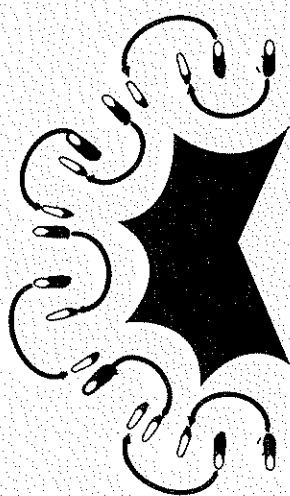


¡BAILALÓ!



Género,
raza y
erotismo
en el
Cuarteto
Cordobés

Gustavo Blázquez

Ediciones EPC
de Periodismo y Comunicación



EDITORIAL GORLA

otras vez, baile tras baile, en los hogares, en las escuelas, en trabajos. En los bailes, los movimientos estaban sometidos a un conjunto creciente de reglas que producía una estetización de determinados gestos a partir de los cuales se trazaban figuras coreográficas fijas y una mayor conciencia del cuerpo propio y ajeno.

Para analizar estas coreografías entendidas como discursos animados por los cuerpos y las energías de cientos de bailarines organizados según códigos y tradiciones a través de los cuales construían los sentidos de la danza, se utilizaron herramientas y técnicas tomadas de los Estudios de la Danza.¹ A través de la participación etnográfica, el registro videográfico, entrevistas y la recreación de los movimientos coreográficos con algunos sujetos fuera del ámbito del baile, distinguimos figuras que —como las escenas que formaban los modos de estar en el

¹ Los Estudios de la Danza derivados de la Historia de la Danza (Sachs, 1937) se valen para el registro de las movimientos corporales de diversas técnicas y sistemas de anotación. La Coreología propuesta por Kurath propone una serie de procedimientos, aplicables tanto para las danzas étnicas como artísticas, basados en la descomposición de los movimientos de la danza en términos espaciales y temporales. Rudolph von Laban ideó un sistema de notación para la danza conocido como Kinetografía o Labanotation. La Labanotation se vale de una especie de pentagrama construido por una columna central donde se registra la transferencia del peso realizada por los bailarines. A los lados de esa columna se agregan nuevas columnas secundarias que se utilizan para registrar los diferentes gestos. El sistema permite registrar la duración, la dirección, la amplitud y la intensidad de los movimientos. También se registran los sucesivos traslados del centro de gravedad corporal que se producen durante los pasos coreográficos y los diferentes gestos (Farnell, 1994; Hutchinson, 1977; Kaeppeler, 1972; Laban, 1956; Williams, 1982; Williams & Farnell, 1990). Tanto las técnicas de registro propuestas por Kurath como la Labanotation nos sirvieron durante el trabajo de campo como guías para la observación y descripción de los movimientos. Para el registro y análisis de la danza también utilizamos textos para la enseñanza y creación usados por coreógrafos.

baile— eran realizaciones performativas a través de las cuales los agentes desarrollaban formas de subjetivación en términos genéricos, etarios y racial-estético-morales.

Bailar en la pista

El modo de danzar que se realizaba en la pista, espacio del salón reservado para el baile, era una de las características estilísticas que distinguía al Cuarteto de otros géneros de músicaailable como la cumbia villera, el dance, la música electrónica. A pesar de su especificidad, esa forma coreográfica era mal conocida o directamente ignorada por quienes estaban fuera de los mundos de los cuartetos. Para esos sujetos, el Cuarteto se danzaba exclusivamente en pareja o en grupos organizados a partir de figuras como el “trencito” o el “túnel”. También se reconocía como propio del género musical un movimiento particular que tenía en Jiménez a su principal referente. Ese paso coreográfico incluía un triple movimiento de la mano que se adelantaba y retraía al mismo tiempo que ascendía y descendía mientras se realizaba un movimiento alternante de pronación. El movimiento podía acompañarse con el antebrazo, el brazo e incluso por todo el cuerpo que subía y bajaba. Ese paso, aunque aparentemente típico del Cuarteto cordobés para los medios de comunicación, no era interpretado por otros artistas ni por los bailarines.

Desde el punto de vista del diseño temporal, la danza colectiva estaba organizada en *selecciones*, cada una de las cuales estaba dividida en varios fragmentos de duración variable. Cada uno de ellos era una unidad de movimiento o frase separada de la siguiente por un silencio. En general, el punto culminante de cada una de las frases se encontraba al final de las mismas, las cuales muchas veces concluían con un fuerte imperativo: ¡Bailaló!

