

ANTROPOLOGÍAS HECHAS EN LA ARGENTINA

ROSANA GUBER Y LÍA FERRERO

(EDITORAS)

VOLUMEN III



ASOCIACIÓN LATINOAMERICANA DE ANTROPOLOGÍA

Rosana Guber y Lía Ferrero

Antropologías bechas en la Argentina. Volumen III / Rosana Guber y Lía Ferrero (Editoras);
1ra. Edición en español. Asociación Latinoamericana de Antropología, 2021
645p.; tablas.; gráficos; mapas.

ISBN:

978-9915-9333-0-6 OBRA COMPLETA

978-9915-9333-6-8 Volumen III

Hecho el depósito legal que marca el Decreto 460 de 1995

Catalogación en la fuente – Asociación Latinoamericana de Antropología

© Asociación Latinoamericana de Antropología, 2021

© Rosana Guber y Lía Ferrero (Editoras), 2021

1era Edición, 2021

Asociación Latinoamericana de Antropología

Diseño de la Serie: Editorial Universidad del Cauca

Fotografía de portada: Archivo Guillermo Madrazo, Proyecto Alfarcito

Diagramación: José Gregorio Vásquez C.

Diseño de carátula: José Gregorio Vásquez C.

Editor general de la Colección: Eduardo Restrepo

Copy Left: los contenidos de este libro pueden ser reproducidos en todo o en parte, siempre y cuando se cite la fuente y se haga con fines académicos y no comerciales.

Edición 2021

Contenido

10. Tiempos de paz: inseguridades, ilegalismos y violencias

Presentación, palabras clave y lecturas recomendadas	15
Sobre la banalidad del mal, la violencia vernácula y las reconstrucciones de la historia SOFÍA TISCORNIA Y MARÍA JOSÉ SARRABAYROUSE OLIVEIRA	17
La sagrada familia y el oficio policial: sentidos del parentesco en trayectorias y prácticas profesionales cotidianas SABRINA CALANDRÓN	29
Reciprocidad y poder en el sistema penal argentino: del “pitufeo” al motín de Sierra Chica DANIEL MÍGUEZ	53
Estados posibles: travesías, ilegalismos y controles en la Triple Frontera BRÍGIDA RENOLDI	71
Las lógicas de las violencias: más allá de la noción de recurso y más acá de “la parte maldita” JOSÉ GARRIGA ZUCAL	95
Etnografías de una muerte no denunciada: justicias y valores locales en una villa de la ciudad de Córdoba NATALIA BERMÚDEZ	113

11. Enseñar, curar y habitar: las políticas públicas desde sus actores

Presentación, palabras clave y lecturas recomendadas	131
Estrategias familiares y escuela MARÍA ROSA NEUFELD	133

La práctica docente: una interpretación desde los saberes de los maestros ELENA ACHILLI	147
La política también es un juego de chicxs DIANA J. MILSTEIN	169
Efectos sociales de los procesos jurídico-penales: algunas consideraciones antropológicas BEATRIZ KALINSKY	191
Sexualidad, experiencias corporales y género: un estudio etnográfico entre personas viviendo con VIH en el Área Metropolitana de Buenos Aires, Argentina MABEL GRIMBERG	209
Tuberculosis, sufrimiento y vida cotidiana en barrios marginales y vulnerables del Área Metropolitana de Buenos Aires MARÍA VICTORIA CASTILLA	225
En torno a la hidatidosis: las condiciones de vida, la indiferencia y la violencia en la estepa sur patagónica argentina MARÍA PAULA CARUSO	245
Los <i>atrases</i> y <i>delantes</i> de las ciudades: muestra del trabajo con los imaginarios urbanos ARIEL GRAVANO	265
12. Produciendo saberes	
Presentación, palabras clave y lecturas recomendadas	279
Entre el amor y el compromiso: Augusto Raúl Cortazar y la profesionalización del folklore argentino M. BELÉN HIROSE	281
Producción teórica y circulación de ideas en las ciencias sociales en la Argentina GASTÓN JULIÁN GIL	307
Etnología, espiritualidad y ética: hacia una construcción de sentidos en diálogo con el nativo ALEJANDRA SIFFREDI	335

La religión como categoría social: encrucijadas semánticas y pragmáticas CÉSAR CERIANI CERNADAS	355
Alimentando cerdos y buscando güembé: producción local de conocimiento sobre el mundo natural de niños campesinos e indígenas en San Ignacio ANA PADAWER	379
Crianzas mutuas: el trato a los animales desde las concepciones de los pastores puneños (Jujuy, Argentina) LUCILA BUGALLO Y JORGE TOMASI	405
Lo narrativo antropológico: apuntes sobre el rol de lo empírico en la construcción textual MARIANA SIRIMARCO	429
Verdades y consecuencias: las interpelaciones éticas en las lecturas nativas de nuestras etnografías GABRIEL NOEL	449

13. Glorias argentinas

Presentación, palabras clave y lecturas recomendadas	471
Dos aspectos de la tradición en San Antonio de Areco MARTHA BLACHE	473
Vuelve el tango: “Tango argentino” y las narrativas sobre el resurgimiento del baile en Buenos Aires HERNÁN MOREL	507
<i>Negros de alma</i> : raza y proceso de subjetivación juveniles en torno a los Bailes de Cuarteto (Córdoba, Argentina) GUSTAVO BLÁZQUEZ	529

14. Postdata

Presentación, palabras clave y sitios recomendados	559
Cuerpos y espacios plurales: sobre la razón espacial de la práctica etnográfica PABLO WRIGHT	561

Historia como reedición. La antropología argentina
en su exposición americana 579
GUSTAVO SORÁ

Anexos

1. “Argentinos afuera”: contribuciones de argentinos radicados
en el exterior 593

2. La Argentina como objeto antropológico: colegas extranjeros
que nos han estudiado 599

3. Antropologías hechas en la Argentina: tres volúmenes
en “datos cuanti” 603

Editoras 613

*Negros de alma: raza y proceso de subjetivación juveniles en torno a los Bailes de Cuarteto (Córdoba, Argentina)*¹

GUSTAVO BLÁZQUEZ²

“Mira. Un negro... Mamá, ¡mira, un negro!.. Tengo miedo”

Frantz Fanon. *Piel negra, máscaras blancas*

“¿Es que antes no había?”

Hugo Ratier. *El cabecita negra*

“¿Sabés una cosa? Ser negro ya no es lo de antes”-

Carlos “La Mona” Jiménez

1 Publicación original: Gustavo Blázquez. 2008. *Negros de alma*. Raza y proceso de subjetivación juveniles en torno a los Bailes de Cuarteto (Córdoba, Argentina). *Estudios en Antropología Social*. 1 (1): 1-22.

Agradecemos a *Estudios en Antropología Social* su autorización para republicar este artículo. Este artículo retoma discusiones sobre racialización de las diferencias sociales en la Argentina a la luz de una etnografía en bailes de Cuarteto, originados y muy populares en la ciudad y la provincia de Córdoba, y que se expandieron por todo el país. A partir del análisis de relaciones de género, sexualidad y clase, el autor describe algunas particularidades de los sistemas clasificatorios racializados en uso en la Argentina contemporánea. El texto se enmarca en un proyecto mayor interesado en las formas de sujeción y construcción performativa de subjetividades por medio de fiestas y celebraciones. Los primeros trabajos del autor examinaron la producción de sentimientos patrióticos en los actos escolares (*Los actos escolares: el discurso nacionalizante en la vida escolar*, 2012). Desde comienzos de este siglo Gustavo Blázquez desarrolla, con gran creatividad, una etnografía en la noche. Sus investigaciones acercaron la vida nocturna, entendida como un entramado complejo de circuitos diferenciales de producción, circulación y consumo de subjetividades, mercancías y deseos, a las preocupaciones de la antropología argentina, hasta entonces poco interesada por esas prácticas. Sus trabajos innovaron, además, en los Estudios sociales de la Música al incorporar analíticamente la dimensión coreográfica, y contribuyeron al desarrollo de la Antropología de la Performance y la producción social del erotismo. En 2018 recibió el Premio Nacional categoría ensayo antropológico por su libro *Bailaló! Género, raza y erotismo en el cuarteto cordobés* (2014). Complementar con secciones 3 (H. Ratier), 5 (S. Citro), 6 (J. Quirós), 11 (A. Gravano) y 12 (G. Noel).

2 Investigador del Instituto de Humanidades (Conicet-Facultad de Filosofía y Humanidades) Universidad Nacional de Córdoba. Al momento de esta publicación, dirige el Complejo histórico cultural “Manzana de las Luces” (Secretaría de Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires).

Argentina es, según la representación oficial compartida y sostenida por diferentes agentes en los más variados escenarios sociales, un país sin razas ni racismo. En este país sudamericano no existirían conflictos raciales dado que, según reza un chiste popular acerca de los orígenes de la población nacional, “los argentinos descienden de los barcos”. Por medio de esta forma humorística que invisibiliza, entre otros, a los esclavos africanos también descendidos de otros barcos se repudia toda presencia que no tenga un origen europeo y blanco como parte integrante de la sociedad nacional.³

A diferencia de otros estados americanos con gran presencia indígena y/o de descendientes de esclavos africanos, Argentina es imaginada como una nación blanca y europea o, según el ideario de quienes organizaron el Estado nacional en el pasaje del siglo XIX al XX, un “crisol de razas”.⁴ Sin embargo, pareciera que el proceso de fundición de los diferentes grupos étnicos o raciales no fue tan eficaz cuanto se deseara. De este modo, términos como *coyas*, *criollos*, *negros*, *indios*, *gallegos*, *tanos*, *chinos*, *coreanos*, *judíos*, *rusos*, *turcos*, *gitanos*, *paraguas*, *bolitas*,⁵ forman parte de un vocabulario cotidiano con el cual se designaría a aquellos argentinos que no se licuaron suficientemente en el crisol.

Entre los numerosos enunciados que forman parte del sentido común nacional –y por lo tanto blanco– encontramos la afirmación de que alguien *es negro no por el color de su piel sino de alma*. Los términos *negro* y *negra* no designarían solamente a sujetos de raza negra sino a algunos individuos (casi) independientemente del color de su piel. *Negro* devino una condición del sujeto separada (parcialmente) de la determinación genética.

