropología/CIFFyH/UNC. La etnografía con jóvenes y adolescentes que asistían a bailes de cuarteto, asociados con los gustos de los sectores populares, fue realizada en la ciudad de Córdoba entre 2000 – 2002. Los mundos de la música dance electrónica, identificados con los consumos de los sectores dominantes se investigaron entre 2005- 2009. Las investigaciones sobre rock son desarrolladas por Miriam Santaularia y María Sol Bruno, los referidos a grupos auto-identificados como *floggers* por Luciana Quinteros Ortiz y aquellos relacionados con los *otakus* o consumidores de manga y animé son responsabilidad de María Cecilia Díaz.

² La noción de “mundos de los cuartetos” remite al concepto de “mundo del arte” elaborado por Howard Becker (1982).

³ Esta telenovela fue doblada en 15 idiomas y con más de 20 versiones en diferentes países desde Bosnia y Herzegovina a Vietnam pasando por Alemania, India o Turquía.

⁴ En esta búsqueda de la normalidad estas jóvenes cordobesas podrían compararse con los jóvenes trabajadores británicos que asistían a diferentes bailes analizados por Mungham (1976)

⁵ Esta situación se encuentra objetivada en, por ejemplo, la canción “El rubiecito Ariel” grabada por el más famoso de los artistas cuarteteros, Carlos “La Mona” Jiménez, en el disco “La Mona en Vivo ‘91”. La letra, sitúa al cantante como un “pibe de barrio” que describe a un varón de piel clara llamado Ariel que “tiene unos modales raros, no se sabe lo que es”, no escucha cuarteto sino que prefiere a Luis Miguel y que según afirma el estribillo “Si no se come la galletita, hace ruido con el papel” dando a entender que si no es homosexual al menos lo parece.

⁶ Las desigualdades perdurables, como aquellas basadas en la raza, las castas, el género o las prácticas eróticas, son las que atraviesa distintas interacciones sociales y “persisten sobre carreras, vidas e historias organizacionales” (Tilly, 1998:6). Frente a las explicaciones “clásicas”, Tilly diseña una perspectiva relacional, anti-esencialista y fundada en la experiencia según la cual “los mecanismos causales detrás de las desigualdades categóricas, (...) no consisten en eventos mentales individuales, estados de conciencia, o las acciones auto-sustentadas de los sistemas sociales. Ellos operan en los dominios de la experiencia colectiva y la interacción social” (Tilly, 1998:24). Según el autor es posible describir cuatro tipos de prácticas capaces de hacer perdurables ciertas desigualdades: explotación; acumulación de oportunidades; emulación y adaptación. Cada uno de estos mecanismos “tiene un elemento de auto-reproducción y los cuatro juntos se traban elegantemente en un complejo auto-reproducido”. (Tilly, 1998:191)

⁷ Tomando la frase utilizada por Geertz, Tilly denomina “conocimiento local” al conjunto de medios a través del cual los agentes dan un contenido a las relaciones sociales propuestas como modelos de participación en diversos “guiones normativos”.

⁸ El término *rocha* se origina a partir de la inversión silábica del término *choro* que significa ladrón en el sociolecto bajo cordobés.

⁹ El talle o tamaño de la indumentaria puede describirse como una objetivación de las relaciones ideales entre las distintas partes y volúmenes del cuerpo.

¹⁰ El uso del término *comportarse* refiere a la acción de “actuar como” pero también significa actuar de un modo acorde a la situación. En este último sentido quien “se comporta” actúa de un modo socialmente aprobado. *Comportate!* es una orden por medio de la cual se indica a un sujeto la obligación de adecuar su conducta a los guiones normativos.

¹¹ Debe notarse como los “peores” rasgos, siguiendo el principio de “la minoría de los peores” (Elías & Scotson, 2000) pasaban a formar parte del estereotipo de los “peores” sujetos. Así, por



ejemplo, ir al *baile* “sin el novio”, una práctica negativamente valorada pasaba a ser propia de las *negritas*. Pero esta afirmación era desmentida en el mismo momento de su enunciación por parte del sujeto que describiéndose como *normal* sería, en razón de esta norma, clasificada como *negrita*.