Los *negros* y *negras de alma*, de acuerdo con el punto de vista de aquellos que no se describen a sí mismos como tales, se caracterizarían en el plano estético por su “mal gusto” (*mersas*); en el plano ético por su falta de dedicación al trabajo

3 Una realización práctica de este repudio puede reconocerse en la detención, en agosto de 2002, por parte de la Policía Aeronáutica de la ciudadana argentina afrodescendiente María Magdalena Lamadrid responsable de la ONG “África Vive” cuando las autoridades de Migraciones sospecharon de la autenticidad de su pasaporte. “Me decía que no podía ser argentina si era negra” comentó a la prensa la damnificada (cfr. www.clarin.com/diario/2002/08/24/s-03001.htm).

4 Existe una extensa bibliografía discutiendo y analizando estas representaciones así como los agentes implicados en su creación e imposición. Una síntesis de estos debates en América Latina y Brasil puede encontrarse, por ejemplo, en Devés Valdés (2000), Graham (1990), Skidmore (1989), Zea (1976). Para el caso argentino puede consultarse Biagini (1985), Soler (1965), Terán (2000).

5 Los términos en *itálica* corresponden a vocablos y categorías utilizados por los sujetos entrevistados.

(*vagos*) y su carácter peligroso (*choros*)⁶. En el plano erótico, estos sujetos se distinguirían por ser simultáneamente objetos sexuales desvalorizados dado que los hombres carecen de belleza (*fieros*) y las mujeres de virtud (*putas*) y objetos reconocidos y temidos por su potencia sexual (*calientes*).

Estas operaciones de clasificación social, de acuerdo a nuestra hipótesis de lectura, forman parte de la repetición –siempre igual, siempre diferente– de un discurso discriminatorio en el actual contexto post- imperial (Ribeiro 2005).⁷ Este discurso de odio podría entenderse como una variación, en otro tiempo y lugar histórico, del “discurso racista estereotípico en su momento colonial” caracterizado, según Homi Bhabha, por: 1) apoyarse en el reconocimiento y el repudio de las diferencias raciales/culturales/históricas; 2) tener una función estratégica “de creación de un espacio para ‘pueblos sujetos’ a través de la producción de conocimiento en cuyos términos se ejerce vigilancia y se estimula una forma compleja de placer/displacer” (Bhabha 1998: 111); 3) buscar legitimarse a través de la producción de un conocimiento del colonizador y del colonizado en forma de estereotipos antitéticos.⁸

Los ejercicios clasificatorios que forman este discurso incluyen la participación de diferentes medios estéticos verbales y no verbales. Los mismos pueden considerarse como performances o “conductas realizadas por segunda vez” (Schechner 2000) que en su repetición realizan al poder como discurso (cfr. Butler 2002: 316, Parker y Sedgwick 1995). Según sostenemos en el trabajo, es en estas performances donde se construyen unas subjetividades plurales, contradictorias, heteroglósicas (Voloshinov, 1992), afectivas y performativas para cuyo análisis nos valdremos de herramientas tomadas de la teoría post-feminista, post-colonial⁹ y

6 A diferencia del habla rioplatense, el sociolecto cordobés distingue *choro*, término que designa a un ladrón, y *chorro*, vocablo reservado, según manda la Real Academia Española de la Lengua, para nombrar a la porción de líquido o de gas que, con más o menos violencia, sale por una parte estrecha, como un orificio, un tubo, un grifo, etc.

7 En un diálogo crítico con el multiculturalismo y la teoría post-colonial, Gustavo Lins Ribeiro propone el término post-imperialismo para dar cuenta de las transformaciones a escala global en las últimas décadas del siglo XX. Para el autor, el término supone “la hegemonía del capital flexible, post-fordista, transnacional, con las redefiniciones de las dependencias o el establecimiento de nuevas interdependencias en el sistema capitalista mundial permitidas por la existencia del espacio productivo fragmentado global” (Ribeiro 2005: 68).

8 Este discurso, como el mismo autor reconoce, no supone solamente el juego con las categorías raciales sino también con las diferencias genéricas.

9 La utilización de estas herramientas analíticas de la teoría post-colonial no supone una definición de la situación argentina y cordobesa como post-colonial en el sentido del término elaborado en el campo de los estudios de la “Commonwealth literatura”. Nuestro interés es fertilizar el terreno de los estudios latinoamericanos con conceptos originados en contextos académicos y socio-políticos semejantes en cuanto a su subordinación y diferentes en los modos de realización de la misma.

el psicoanálisis. ¿Qué resignificaciones de las categorías *negro* y *negra* pueden reconocerse en los procesos de clasificación social en el contexto argentino y específicamente cordobés? ¿Quiénes y cómo se apropian de estos términos y resisten las connotaciones negativas de las palabras transformándolas en causa identitaria? ¿Qué dimensiones del discurso discriminatorio o del “lenguaje de odio” (Butler 2004) se reproducen en las operaciones de resistencia?

Para explorar estas cuestiones referidas a las políticas y poéticas de la raza analizaremos los procesos sociales locales de resignificación del término *negro* entre los *negros cordobeses* que participan en los bailes de Cuarteto. No consideraremos aquí cómo la figura del *negro cordobés* se realiza en un escenario nacional y en relación a otros estereotipos regionales. Por el contrario, focalizaremos nuestra mirada en los usos de la categoría realizados por aquellos sujetos considerados localmente como *negros de alma* a partir de sus gustos musicales y prácticas de divertimento. ¿Quiénes son los *negros* para los *negros cuarteros*?

Las preguntas planteadas buscarán sus respuestas en los datos elaborados durante una etnografía centrada en los bailes de Cuarteto entre 2000 y 2002 en la ciudad y provincia de Córdoba. El trabajo de campo incluyó observación participante en los bailes tanto de las prácticas de los artistas como del público; acompañamiento de los músicos durante algunas giras por el interior provincial y provincias vecinas; entrevistas informales con bailarines durante el baile y entrevistas focalizadas individuales y colectivas en otros ámbitos como la escuela, el hogar, la plaza del barrio, una esquina, etc. Conjuntamente se analizaron documentos periodísticos gráficos, radiales y televisivos así como material discográfico. Las observaciones sobre el discurso dominante acerca de los *negros* y los *cuarteros* provienen de la “escucha flotante” en los mundos académicos que el autor frecuenta como nativo y de la lectura de la prensa local.

Cuarteros, bailarines y ambienteros

Cuarteros, *bailarines* y *ambienteros* son tres términos usados por diferentes agentes sociales para nombrar a quienes concurren a los *bailes de Cuarteto*. Aunque el referente parecería ser idéntico, el uso diferencial de estos términos (re)produce determinadas diferencias en el objeto denotado.

El término *cuartero/a* es utilizado para designar a quienes disfrutan de la música de *Cuarteto*. Gustar del *Cuarteto* supone diversas formas de apropiación de la música ya sea en el *baile*; a través de los discos que se usan para animar una fiesta doméstica en el patio de la casa o para reanimarse durante la limpieza de esa misma casa a la mañana siguiente; por medio de las estaciones de FM que difunden casi exclusivamente música de Cuarteto como “Radio Popular” o

“Radio Suquía”; gracias a publicaciones, programas televisivos, posters, remeras y otras mercancías; etc. Todos los sujetos que disfrutaban del *Cuarteto* y en especial aquellos que concurren a los *bailes* son llamados y se llaman a sí mismo como *cuartereros*. Los empresarios, los asistentes, los artistas, y todo aquel que aparezca relacionado con este “mundo del arte” (Becker 1982) también es considerado o se considera un *cuarterero*. *Cuarterero* aparece entonces como una categoría social a través de la cual se define a los consumidores y productores de un género artístico local quienes a pesar de diferenciarse por sus dispares posiciones de clase, género, edad, participación en el proceso de producción artístico, etc., se (re)unifican bajo una misma preferencia estética.

Junto con esta afirmación de un gusto y aserción de una identidad positiva, que procura incluso identificar a la Provincia de Córdoba –tarea a la cual se incorporaron los poderes del Estado que en el 2000 definieron al Cuarteto como género folklórico local y sancionaron al 4 de junio como “Día del Cuarteto”–, el término *cuarterero* contiene una faz denigrante y siniestra. Desde el punto de vista dominante, los *cuartereros* son unos *negros* y el *Cuarteto* es una música simple sin ningún tipo de valor artístico que se conforma al gusto de los sujetos de los sectores populares. La figura de *el negro cuarterero* aparece así como la expresión hiperbólica de todo aquello que los sectores hegemónicos locales dicen no ser, no haber sido y no desear ser.

La figura resultante, expresión de lo más bajo en términos bajtinianos (Bajtín 1987) y peligroso para los sectores hegemónicos, es (re)integrada subordinadamente por medio del humor y la caricaturización que construyen un (estereo)tipo humano local: *el negro cordobés*. Este personaje, caracterizado por ser *cuarterero*, alegre, pobre y bastante afín a las bebidas alcohólicas, es encarnado por algunos artistas del género como Carlos “La Mona” Jiménez o Rodrigo. También aparece representado icónicamente en publicaciones de gran circulación como el matutino *La Voz del Interior* o en otras de carácter efímero como “*El Rocha. Un comic de Más®. La Primera Historieta Cuarterera*”.¹⁰

Excluida del campo de la producción artística y comercial, no es extraño que la contrafigura femenina de este *negro* no encuentre una materialización artística que venga a rescatarla del campo de lo abyecto al cual son arrojados todos los *negros cuartereros* por parte de los grupos dominantes locales. *La negra cuarterera*, empezando por la opinión de *los negros cuartereros*, es una figura denigrada que

10 Esta materialización también se da en el ámbito de la performance artística, donde por ejemplo uno de los grandes cómicos locales, “el Negro” Álvarez, encarna algunos de los atributos de esta figura. El mismo estereotipo se presenta en producciones teatrales y televisivas que apelan al costumbrismo y el regionalismo como la telenovela cordobesa “Mi hijo, la Bruja y yo”.

está asociada a una libre disponibilidad sexual y a un uso que puede hacerse de la misma incluso, a diferencia de la prostituta, sin mediación económica.

“Se pinto como india/ buscándote guerra/ te guiña el ojito/ te invita a la fiesta/ te aprieta, te suelta/ y goza la negra/ es un bomboncito/ la negra zafada” según la descripción ofrecida por la canción de Jiménez “La negra zafada”. En esta composición el artista describe el atuendo de *la negra* “Polleritas cortas/y botas plateadas/ bailando cantando/y meneando su cuerpo/llena de collares/y blusa rallada/hay va, hay va/la negra zafada”. En el tema “La negra” el mismo artista ofrece una enumeración de las características psicológicas de este estereotipo entre las que se encuentran el ser “divertida, presumida, decidida, cometida, consentida, atrevida”. Estas propiedades atraen al sujeto masculino quien concluye afirmando “Me voy con la negra/adonde ella quiera/la tengo en la mira/no se va a escapar”. Así, la *negra* es acusada por mantener tantas relaciones sexuales como una *puta* aunque sólo por placer. En más de una oportunidad y en más de un baile escuché afirmar tanto a *cuarteros* como a *cuarteras*: “*las que vienen al baile son todas unas negras putas*”. En este sentido, los bailes perdieron su antigua función de mercado matrimonial para transformarse en un mercado erótico y un espacio de entrenamiento en técnicas de seducción heterosexual.¹¹

Muchos de aquellos que disfrutaban de los *bailes de Cuarteto* y asisten a los mismos todos los fines de semana, y que por lo tanto son clasificados por quienes no frecuentan estos espacios de divertimento nocturno como *cuarteros*, no desean ser identificado ni se identifican con los *negros cuarteros*. En general estos sujetos prefieren a los grupos que cultivan el estilo *fiestero* y reservan la categoría de (*negro*) *cuartero* para aquellos que gustan del estilo *cuarteto-cuarteto*, en especial para los seguidores de Jiménez a quienes consideran unos *auténticos negros*.¹² En estos bailes es posible encontrar con mayor frecuencia jóvenes y adolescentes que inscriben sobre su superficie corporal las marcas del estilo (más *cuartero*, variables de acuerdo a la moda. Este estilo supone diseños capilares, adornos corporales, vestimentas, calzados, formas de mover el cuerpo, de hablar, en síntesis, un habitus (Elias 1982) construido como distintivo de un tipo de persona o un estereotipo.¹³ Estos sujetos que se asumen como *negros cuarteros* dicen serlo “*de corazón*” cuando encarnan con su cuerpo una imagen despreciada

11 Esta transformación se asocia con la desaparición de la familia como unidad de participación en los bailes y la configuración de la noche como un territorio juvenil. Una circunstancia determinante en esta transformación fue la política represiva de la última dictadura militar (1976-1983) (Blázquez 2004).

12 Sobre los cambiantes sonoridades que integran el género musical Cuarteto puede consultarse Waisman (1993), Blázquez (2004).

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

por los dominantes y de este modo, de acuerdo con sus expresiones, son capaces de “ponerle el pecho” a la discriminación. Así, mientras algunos agentes buscan alejarse del estereotipo del *negro* o la *negra cuartertera*, otros no intentan ocultar sus gustos y por el contrario ponen todo su self al servicio de la identificación y el reconocimiento con y en un estigmatizado estilo *cuartertero*.

El término *bailarín*, a diferencia de *cuartertero*, no tiene una difusión más allá de los mundos de los cuartetos. Quienes concurren a los *bailés* son para los artistas y productores, antes *cuarterteros*, *bailarines*. De este modo, *bailarín* describe a un sujeto no tanto a partir de la práctica de la danza, sino por frecuentar los *bailés* y ubicarse como consumidor. Para los publicistas y productores, especialmente de los grupos *fiesteros*, el término *bailarín* además de su orientación comercial evita la estigmatización que carga el término *cuartertero* y les permite intentar dirigirse e implicar a un público más amplio en términos de clases sociales o un público que no gusta de ser confundido con los *negros*.

Junto con *cuartertero* y *bailarín*, los jóvenes y adolescentes que concurren a los *bailés de Cuarteto*, suelen utilizar el término *ambientero* para describir a los sujetos que participan en esta forma de entretenimiento. Un *ambientero* es un sujeto para quien el baile se ha convertido en una interacción rutinaria que pasa a ser entendida como “natural”. En este sentido, un *ambientero* y un *cuartertero* serían idénticos y así, la condena social que pesa sobre unos es semejante a la que cargan los otros. Sin embargo, como ya señaláramos, el término *cuartertero* no habla necesariamente de la experiencia de participar en el *baile* mientras el término *ambientero* está estrictamente reservado para aquellos que han hecho de este espacio social su ambiente “natural”. También, a semejanza del término *bailarín*, los vocablos *ambientero* o *ambientera* tienen una difusión escasa más allá de los mundos de los cuartetos (el *ambiente*) y no suele ser utilizado ni por la prensa, ni por los discursos académicos.

En síntesis, *bailarines* es un término local utilizado por los productores para describir a los conjuntos de agentes, en general jóvenes, que frecuentan los *bailés de Cuarteto*. *Cuartertero*, con su mayor difusión, supone un conjunto más amplio de agentes dado que incluye a todos aquellos que se asocian o formen parte de esos mundos cualquiera sea su posición. *Ambientero*, por su parte, es una voz utilizada por los propios sujetos para describir el tipo de experiencia propio de los *bailarines* aunque su uso remita a las connotaciones asociadas con el término *cuartertero*.

Al mismo tiempo, mientras el término *bailarín* no tiene una asociación directa con categorías racializadas y parece ser poco fructífero a la hora de convertirse en causa identitaria, los vocablos *cuartertero* y *ambientero* llevan adherida una valoración clasista expresada en términos raciales lo

cual les permite actuar discursivamente, al igual que *negro*, como un objeto tanto de deseo como de escarnio.

Por último debemos señalar que mientras los sustantivos *cuartetero* y *ambientero* reconocen la existencia de una forma gramatical femenina, el término *bailarín* no posee una forma capaz de describir la experiencia exclusivamente femenina de estar en el *baile*. Una mujer que va al *baile* no es nombrada por el discurso local como una “bailarina”. Así mientras los hombres pueden escoger entre llamarse/ ser llamados *cuarteteros*, *ambienteros* o *bailarines*, una mujer no puede sino ser una *cuartetera* o una *ambientera* y por lo tanto una *negra*. Para ser incluida dentro del grupo de los *bailarines* las mujeres deben asociarse con los hombres y así la integración en un grupo heterogénero o la formación de una pareja heterogénera son algunas de las posibilidades tácticas al alcance de las mujeres para evitar ser considerada unas *negras cuarteteras* o *ambienteras*.¹⁴

Negros de alma

Entre los *negros cuarteteros* entrevistados, como en otros grupos sociales locales, considerar a las relaciones sociales en términos raciales no aparece como una forma de racismo porque precisamente la calificación de *negro* no estaría determinada por el cromatismo tegumentario. Esta negación del racismo a partir del uso de categorías propias de dicho régimen discursivo permite sostener simultáneamente y de modo no problemático dos series de enunciados contradictorios. Los sujetos sostienen que si bien Argentina no es un país racialmente diverso, los *negros*, ya no “*de piel*” sino “*de alma*”, forman una parte importante de la población nacional. También se asevera que Argentina no es un país racista aunque los *negros* están entre *nosotros* con sus (malos) gustos y sus (peligrosas) prácticas que contaminan *nuestro* mundo civilizado.¹⁵

14 Según el discurso de las adolescentes entrevistadas las *negras* se caracterizarían por “*ir al baile sin el novio*”.

15 La contaminación que producen los *negros* la encontré en varios registros. Así, por ejemplo, las mujeres policías que revisan a las chicas a la entrada del baile lo hacen con guantes de cirugía. Cuando les pregunté acerca del porqué de ese uso me respondieron que era para no llevarse la suciedad (*mugre*) al hogar. En otro caso, en un elegante barrio de la ciudad se construyó un estadio para grandes eventos deportivos y espectáculos. Los vecinos de la zona se opusieron a este proyecto dado que temían que el espacio se transformara en un nuevo escenario para bailes de Cuartetos. Pese a las protestas, el estadio fue construido y en ese espacio Jiménez presentó a fines del 2002 su disco N° 69. Al día siguiente, la prensa local informó de los destrozos y desmanes producidos por los *cuarteteros* de los cuales también supe por colegas universitarios, vecinos del barrio, quienes me describieron vívidamente los jardines pisados y repletos de cajas de vino vacías.

Por medio de este uso particular del racismo, las diferencias sociales son retrotraídas a unas diferencias raciales/biológicas, y por lo tanto “naturales”, aunque no se basen en una raza biológicamente definida. La (des)racialización de los afrodescendientes y la racialización de los subalternos abren la posibilidad de que cualquier sujeto pueda devenir un *negro*, independientemente del color de su piel. De este modo se produce un régimen sensorial y moral enloquecido donde los *negros* no siempre tienen piel oscura. En este universo donde la raza es una categoría moral y estética surge una fantasía terrorífica donde todos son sospechosos de ser *negros* y por lo tanto permanentemente se generan (nuevas) marcas distintivas que permitan separar a unos de otros.¹⁶ La multiplicación de indicadores del carácter de *negro* y la falta de acuerdo acerca de los mismos puede considerarse un síntoma de este régimen discursivo que se desestabiliza aún más cuando abandona la fundamentación de la raza en la materia del cuerpo y la funda sobre las inmateriales formas del *alma*.¹⁷

El alma, como sostiene Foucault (1989: 36), aparece como “efecto e instrumento de una anatomía política” en tanto realidad incorpórea que habita al sujeto y que desde su interior lo provee de una existencia. Entre los *bailarines* entrevistados el *alma* está racialmente determinada aunque de un modo diferente de la situación colonial analizada por Fanon (1972) donde las relaciones de dominación coloniales producen la sustitución del esquema corporal por un esquema racial epidérmico a partir de la creación de un significante piel/raza en torno al cual se construye una superficie corporal exterior que determina un interior del sujeto.

El proceso de racialización de las relaciones sociales tiene una larga historia que podría trazarse en una larga duración hasta los tiempos virreinales con la aplicación de la política de las dos repúblicas por parte de la corona española que separaba en diferentes castas a españoles, criollos, mestizos, negros e indios. Cuando el mestizaje biológico hizo imposible confiar ciegamente en las

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

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

diferencias fenotípicas como índices de discriminación se fundó una política de las vestimentas, autorizando diferentes tipos de vestimentas y tejidos de acuerdo a la casta a la cual se perteneciera (cfr. Abercombrie 1992, Punta 1997). Un caso del funcionamiento siempre conflictivo de esta política es narrado por Concolorcorvo (1999: 25), seudónimo de un viajero del siglo XVIII, que cuenta un caso acontecido en Córdoba donde una negra aparentemente un tanto engreída se vistió con ropa prohibida para su casta y fue brutalmente castigada por las damas blancas de la ciudad.