¹² La racialización de las relaciones de clase y el uso de categorías raciales como *negro* para significar las diferencias de clase podía observarse en la diferencia entre “negros de piel” o sujetos con mayor número de melanosomas y “negros de alma” o sujetos que, aunque de piel blanca, se comportan de un modo poco distinguido y de “mal gusto”. (Cf. Blázquez, 2008c)

¹³ Junto con las distinciones realizadas en base a un paradigma sexual/genérico/erótico y un paradigma racial/estético/moral, en los bailes se realizaba también una fuerte diferenciación en términos etarios que hacía de los sujetos de mayor edad (*viejos*), a los ojos de los más jóvenes (*nenes*), unos *negros*.

¹⁴ Las orquestas “características” hacían música de carácter alegre en tanto que las “típicas” ejecutaban tango y tenían un bandoneonista.

¹⁵ Los individuos cronológicamente jóvenes, entre los 15 y los 25 años, no necesariamente constituyen una categoría social en razón de su edad. Estos sujetos se relacionaron de maneras diferentes y fueron considerados también de maneras diferentes por el Estado. Así, la juventud fue asociada con la promesa de un futuro mejor durante los años '60, con los guerrilleros durante los años '70 y con las víctimas de la Guerra del Atlántico Sur de 1982 (“*los chicos de Malvinas*”). (Cf. González, 2005).

¹⁶ Estos cambios no pueden ser pensados sino al interior de un cambio global en las poéticas corporales de los cantantes, el énfasis en la belleza, la imagen y los procesos de casting por parte de las compañías discográficas para la formación de conjuntos musicales.

¹⁷ Señalaba Jean Carlos en una entrevista publicada en la revista Todo Cuarteto “*También me cuido en las comidas, aunque de vez en cuando me como un buen asado. Voy tres veces por semana al gimnasio, allí realizo rutinas de más de dos horas y media*” (Todo Cuarteto N° 2. Octubre 2002. Pág 13)

¹⁸ El más famoso de los equipos de *streepers* masculinos es Chippedales, un grupo que apareció en 1978 en un club nocturno de Los Ángeles provistos de un uniforme ya clásico de tanga, torso desnudo, puños blancos y moñito negro sobre un collar blanco para transformarse en una empresa multinacional. (Cf. <http://www.chippendales.com/index.php>).

¹⁹ El término *metrosexual* fue utilizado por primera vez por el periodista británico Mark Simpson para describir a un nuevo tipo de varón metropolitano heterosexual, soltero y con un importante poder de compra que cultivaba con esmero su imagen corporal a partir del consumo de ropas exclusivas, cosméticos, dietas y ejercicios físicos.

²⁰ Según comenta Jiménez en diferentes reportajes el apodo de “la Mona” surgió en la niñez cuando jugaba a ser Tarzán, “el rey de la selva” pero sus amigos le decían que él era la Mona Chita porque era negro y feo. Como artista Carlos Jiménez comenzó a utilizar el sobrenombre “la Mona” a partir de su carrera solista iniciada en 1984.

²¹ Este cantante de baja estatura y con un biotipo andino fue uno de los artistas preferidos del ex presidente Menem y se hizo famoso con su ritmo “¿Qué tendrá el petiso?”. El petiso, según la canción, tenía algo que volvía locas a todas las mujeres y aunque el tono picaresco hiciese suponer que se trataba de un pene de tamaño considerable se trataba de una abultada billetera.

²² Sandro (*neé* Roberto Sánchez) fue un artista argentino surgido en los años '60 primero en torno al rock and roll donde imitaba los movimientos pélvicos y el desenfreno de Elvis que luego se transformó en cantante de canciones románticas y apasionadas que enloquecían a las fanáticas que en los shows deliraban con su voz y sus movimientos al mismo tiempo que le arrojaban sus prendas íntimas.

²³ Esta apertura del festival más importante del folklore nativista a otros géneros musicales se inició en 1985. Al cumplirse las Bodas de Plata del Festival Folklórico de Cosquín, el tango fue recibido en el escenario como especie folklórica no sin producir importantes discusiones.

²⁴ Cuando las canciones describen la vida cotidiana de estos sujetos los artistas suelen hablar de *cuarteto testimonial* considerado un subgénero asociado al *cuarteto-cuarteto*.

Fecha de recepción: 15 de marzo. Fecha de aceptación: 13 de mayo.