Un pliegue fundamental en este proceso lo constituye el discurso médico higienista de fines del siglo XIX y principios del siglo XX que utilizó las categorías raciales y biológicas como clave interpretativa de su época. Uno de sus más conspicuos productores, José María Ramos Mejía, escribía en *Las Multitudes Argentinas*, texto inspirado en *La Psicología de las Masas* de Gustave Le Bon:

Qualquier craneota inmediato es más inteligente que el inmigrante recién desembarcado en nuestra playa, Es algo amorfo, yo diría celular en el sentido de su completo alejamiento de todo lo que es mediano progreso en la organización mental. Es un cerebro lento, como el del buey a cuyo lado ha vivido. (Ramos Mejía 1951: 30).

Los inmigrantes no resultaron tan “civilizados” como los imaginados por Alberdi y dado su potencial de “disolver la raza nacional en formación” fueron considerados tan peligrosos como lo fueron anteriormente indios, negros y gauchos. Así, en estas playas a las cuales, según los grupos dirigentes de la nación, arribaban especímenes biológicamente inferiores, degenerados, (*palurdos*) que la educación nacional debía transformar se (re)produjo la misma doble operación realizada en la época por las potencias coloniales en las propias metrópolis europeas.¹⁸

18 Según Mc Clintock (1995) las políticas y poéticas imperiales británicas de mediados del siglo XIX destacaron cada vez más la imagen de la degeneración. El poder social de esta imagen, sostiene la autora, tenía dos caras. Por una parte permitía describir las condiciones de vida de determinadas clases o grupos sociales como producto de una degeneración biológica que amenazaba la “raza imperial”. Por otra parte el peligro biológico de contagio que estos grupos representaban autorizaba y legitimaba las políticas estatales ya no sólo en las colonias sino también en la propia metrópolis. Pero en estas metrópolis, donde los índices cromáticos ya no eran confiables para distinguir por ejemplo un irlandés de un inglés, Mc Clintock destaca como la construcción de la degeneración doméstica fue ampliamente utilizada para mediar las múltiples contradicciones en la jerarquía imperial: “no sólo en relación con los irlandeses sino también con otros negros blancos: judíos, prostitutas, las clases trabajadoras, empleados domésticos, y así por delante, donde el color de la piel como marcador de poder era impreciso e inadecuado” (1995: 53).

Las propiedades de los negros de las colonias fueron trasladadas a los sectores subalternos de las sociedades imperiales y también de los estados nacionales que se estaban configurando a partir de los restos de los imperios coloniales ibéricos.

Los estereotipos raciales construidos para las clases peligrosas fueron, según Mc Clintock (1995: 54), sistemáticamente, aunque con frecuencia contradictoriamente, diseñadas para “elaborar minuciosos matices de diferencias en la cual jerarquías sociales de raza, clase y género, se superponían unas a otras en un gráfico tridimensional de comparaciones”. La relación entre estos principios clasificatorios puede detectarse en el caso argentino, hacia el 1900, en el uso de ciertas premisas estéticas hegemónicas como el rechazo del alto contraste de color, el brillo, la estridencia, la exageración, y todo otro estímulo que tensionase el sistema nervioso, para indicar distinciones de clase y género. Estos estímulos eran considerados de “mal gusto”, “degenerados”, y propios de los negros y de los homosexuales. Como señala Ramos Mejía, el guarango:

es un invertido del arte y se parece a los invertidos del instinto sexual que revelan su potencia dudosa por una manifestación atrabiliaria de los apetitos. Necesita de ese color vivísimo, de esa música chillona, como el erotómano del olor intenso de la carne; quiere las combinaciones bizarras y sin gusto de las cosas, como éste de las actitudes torcidas y de los procedimientos escabrosos, para satisfacer especiales idiosincrasias de su sensibilidad. (Ramos Mejía 1951: 315).

Otro pliegue de fundamental importancia en este proceso por medio del cual la raza se desprende parcialmente de la epidermis de los cuerpos y se localiza en el alma puede reconocerse en los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, época de surgimiento del Peronismo y del Cuarteto Leo.¹⁹ En estos años los migrantes provenientes del *interior* que llegaban a las grandes ciudades, especialmente Buenos Aires, donde buscaba emplearse en alguno de los sectores industriales en desarrollo fueron llamados “*cabecitas negras*” (cfr. Ratier 1971). Estos nuevos *negros* provenientes ya no del África ni de Europa sino del Interior participaron activamente de los multitudinarios actos organizados por el estado peronista y

19 El Cuarteto Característico Leo está considerado como la primera orquesta de música de Cuarteto. El conjunto nació de la reducción del número de instrumentistas de las orquestas características con el objetivo de aumentar la rentabilidad de una empresa familiar. El nombre del conjunto se deriva de Leonor Marzano, la pianista que popularizó una estructura rítmica que posteriormente se convirtió en la marca característica de una especie musical. Leonor era hija del propietario de la orquesta y posteriormente contrajo matrimonio con uno de los músicos. La orquesta comenzó sus actividades a mediados de los años cuarenta organizando bailes en pequeñas colonias agrícolas de la región central de la Argentina (cfr. Blázquez 2004).

también participaron de los bailes y otras formas de encuentro, como las *Retretas* y los paseos por parques y jardines públicos.²⁰

Tanto por sus prácticas políticas como por sus gustos estéticos estos “*cabecitas negras*” representa(ron) el campo de lo abyecto para la oligarquía y para algunos sectores de las clases medias urbanas formadas por los hijos de esos inmigrantes detestados por Ramos Mejía.²¹

De acuerdo con este particular discurso racista el *negro* es ladrón (*choro*) y la *negra* es prostituta (*puta*). Ninguno de los dos, como *negros* que son, son capaces de producir riqueza a través de medios legítimos. Así, el *negro* se reproduce económicamente violando la ley fundamental de la propiedad privada y la *negra* transformando en trabajo aquello que debe hacerse por amor y por lo tanto sin la mediación de una retribución económica. Ambas figuras, abyectas y marginales, corroen el régimen económico capitalista, el primero en su versión monetaria y la segunda en la versión libidinal. Como sostiene, Mc Clintock (1995: 56), para el caso británico de fines del siglo XIX, “en el triángulo simbólico de dinero desviante, sexualidad desviante y raza desviante, las llamadas clases degeneradas fueron metafóricamente ligadas en un régimen de vigilancia”.

Sin embargo, en la situación argentina –enraizada en un proceso diferente de desarrollo del imperialismo, el Estado nacional y de las relaciones entre los Estados a la descripta por Fanon o la teoría post-colonial– es necesario agregar una cuarta dimensión, relacionada con la participación en la cultura política. Como destaca Guber (1999), en su lectura de la obra del antropólogo argentino Hugo Ratier, el racismo argentino encuentra su lógica en la afiliación política (peronista) y el lugar de origen (interior) del sujeto discriminado.

¿Cómo se transformó este racismo en los primeros años del siglo XXI? ¿Por qué esta categoría racista, a diferencia de lo descrito por Ratier (1971), aparece hoy

20 El Estado peronista, a diferencia de los estados fascistas europeos, según señala Plotkin (1995), no logró establecer un sistema estructurado para la organización política de la juventud y tampoco pudo crear mecanismos formales para la organización del tiempo libre de los trabajadores. La llegada de los *cabecitas negras* a Córdoba permitió la acumulación de un público que hizo posible el arribo del Cuarteto Leo a la ciudad de Córdoba a mediados de los años cincuenta. Asociada a la creciente industria discográfica, la radio y luego la televisión se produjo la formación de un gran número de orquestas que copiaban el modelo de la Leo aunque excluyendo a las mujeres. Jiménez a los 15 años de edad comenzó en una de estas orquestas propiedad de un tío.

21 Estas representaciones forman el cuerpo del cuento “Cabecita negra” de 1961 publicado nuevamente en forma de historieta por la revista Fierro con una presentación de Ricardo Piglia en los años ‘80. El cuento del escritor argentino Germán Rozenmacher de origen judío y enrolado en el movimiento peronista, relata el encuentro conflictivo de un comerciante hijo de inmigrantes con una *negra* y un *negro* como si se tratara de una terrible pesadilla.

como un mote reivindicado? ¿Se desvinculó la categoría de *cabecita negra* de una identidad política peronista?

Piel blanca y máscaras negras

Después de algunos contactos telefónicos había marcado un encuentro en el *baile* con la presidente de un club de admiradoras. Como no podía encontrarla en el lugar que habíamos acordado le pregunté a varias adolescentes que estaban en el sector si no conocían a Stella. Una de ellas me indicó que era “*una rubiecita*” que estaba por allí. Atrapado en mis propias representaciones, durante toda la noche abordé a distintas mujeres de cabellos rubios, naturales o teñidos, preguntándoles si no eran Stella. Ninguna resultó ser ella. Cuando finalmente la encontré, dos semanas después en otro *baile*, me di cuenta que Stella de ondulados cabellos castaños era *rubiecita* por la blancura de su piel que ella remarcaba mediante el maquillaje y no por el color de sus cabellos. En el contexto de los bailes de Cuarteto términos como *morochito/a* y *rubiecito/a*²² son los vocablos utilizados para clasificar a los individuos según sus características fenotípicas. En el habla de los sujetos entrevistados enunciados como “*una chica morochita*” o “*un chico rubiecito*” resultaban formas habituales de describir a otros sujetos. Los *morochitos* son personas con el tono cromático de su piel un poco más oscuro y los *rubiecos*, independientemente del color de los cabellos, son aquellos de piel más clara. Orientados en relación a un tono medio *blanco*, *normal* definido lingüísticamente por los sujetos entrevistados con partículas indiciales como *así* pero que todos reconocían en la práctica, los *bailarines* distinguen y se distinguen entre *rubios/as* y *morochos/as*.

Ninguna de estas categorías tiene un fuerte contenido despreciativo o condenatorio aunque, en la práctica, siempre un *morochito*, especialmente en su forma diminutiva *morochito*, será considerado más “sospechoso” o más “peligroso” que un *rubiecito*. Determinados sujetos, aquellos que poseen un cierto fenotipo o lucen determinadas adornos corporales suelen ser detenidos con mayor frecuencia por la policía. Según sus palabras, ellos son *llevados* por “portación de cara”. Con esta frase, que repite de manera diferente e ironiza la “portación de armas” como causa de detención, los sujetos procuran denunciar la discriminación policial de la que son víctimas. Estos jóvenes se presentan como trabajadores, estudiantes, dedicados a su familia, en síntesis, buenos ciudadanos que sufren el acoso policial por sus formas corporales. Jiménez tematiza esta situación en la canción “Por portación de rostro” donde el detenido dice: “Yo no tengo la culpa de tener este rostro por que es una obra de mamá y papá. Piel oscura por fuera pero blanco por dentro. Soy muy pobre y humilde. Vivo con dignidad de la casa al trabajo del

22 Algunos sujetos utilizan también las formas *rubito* o *rubita*.

trabajo al colegio con la frente bien alta. En medio del silencio. Oficial yo le pido no encandile mi rostro. Lo que usted esta haciendo... Discriminación”.

Quienes no hacen suya la asociación hegemónica entre formas corporales y *normalidad* social, es decir entre aquellos que además de ser *morochitos* son o dicen ser para sí y para otros unos *negros*, hacen del *rubiecito* una figura sexualmente peligrosa. Según describe otra canción de Jiménez, los *muchachos*, varones heterosexuales que integran la *barra de la esquina*,²³ ven pasar al *rubiecito* Ariel. Él no los saluda, *les da vuelta la cara*. Ariel no se *junta con muchachas*, *siempre con chicos que tienen la misma facha* y tampoco escucha Cuarteto. Se viste a la moda con *ropita* que él mismo se confecciona a diferencia de los *muchachos* que compran ropa industrialmente producida. El *rubiecito* escucha *Luis Miguel* y *si no se come la galletita, hace ruido con el papel*. Con esta última frase se significa que si el sujeto no mantiene relaciones homosexuales en una posición receptiva oral u anal, al menos lo pareciera en una relación tan indicial como la que se establece entre *comer una galletita* o pelar un caramelo y producir algún sonido con su envoltorio. Ariel es homosexual o parece serlo aunque esta diferencia resulta inexistente en tanto, para los *muchachos*, parecer es un índice del ser.

El consumo de determinadas prendas, anteojos, zapatillas, cortes de cabellos y arreglos capilares asociadas con los gustos de los *rubiecititos* son algunos de los posibles indicadores de homosexualidad y por ello de una forma degradada y degradable de masculinidad. Sin embargo, las distinciones son siempre sutiles y antes que basarse en los objetos consumidos se sitúan en los modos de encarnarlos o las *fachas* montadas a partir de ellos. Los varones que se visten “a la moda”, aunque no cosen su propia ropa, y además se identifican como heterosexuales, se representan a sí mismos como sujetos *normales*, *con personalidad*, para quienes todos los otros, excepto sus amigos son unos *negros*. En este uso de la categoría *negro* coinciden estos sujetos *normales*, a veces llamados *carteludos* por el modo ostentoso de hacer pública (*cartel*) su virilidad heterosexual, con los varones homosexuales entrevistados en el baile para quienes también todos los otros, incluidos los *carteludos*, son unos *negros*.

23 La reunión en una esquina o en un determinado punto de una plaza pública son uno de los topoi a través de los cuales se describen (a) los jóvenes de los sectores populares y una práctica de los adolescentes varones que asisten a los bailes de cuarteto. Las barras o bandas o grupitos están integradas por un número variable de sujetos que además de identificarse como varones heterosexuales comparten una misma edad, un vecindario o un mismo colegio e incluso relaciones de parentesco sanguíneo o ritual. También se encuentran grupitos formados exclusivamente por mujeres quienes antes que reunirse en la calle lo hacen en el hogar de alguna de las integrantes. Los grupitos tienen nombres propios y símbolos identificatorios como banderas, señas, remeras, pañuelo, etc.

Ser *negro*, para quienes dicen serlo, es una condición que coloca al sujeto por fuera de toda sospecha –en la medida en que esto es posible– de homosexualidad. La categoría *negro* carga dentro de sí la definición del sujeto como heterosexual y en consecuencia portador de una masculinidad hegemónica aunque en un cuerpo social/racialmente subalterinizado. En este contexto es posible preguntarse si como parte del régimen de vigilancia de las clases populares establecido en torno al baile –una práctica a la cual son ligadas metafóricamente algunas de las formas marginales, abyectas, y desviantes, a las cuales el Estado controla permanentemente a través de la policía– no debe incluirse la exigencia de ser heterosexual lanzada para los *negros y negras*.²⁴

Devenir un *negro* es, especialmente para adolescentes *rubiecos* de los sectores medios de la sociedad cordobesa, una forma de hacerse un varón heterosexual. *Ir a la cancha e ir a los bailes de La Mona* son prácticas habituales entre estos adolescentes, hijos de los sectores medios menos desfavorecidos por las políticas económicas de las últimas décadas, quienes colocan sobre su piel blanca una máscara negra.²⁵

24 Debemos destacar que los bailes de Cuarteto son objeto de una fuerte vigilancia policial que controla el afuera tanto como el ingreso y el interior del baile llegando a participar en la organización de la coreografía. En otros espacios de divertimento nocturno como bares, pubs, boliches o clubes de música electrónica los agentes policiales, casi siempre masculinos y en menor número, sólo se encuentran en el exterior. La descripción de la participación de los espectáculos danzantes como parte de los regímenes de vigilancia de los sectores populares puede encontrarse en el trabajo pionero de Geoff Mungham quien analizó los bailes en los que participaban jóvenes británicos blancos de los sectores populares en los años setenta. En estos encuentros danzantes el autor reconoce una “conformidad compulsoria” definida como una intolerancia de las desviaciones en los vestidos, la apariencia personal o los gustos musicales. En estos bailes el fetichismo de ser una misma comunidad es reforzado por los organizadores quienes según Mungham (1976: 82) “asumen que todos son social, emocional y sexualmente iguales y sujetos precisamente a los mismos deseos y necesidades que pueden ser satisfechos de un modo fijo e idéntico”. Dada esta forma de funcionamiento, según el autor, y al igual que en los bailes de Cuartetos cordobeses de principios del siglo XXI “aquellos que no se ajustan o quienes tratan de resistir a este cálculo moral son excluidos o eyectados” (Mungham 1976: 82). Entre otros trabajos sobre juventud, prácticas lúdicas, control social y resistencia cabe mencionar Hall, y Jefferson, (1976), Bettie (2000), Bhavnani, Kent y Twine (1998), Guedes (1997), McRobbie (1991), Reguillo (2000).

25 De acuerdo con Fanon el racismo ha impuesto sobre los negros una serie de “máscaras blancas”. En el caso que estamos analizando la situación se presenta de modo inverso en tanto sobre una población “blanca” se imponen diferentes “máscaras negras”. En su estudio de las relaciones de género e interraciales en jóvenes trabajadores en el sur de Londres, Back (1994) utiliza la imagen de “máscaras negras” para definir a los estereotipos que los jóvenes blancos construyen de los jóvenes negros y que toman para sí buscando identificarse con determinados aspectos parciales de la población negra, especialmente aquellos referidos a la masculinidad y el tamaño del pene. Entre los jóvenes trabajadores cordobeses las “máscaras negras” a diferencia de lo que ocurre en el caso inglés no son siempre escogidas por los sujetos que las portan sino impuestas sobre sus rostros y

Otros jóvenes, muchas veces tan *rubiecitos* cuanto los anteriores, pero hijos de los sectores medios más empobrecidos tratan de alejarse de la etiqueta de *negros* que les es impuesta por su posición de clase. Estos adolescentes prefieren antes que a Jiménez, que tanto gusta a los *negros rubiecitos*, a otros grupos como, en los días del trabajo de campo, Trulalá asociados con una poética del género artístico Cuarteto que no incluye la presencia escénica del acordeón.²⁶

En torno a los *bailes de Cuarteto* algunos sujetos construyen para sí una representación positiva de los *negros* y las *negras*. En este proceso, aquellos marcadores que funcionan para el discurso hegemónico como huellas infamantes, como un cierto corte de cabellos, una vestimenta, determinadas formas corporales, se transforman en distintivos que se portan con orgullo. A través de estas transformaciones la marginalidad social y la exclusión expresada en términos raciales se asume como causa y no como destino. De este modo muchos *bailarines* suelen denominarse “*los negros (o las negras) de La Mona*” y algunos grupos de seguidores adoptan nombres como “*los cabeza negra*”. En esta operación, el antiguo epíteto peyorativo que ahora se reivindica como identidad posible perdió sus estrechas relaciones con la identidad política peronista y antes que identificarse (y ser identificados) con un líder político carismático, los *negros* se referencian (y son referenciados) en un artista exitoso.²⁷

En este importante proceso de resignificación de los vocablos *negro/negra*, la contribución de Jiménez con placas discográficas como *Raza Negra* no es menor. El cantautor más famoso de la escena cuartertera lanzó este disco en 1994 donde son notables los arreglos de percusión afrolatina introducidos por Bam Bam Miranda. Miranda es un músico peruano nacido en Lima en 1951 que transitó tanto la escena latina de New York como los escenarios del rock nacional y el folklore argentino hasta que desde 1992 forma parte de la orquesta de Jiménez. Como él mismo señala en diversas entrevistas, la primera vez que escuchó cuarteto comenzó a oír

cuerpos, más como una máscara de tortura (tanto en su uso militar como erótico) que como una máscara de carnaval. Por otra parte las “máscaras negras” cordobesas no remiten a un negro definido en términos raciales sino de acuerdo a un modo de comportamiento social.

26 Según los artistas activos en los años '70 entrevistados, el acordeón fue considerado por parte de los grupos dominantes y el gobierno militar como “*cosa de negros*”. En esos años apareció la orquesta Chébere que modernizó el Cuarteto cuando incluyó nuevos instrumentos musicales como trompetas y guitarras y excluyó al acordeón. Chébere también modificó el baile cuando oscureció la pista de baile y aumentó la iluminación del escenario. Estos cambios sumados a la adaptación de temas del repertorio del rock nacional hizo que esta orquesta atrajera a los segmentos más jóvenes de la población cuartertera. (cfr. Blázquez 2004).

27 Esta observación podría analizarse como un índice de las transformaciones de las relaciones entre cultura y poder, uno de los tópicos clásicos de las ciencias sociales latinoamericanas, y la formación de una nueva cultura política.

“un montón de tambores que no había” (Revista La Luciérnaga. Mayo, 2006). La incorporación de este músico, y de otros percusionistas afroperuanos, tanto como la presencia de artistas dominicanos como Jean Carlos y la fusión del Cuarteto con el Merengue resultó en un importante cambio en las sonoridades cuarteteras al punto que la antigua onomatopeya con la cual se designaba al género, chungachunga, fue reemplazada por el actual tunga-tunga.²⁸

El disco *Raza Negra* comienza con un recitado donde el artista sostiene: “En el mundo existen diversas raíces u orígenes étnico musicales producto de vivencias, conformación geográfica y básicamente la necesidad del hombre de nutrirse espiritualmente”. En el mismo texto también afirma que “el africano representa a nivel mundial y a nuestro humilde opinión el mayor aporte a la música por la influencia ejercida por aquellos que emigraron al resto del planeta”. Para luego establecer una relación directa entre los *negros de piel* y los *negros de alma* cuando dice “la piel de mi raza, raza negra” y exhorta “no te vayas a olvidar”. A través de esta operación Jiménez racializa nuevamente el término *negro* y lo remite directamente al África y los afrodescendientes, entre los cuales él dice contarse. Esta operación discursiva se acompañó de cambios en la performance del artista que incluyen desde el pelo en estilo “afro” con el cual remarca sus rasgos fenotípicos más *negros* hasta la realización de solos de danza extática en un estilo “afro” al ritmo de los tambores durante los bailes.

Este uso por parte de los *negros* de las categorías a partir de las cuales se los degrada acaba desgastando los términos y por ejemplo, en una nota periodística Jiménez concluye diciendo “¿Sabes una cosa? Ser negro ya no es lo de antes” (Revista Nueva N° 480 24/IX/00. Pág. 26). Quizá por eso, los términos para describir a esos sujetos abyectos en oposición a los cuales otros pretenden construirse como *normales* son continuamente reinventados. Así, durante el trabajo de campo escuché en varias oportunidades los términos *braian* y *braianada*, usados en el *baile* en general por mujeres estudiantes universitarias como una forma eufemística para designar a “los *negros*” y a “*las cosas que hacen los negros*” respectivamente.²⁹

Junto con esta capacidad de significar parte de lo más bajo de la sociedad y abyecto, *negro* o *negra* son términos utilizables también al interior de las relaciones

28 El cambio del fonema /ch/ al /t/ en el icono auditivo del Cuarteto permite una mayor fidelidad en la mimesis de la nueva sonoridad que abandonó el sonido predominante del acordeón e incorporó además de bronces y sintetizadores, instrumentos de percusión afroamericanos ejecutados por sujetos del mismo origen.

29 Los términos *braian* y *braianada* se originan en el nombre Brian supuestamente preferido junto con otros como Brenda, Jonathan, Jessica, Jenifer –en estos últimos nombres el fonema inglés /dz/ es reemplazado en el sociolecto bajo cordobés por el fonema castellano /i/–por los sujetos que se pretende designar a la hora de elegir nombres para sus hijos. Actualmente otro término utilizado para designar eufemísticamente a los negros es *chomi*.

afectivas para demostrar un íntimo acercamiento. Es frecuente que los grupos domésticos, no necesariamente perteneciente a los sectores populares, identifiquen a alguno de sus miembros con o el sobrenombre de “*el Negro*” o “*la Negra*”. Las formas diminutivas (*negrito/a*) también, componen parte del conjunto de nombres utilizados por los enamorados para llamarse mutuamente en la intimidad de los besos y abrazos. Estos usos afectivos e íntimos de categorías racistas, como señala Lancaster, en su estudio con sectores populares nicaragüenses, se funda precisamente en el carácter informal de los términos que violan las reglas del discurso educado. Esos términos de intimidad, sostiene Lancaster (1992: 218) “mantienen a quemarropa el sistema de contrastes, que es para otros propósitos y en otros contextos, estigmatizador y que pueden en un argumento o en un tono diferente cargar con la fuerza de un duro insulto”.

Los estereotipos y el discurso discriminatorio

El carácter doble, inestable y ambivalente de categorías identitarias como *negro/a*, *cuartetero/a*, *ambientero/a* que detectamos en el trabajo de campo es, como señala Bhabha (1998), propio de las poéticas de la alteridad bajo los regímenes políticos discriminatorios. La fuerza discriminatoria de estos términos, y sus formas diminutivas, está amenguada en voces como *morochito/a* o *rubiecita/o* que al postularse como meramente descriptivos de un fenotipo se representan también como moralmente neutros, aunque en la práctica no lo sean. Esta supuesta neutralidad, a diferencia de *negro*, les impide convertirse tanto en categorías acusatorias como en focos de resistencia y fuentes de identidad para el sujeto subalterno del discurso discriminatorio. Como podemos observar, aunque este discurso niega su propio carácter racista al desprender la condición de *negro* de los rasgos fenotípicos, los lazos entre las formas corporales y su lectura cultural-moral no se han disuelto. De este modo si bien no todos los *negros* son *morochitos*, todos los *morochitos* son unos *negros*.

La reacción ambivalente de los diferentes agentes frente al *negro cuartetero* que se desplaza desde la consagración estatal de los diputados a la condena civil y a la represión nuevamente estatal en manos de la policía es comparable a la descrita por el psicoanálisis en relación al objeto-fetichismo en el fetichismo.³⁰

30 Este carácter doble en la evaluación de determinados sujetos fue señalada por Frantz Fanon (1972) en su descripción de la percepción del negro por parte de la población blanca. Así, si en un momento podía postularse la belleza del negro y su carácter de objeto de deseo en el momento siguiente podía ser evaluado por esas mismas propiedades como un ser temible. Estas observaciones de Fanon han guiado tanto a las reflexiones como las de Bhabha como trabajos etnográficos que exploran las relaciones interraciales entre los jóvenes en las metrópolis europeas (cfr. Back 1994).

El sujeto del discurso de sentido común racista se asemeja al sujeto colonial (Bhabha, 1998: 121) y al fetichista que utilizan la renegación como forma de estructuración del discurso.³¹ Este sujeto se construiría en la articulación estratégica entre dos posiciones. Una primera posición, a la cual Bhabha denomina “metafórica/narcisística”, a partir de la cual el estereotipo se (re)produce como una representación fija e inmutable que enmascara la diferencia y asegura una imagen completa de sí. Así, por ejemplo, este discurso sostiene que *los negros son todos iguales, los negros no cambian, los negros son negros de alma*. La segunda posición llamada “metonímica/agresiva” (re)produce a la representación estereotipada como la presencia insistentemente agresiva y repetida de una imagen que intenta recubrir la diferencia. De esta manera, cualquier rasgo o comportamiento considerado negativo de sujetos con determinados fenotipos (*morochitos*) será interpretado como *cosas de negros* y a los sujetos unos *negros de mierda*.

De la articulación de estas dos posiciones emergen los estereotipos en relación a los cuales se materializan los sujetos. Estos estereotipos –al igual que los fetiches– se presentan en su repetición y variabilidad como imágenes tan perdurables como las desigualdades que realizan y recusan. Estas propiedades de los objetos creados por –y a través de los cuales discurre– el discurso discriminatorio tanto como el fetichismo se constituyen a través de la narración iterativa y compulsiva de, según describe (Bhabha 1998: 120), “*siempre las mismas historias sobre la animalidad del negro, el carácter inescrutable del culí, o la estupidez del irlandés [...] que son gratificantes y aterrorizantes de modo diferente cada vez que se usan*”.

En el caso que estamos presentando, las narraciones adquieren la forma de performances dramáticas, es decir de actuaciones que incluyen diversos medios estéticos y dramáticos, además de recursos puramente lingüísticos. A partir de las observaciones y las entrevistas fue posible describir diversos modos de ir, de estar y de danzar en los bailes de Cuarteto que, de acuerdo a las representaciones

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

locales, expresarían la “naturaleza” del sujeto o su *alma*. Por ejemplo, las *negras* se caracterizarían, en términos estéticos, por desobedecer las reglas de la moda y generar combinaciones de atuendos considerados de “mal gusto” (*mersa*) por parte de aquellas que se consideran *normales*. Supuestamente las *negras* exageran su maquillaje y la decoración de sus cuerpos como también describe la ya citada canción de Jiménez, “La negra zafada”. Y, aunque parecen cuidar sus cabellos, desde el punto de vista hegemónico, son unas *piojosas* que no vigilan su higiene personal. Las *negras* no sólo cubrirían su cuerpo con combinaciones bizarras sino que además no respetan las reglas impuestas por el talle.³² Para muchos entrevistados, las mujeres que usan una vestimenta ajustada o que deje al descubierto el vientre a pesar de sus abultadas formas anatómicas son clasificadas como *negras*. En términos morales las *negras* son consideradas (hetero) sexualmente promiscuas y proclives a una intensa actividad erótico-genital. Algunas adolescentes entrevistadas sostenían que “*las negritas van al baile sin el novio*” indicando que lo han abandonado mediante algún ardid y están presentes en el baile para ofrecerse sexualmente a otros hombres. En términos espaciales y coreográficos las *negras* danzan girando en torno a un círculo exterior formado exclusivamente por varones.³³

Los “guiones normativos” o “partituras” (Schechner 2000) que organizan los encuentros son (re)traducidos y (re)elaborados, a través de estas dramatizaciones, como el “conocimiento local” que hace posible la interacción social. En otros términos, estos estereotipos pueden ser analizados como performances reguladas por la normalización y la institucionalización de las distinciones sociales. Según las explicaciones de los entrevistados, el comportamiento de las *negras* es la expresión de una interioridad (*alma*) no modificable. “Las negras son negras y aunque quieran comportarse siempre se les nota”.³⁴ Estas performances (re) producen a los sujetos que las interpretan cuando éstos exhiben como naturales unas diferencias socialmente producidas.

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

33 La coreografía principal de los bailes de cuarteto está organizada en tres círculos concéntricos. Uno exterior formado exclusivamente por varones, uno interior donde bailan parejas de hombres y mujeres y entre ambos círculos una ronda de mujeres que giran en sentido anti-horario (Blázquez 2007)

34 El uso del termino 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 le indica a un sujeto la obligación de adecuar su conducta a los guiones normativos.

A través de estas performances festivas los sujetos se materializan cuando se (re) conocen y (des)conocen en la imagen que el estereotipo les ofrece y devuelve de su self como puede observarse en este fragmento de una entrevista colectiva:³⁵

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

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

Esther: Bueno...

Gb: ¿las normales van con el novio...?

Esther: - Sí.

Ana: - Bueno, algunas, porque yo no voy con mi novio y no soy de esas negritas así que va a buscar lío por todos lados. Las negritas son las que buscan lío.

Iris: [La normal] no va a tomar de la cajita... [de vino].

Iris: No va andar con la cajita

Esther: Las negras andan con la caja. Las otras con el vaso.

Olga: Bueno, según, ¿vos siempre tenés vaso?

Ana: No porque hay veces que todos están tomando en vaso y vos... Ves. Eso es lo que yo no entiendo.....!!!!. Yo me pongo de ejemplo.... como yo....

Esther: y yo también.

Ana: pero y por eso las discuto.

En el caso de los sujetos discriminados y subalternos, como las *negritas*, la imagen que ofrece y realiza el estereotipo siempre está dañada, contaminada, despreciada. Esta particularidades que Bhabha (1998) describe en el discurso colonial y que nosotros encontramos en el discurso discriminatorio que se juega entre los *bailarines* permiten su comparación con el modo de acuerdo al cual, según Judith Butler (2001), se producen las identidades de género bajo un régimen discursivo que sostiene a la heterosexualidad como ideal y como deber.³⁶ De acuerdo con Butler el proceso de formación de los sujetos supone un pasaje o un proceso identificatorio a través del cual se modela la materia corporal del sexo.

35 La entrevista fue realizada en un colegio secundario con alumnos que contacté durante el baile. De la misma participaron varones y mujeres de 16 y 17 años.

36 Butler a diferencia de Bhabha plantea que la operación psíquica por medio de la cual se construye el sujeto no es la renegación (Verleugnung) sino la forclusión (Verwerfung). (cfr. Butler 2002: 19).

Este proceso está regido por normas regulatorias tanto de las materializaciones corporales legítimas, es decir de aquellas formas corporales aceptables, como de la significación de las diferentes materializaciones. Estas normas que regulan los perfiles de la materialidad de cuerpos posibles ponen en juego en su performance tanto al imperativo heterosexual como otros regímenes reguladores (racial, clasista, étnico). (cfr. Butler 2002: 174-178).³⁷

La eficacia de estas normas de acuerdo con el modelo productivo del poder desarrollado por Foucault (1989), y adoptado por Butler, se produce a partir de la acumulación de acciones movilizadas por su aplicación continua e iterativa. Así, cada una de las repeticiones deviene un ejercicio disciplinario que realiza una falsa estabilización del sujeto en un punto de identificación e identidad, en una máscara o un estereotipo, a través de la significación de su cuerpo y sus actuaciones.

Es en este carácter iterativo de las normas que Butler reconoce lo propiamente performativo del poder dado que la performatividad, sostiene la autora, no debe buscarse en las aplicaciones singulares sino en la reiteración de las normas que en su propia repetición ocultan o disimulan su propio carácter arbitrario. De este modo, para Butler, la performatividad no es en primer lugar un acto teatral. Por el contrario, la teatralidad de la acción aparece como un medio a través del cual se disimula la historicidad del acto presentado como singular. Sin embargo, señala la autora, esta teatralidad es inevitable en tanto le es imposible al acto revelar plenamente su propia historicidad de forma tal que la teatralidad de la acción que materializa los cuerpos oculta tanto como muestra el carácter histórico de la repetición.³⁸

El género representa para Butler una repetición estilizada de determinados actos públicamente sancionados que realizan performativamente la apariencia de una sustancia (sexo) y una identidad (genérica) que funcionan como causas de esos mismos actos. “Si los atributos y actos de género, las diversas maneras en que un cuerpo muestra o produce su significación cultural, son performativos”, entonces, afirma Judith Butler (2001: 172) “no hay una identidad preexistente con la que

37 Para Butler (2001: 67) “la univocidad del sexo, la coherencia interna del género y el marco binario para sexo y género se consideran ficciones reguladoras que consolidan y naturalizan los regímenes de poder convergentes de la opresión masculina y heterosexista”. Este ejercicio de naturalización o de transformación del arbitrario cultural en necesidad natural ha sido descrito por otros autores fuera del campo post-feminista como Pierre Bourdieu (2000: 24).

38 Quizá por este carácter de falsificación que Butler le asigna a la teatralidad de la acción, quizá por su formación e interlocutores, el trabajo de Butler presta escasa atención a las performances en sí concentrándose exclusivamente en la dimensión verbal del comportamiento humano. Desde nuestro punto de vista esta reducción lingüística constituye una limitación del trabajo de la autora.

pueda medirse un acto o un atributo”. De esta manera, la autora traduce al campo del género la definición foucaultiana del alma como “efecto e instrumento de una anatomía política” y postula a las identidades de género como artefactos tan contruidos cuanto la “piel negra y las máscaras blancas” (cfr. Fanon 1972).

Los estereotipos conjugados por el discurso discriminatorio que se realiza en los bailes también pueden describirse como enunciados performativos en tanto no existe ninguna diferencia interior o anterior que ellos estén expresando. Por el contrario, son las distinciones instituidas las que crean a los sujetos cuando realizan las diferencias sociales, sexuales y raciales en sus diferentes modos de ir, estar y danzar en los bailes. En el *baile*, a través de las diferentes formas de presentación de sí, las relaciones proxémicas y coreográficas, y todo un vasto conjunto de intercambios que incluye desde palabras a besos, vasos y golpes, los sujetos participan en la construcción de ambivalentes estereotipos raciales y sexuales y de los cuerpos destinados a confirmar/desmentir la verdad de los mismos. Por ejemplo, las adolescentes que buscan representarse como *normales* se comportan midiendo la expresividad de su comportamiento al mismo tiempo que buscan, mediante dietas, acomodar sus formas corporales a los talles de la vestimenta. Sin embargo la efectividad de su performance está bajo sospecha y es discutida por otros. El proceso de clasificación, como sostienen Elias y Scotson (2000) siempre supone una alta dosis de riesgo y ambivalencia y más aún, como acontece entre los *bailarines*, cuanto menor sea el diferencial de poder entre los diferentes grupos. En muchas oportunidades, las adolescentes que discriminaban a otras por *negras*, por ir sin el novio o beber sin la mediación de un vaso, se convierten en víctimas de su propia clasificación. Entonces, como hacen Ana y las otras entrevistadas, se revelan y discuten el punto en torno al cual se está trazando la separación confirmando la validez del principio invocado pero negando la pertinencia de su aplicación para definir su propia experiencia.

Entre las prácticas que asegura para las *normales* una imagen civilizada y para las otras el carácter de feas, sucias, malas, engreídas y degeneradas se encuentra, como en el caso inglés descrito por Elias y Scotson (2000), el chisme (*chimento*). Por medio de los comentarios, las acusaciones y, en este caso, las clasificaciones realizadas en un espacio cerrado y de alta exposición corporal como es el baile, se (re) fuerza la identidad de un grupo en detrimento de otro y los estereotipos a través de los cuales se representa a cada uno de ellos. Sin embargo, aunque el conjunto de índices que definen a cada una de estos estereotipos parece más o menos estable, la interpretación de los mismos es siempre contextual, variable y sujeta a negociaciones de modo tal que la normalidad debe ser siempre demostrada y está siempre amenazada.

Racismo y heterosexualidad hegemónica

Devenir un sujeto en los bailes de Cuarteto se produce entonces al interior de un discurso discriminatorio que en cada nueva y diferente aplicación, articula todo un conjunto variado y cambiante de estereotipos. Para los *cuartereros* entrevistados, en los bailes se encuentra una gran variedad de sujetos que se diferencian entre sí a partir de sus formas de presentación personal, sus gustos musicales, sus desplazamientos coreográficos, etc. A cada uno de estos grupos se asocian determinadas formas de comportamiento y moralidad. Separados de este conjunto de sujetos *normales* se encuentran los homosexuales varones y mujeres y las travestis quienes por sus prácticas eróticas y sus modos de hacer género son excluidos del universo de aquellos que se definen como “*varones y mujeres de verdad*”.³⁹ Estos diferentes estereotipos raciales y sexuales repetidos una y otra vez durante los bailes, encarnados por los bailarines, objetivado en las letras de las canciones, diseñado en la coreografía y presentes en las volátiles escenas que forman la noche, ponen en juego dos principios de distinción: un principio que llamamos racial-estético-moral y otro sexual-genérico-erótico⁴⁰. En el caso de los varones se incorpora a estos principios una dimensión de diferenciación construida en torno a la oposición individuo/masa. En tanto para las mujeres la normalidad consiste en ser como las demás y así se les exige no distinguirse o ser todas iguales, en el caso de los hombres la búsqueda de reconocimiento está guiada por el desarrollo expresivo de una forma única y distintiva de ser (“*ser uno mismo*”). De acuerdo con el punto de vista masculino expuesto por los adolescentes entrevistados no basta con alcanzar la normalidad para ser hombre. Es necesario “*tener (una) personalidad*”.⁴¹

39 El conjunto de los sujetos masculinos presentes en los bailes de Cuarteto durante los días del trabajo de campo estaba integrado por *concbetos*; *negros-negritos-rochas*; *carteludos*; *fachas-facheritos*; *harrys*, todos ellos heterosexuales y (más o menos) *normales* y por el grupo de los *putos* y los *travestis*. El universo femenino estaba formado por las *finas*; las *humientas*; las *normales*; las *negras*; las *loconas*, todas ellas heterosexuales y (más o menos) *normales* y por *tortilleras* y *travestis*

40 Los estereotipos sexuales, especialmente las formas de masculinidad que aparecen contadas en este escenario cordobés difieren poco de las que cuenta toda la etnografía del área mediterránea europea, de América Latina o incluso de todos los rincones de la Tierra según la síntesis elaborada por el antropólogo David Gilmore (1999). Esta repetición no debe hacernos perder de vista la multiplicidad de masculinidades y feminidades que se juegan por medio de la práctica del baile. Como señalan diferentes críticos, la universalidad de los valores masculinos (fortaleza, agresividad, estoicismo, heterosexualidad) descriptos por Gilmore se derivan antes que de una universal identidad masculina como la propuesta por el autor; de un efecto metodológico producido por la consideración exclusiva de los discursos hegemónicos y por la exclusiva atención a los aspectos socialmente aceptados (cfr. Hart 1994, Archetti 2003).

41 Los varones no reclaman para sí la etiqueta de *normal*, excepto cuando el término se usa como sinónimo de heterosexual, y definen al *normal* desde un punto de vista negativo: “*el que va y le pegan por no ser un negro choro*”.

Hacerse un *bailarín* implica entonces un proceso de sujeción a las premisas del discurso discriminatorio apoyado en la dominación de clase expresada en términos raciales/racistas que organiza el principio racial-estético-moral y en el imperativo heterosexual que ordena el principio sexual-genérico-erótico. Clasificando a los otros que están en el *baile* como unos *negros* y unas *negras*, los *bailarines* afirman una vez más las propias prácticas discursivas que los arrojan a ellos mismos al campo de lo abyecto.

Algunos sujetos, quienes se dicen unos *negros*, hacen propios los enunciados de odio y discriminación que los predicán. Así resisten estos procesos de sujeción transformando al vocablo *negro* en una causa identitaria que ya no se asocia con una filiación político-partidaria, como en los años setenta, sino con la imagen de un artista. Sin embargo, no todos los sujetos aparecen autorizados a realizar estas prácticas de resistencia. Por ejemplo, los varones y mujeres homosexuales como las travestis están excluidos de la posibilidad de devenir *negros*. Los *negros* son siempre *normales* y en consecuencia heterosexuales. De manera tal que la resistencia de los *negros* a las dimensiones racistas del discurso discriminatorio se apoya en la aceptada repetición de la matriz heterosexual.⁴²

Para las mujeres presentarse como unas *negras* es exponerse a la desvalorización tanto por el conjunto de los varones como por las otras mujeres quienes buscan ansiosamente no ser clasificadas como *negras*. Las jóvenes que se auto-reconocen como *negras* pertenecían, a diferencias de las mujeres que buscan ser reconocidas como *normales*, a los sectores económicamente más pobres y en consecuencia estaban alejadas de las instituciones educativas o eran adolescentes, hijas de pequeños comerciantes o trabajadores estatales, que se educaban en colegios privados. En estos casos, el estereotipo pierde su valor de categoría acusatoria que coloca al individuo en una posición denigrada. Por medio de un ejercicio de inversión, el estereotipo es asumido por el sujeto quien dice reconocerse en la figura estigmatizada. Si bien estos ejercicios de identificación podrían ser considerados como el producto de una sensibilidad no racista ni (hetero)sexista, también deben ser analizados como otra producción de las prácticas discursivas discriminatorias. Las adolescentes que se identifican como *negras* construyen una imagen a partir del carácter antisocial imputado a las mismas –sus aspectos más temibles– al mismo tiempo que no discuten la “natural” (hetero)sexualidad exacerbada atribuida –sus aspectos más deseados–. En esta identificación con lo abyecto cuando los sujetos invierten las valencias de los términos mantienen la trama de relaciones que construyen la normalidad hegemónica que ellos dicen resistir.

42 Es en esta repetición que adquiere sentido la auto-identificación como *negros* de algunos adolescentes varones heterosexuales de clase media que jamás serían detenidos por “portación de rostro”.

De esta manera, a través de la apropiación de las categorías racistas, algunas mujeres construyen una determinada feminidad que aunque ocupe una posición subalterna se presenta como chocante y antiestética para los sectores dominantes. Mientras para los varones devenir un *negro* puede ser uno de los caminos a través de los cuales se realiza un tipo de masculinidad dominante y por lo tanto encuentra aceptación en el ámbito familiar, para las mujeres, decirse una *negra* supone quebrar con los valores e ideales de los padres al realizar un tipo de feminidad socialmente condenado. Pero también, y de modo semejante a los varones, comparten con los grupos hegemónicos la valoración heterosexual de la *negras*. Quizá, el mejor ejemplo para esta situación sea el apelativo de “*las más buecudas*” que un grupo de adolescentes que concurren a una escuela privada barrial y que declaraban ser unas *negras putas* utilizaba para designarse a sí mismas. A través de este nombre las jóvenes remarcaban, al igual que pueden hacerlo los varones en relación a sus penes, el importante tamaño de sus vaginas. Esta estrategia representaba una traición a las normas del “buen gusto” y una afirmación violentamente sorprendente para sus pares y familiares. Sin embargo, y quizá de un modo políticamente más significativo –y por ello menos sorprendente– estas mujeres que renegaban lúdicamente de su normalidad continuaban asociando según las reglas del pensamiento hegemónico a las *negras* con las *putas* y a las *mujeres* con los *buecos*.

Agradecimientos

Agradezco a los artistas y público con quienes desarrollé el trabajo de campo entre 2000 y 2002 en la ciudad de Córdoba (Argentina), financiado por una beca de CAPES- Ministerio de Educación. Brasil. También agradezco la lectura crítica de los revisores anónimos de la revista y los aportes de profesores, colegas y amigos como Antonio Carlos de Souza Lima, José Sergio Leite Lopes, Sergio Carrara, John Cowart, Luiz Fernando Dias Duarte, Adriana Vianna Resende, Moacir Palmeira, María Gabriela Lugones, Belkys Scolamieri, Pablo Seman, Mauro Cabral, Miriam Santaularia. María Calviño

Referencias citadas

- Abercombie, Thomas. 1992. La fiesta del carnaval postcolonial en Oruro: Clase, etnicidad y nacionalismo en la danza folklórica. *Revista Andina*. 10 (2): 279-352.
- Archetti, Eduardo. 2003. *Maculinidades. Fútbol, tango y polo en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Antropofagia.

- Back, Les. 1994. "The 'white negro' revisited: race and masculinities in south London". En: Andrea Cornwall y Nancy Lindisfarne. *Dislocating masculinities. Comparative Ethnographies*. London: Routledge.
- Bajtín, Mijail. 1987. *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- 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): 1-35.
- Bhabha, Hommi. 1998. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte, Editora UFMG.
- Bhavnani, Kum Kum, Kathryn Kent y France Twine. 1998. Editorial. *Signs*. 23 (3): 579-583.
- Biagini, Hugo (comp.) 1985. *El movimiento positivista argentino*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- Blázquez, Gustavo 2007. La Joda y la Alegría. Performances y relaciones de género entre los sectores populares en la Argentina contemporánea. *E-misférica. Performance and Politics in the Americas*. 4 (1). Online Journal published by the Hemispheric Institute of Performance & Politics. NYU.
- _____. 2004. "Coreografías do Gênero. Uma etnografia dos bailes de Quarteto". Tesis de doctorado en Antropología Social PPGAS/MN/UFRJ. Rio de Janeiro.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *La Dominación Masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Butler, Judith. 2004. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis.
- _____. 2002. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. 2001. *El Género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós.
- Devés Valdés, Eduardo. 2000. *Del Ariel de Rodó a la Cepal (1900-1950)*. Buenos Aires: Biblos.
- Elias, Norbert. 1982. *Sociología Fundamental*. Barcelona: Gedisa.
- Elias, Norbert y John Scotson. 2000. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- Fanon, Frantz. 1972. *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires, Abraxas.
- Foucault, Michel. 1989. *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gilmore, David. 1999. *Hacerse Hombre*. Madrid, Altaya.
- Graham, Richard (ed). 1990. *The Idea of Race in Latin America, 1870-1940*. Austin: University of Texas Press.
- Guber, Rosana. 1999. "El cabecita negra" o las categorías de la investigación etnográfica en la Argentina. *Revista de Investigaciones Folklóricas*. (14): 108-120.
- Guedes, Simoni Lahud. 1997. *Jogo de corpo*. Niterói: Eduff.
- Hall, Stuart y Tony Jefferson (eds.). 1976. *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Hutchinson.

- Hart, Angie. 1994. "Missing Masculinity? Prostitute's Clients in Alicante, Spain". En: Andrea Cornwall y Nancy Lindisfarne. *Dislocating masculinities. Comparative Ethnographies*. London: Routledge.
- Lancaster, Roger. 1992. *Life is Hard. Machismo, Danger and the Intimacy of Power in Nicaragua*. Berkeley: University of California Press.
- Laplanche, Jean y Jean Pontalis. 1981. *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona: Labor.
- Mannoni, Octave. 1979. "Ya lo sé, pero aún así..." En Octave Mannoni *La otra escena. Claves de lo Imaginario*. Buenos Aires: Amorrortu
- Mc Clintock, Anne. 1995. *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. New York: Routledge.
- Mc Robbie, Angela. 1991. *Feminism and Youth Culture*. London: Routledge.
- Mungham Geoff. 1976. "Youth in Pursuit of Itself". En: Geoff Mungham y Geoff Pearson. *Working Class Youth Culture*. London: Routledge.
- Parker Andrew y Eve Kosofsky Sedgwick (ed.). 1995. *Performativity and Performance*. New York: Routledge Press.
- Plotkin, Mariano. 1995. *Mañana es San Perón*. Buenos Aires: Ariel.
- Punta, Ana Inés. 1997. *Córdoba Borbónica: persistencias coloniales en tiempos de reformas. (1750-1800)*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Ramos Mejía, José María 1951 *Las Multitudes argentinas*. Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft Limitada. Tercera Edición
- Ratier, Hugo. 1971. *El cabecita negra*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Reguillo, Rossana. 2000. *Emergencias de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Ribeiro, Gustavo Lins. 2005. "Post-imperialismo: para una discusión después del post-colonialismo y del multiculturalismo". En: Daniel Mato (ed.), *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.
- Schechner, Richard. 2000. *Performance. Teoría & Prácticas Interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas UBA.
- Skidmore, Thomas 1989. *Preto no branco. Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Soler, Ricaurte. 1965. *El positivismo argentino*. Buenos Aires: Paidós.
- Terán, Oscar 2000 *Vida Intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica"*. Buenos Aires: FCE.
- Voloshinov, V.N. 1995. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo, Hucitec.
- Waisman, Leonardo. 1993. "Tradicición e Innovación en el cuarteto cordobés". En: Actas de las VIII Jornadas Nacionales de Musicología. Buenos Aires.
- Zea, Leopoldo. 1976. *El pensamiento latinoamericano*. Ariel: Barcelona.