En cuanto al diseño espacial, los bailarines, agrupados en parejas o grupos, trazaban por medio de desplazamientos rítmicos de sucesión una figura simétrica de dos círculos concéntricos rodeados por un tercer círculo formado gracias al comportamiento estático de otros sujetos que se encontraban en una relación de oposición con quienes se movían al ritmo de la orquesta. Ese círculo más externo estaba integrado por varones fijos en su lugar. El siguiente, (casi) exclusivamente femenino, estaba formado por pequeños grupos de mujeres en movimiento tomadas de las manos que formaban elipsis aplanadas llamadas *ronditas*. Al interior de estas cadenas humanas se encontraban también, girando en sentido anti-horario, cientos de personas organizadas en parejas y grupos heterogéneos o exclusivamente femeninos. En algunas oportunidades era posible encontrar en el centro de la coreografía un núcleo masculino. Sin embargo, esos jóvenes no formaban parte de la misma y si bien podían amenizar con las mujeres que pasaban danzando, estaban preferentemente orientados hacia el escenario, aunque desde una posición distanciada como correspondía a su condición masculina.

Entre los dos anillos exteriores, genérica y coreográficamente diferenciados, circulaban miembros de la Policía provincial, uniformados y armados, que patrullaban el comportamiento de los bailarines, especialmente de los varones. Los policías, a través del puño certero, hacían retroceder a los jóvenes varones, distanciarse de las mujeres y ampliar el círculo permitiendo el ingreso de nuevos miembros. Los representantes de la fuerza del Estado también controlaban el grado de expresión de la afectividad de la ronda exterior masculina, identificando (*marcando*) y apartando (*sacando*) a los más movidos, más exaltados, más *carteludos*. Junto con ese control, algunos policías, según chicas entrevistadas, ejercitaban su poder de seducción con alguna de las adolescentes que pasaban danzando.

Desde el punto de vista de los participantes en la coreografía se desarrollaban tres tipos de prácticas que se experimentaban de modos diferentes según la identidad genérica adoptada por y atribuida al sujeto. Estas prácticas daban forma a tres figuras coreográficas: "estar parado ahí", "ir en la rondita" y "bailar".

1. Estar parado ahí

Participar en el anillo exterior suponía encontrar, conquistar y cuidar del acecho de otros varones un lugar propio. Para ello, los adolescentes, según sus palabras, tenían que *ponerle el pecho*, entrar en el círculo, soportar las fuerzas que trataban de excluirlos y permanecer en él. El espacio conquistado se ocupaba con los dos pies permanentemente apoyados en el piso, casi sin movimientos de piernas y casi sin mover el tronco. Los brazos permanecían cruzados sobre el pecho o colgando a los costados del cuerpo y las manos se guardaban en los bolsillos de una campera o tal vez sostenían una caja de vino. La cabeza estaba girada hacia el interior del círculo, los ojos puestos en las mujeres que pasaban más o menos cerca y en la policía que circulaba distribuyendo golpes. Los bailarines se encontraban más o menos estáticos, avanzando o retrocediendo según las posibilidades y las intervenciones policíacas. Si bien en esos desplazamientos hacia delante y hacia atrás existía algún tipo de desplazamiento lateral, la formación se caracterizaba por la ausencia de movimientos rotatorios.

En algunas ocasiones, generalmente después de las dos de la mañana, era posible que alguno de los bailarines abandonara la posición estática del grupo, (sobre)saliera del círculo y danzara con pasos más ajustados al ritmo musical. Esos sujetos procuraban adquirir visibilidad (*hacerse ver*) y así seducir a alguna chica, aunque corrían el riesgo de ser acusados de *carteludos* y expulsados por la policía.

Entre esos zarandeos donde el bailarín demostraba sus habilidades y expresaba sus deseos, y el estatismo casi absoluto de muchos de los que estaban en el círculo era posible encontrar toda una gama de gestos, menos riesgosos pero también menos efectivos a la hora de las conquistas amorosas, como por ejemplo batir palmas, mover los brazos o agitar las manos.

Con sus movimientos, los adolescentes varones se acercaban a las mujeres pero nunca se incorporaban a las circulantes *ronditas* femeninas como solía ocurrir en los otros espacios del salón. Ni siquiera lo intentaban. El objetivo coreográfico de los varones era arrancar (*sacar*) alguna de las mujeres de la forma colectiva de la cual formaba parte e introducirla en la zona de la formación donde danzaban parejas heterogéneas. Ese objetivo generalmente no se cumplía; sin embargo, la esperanza siempre renovada de que pudiera cumplirse lubricaba la frontera que los separaba de las mujeres, quienes permanecían cubiertas de "aura" (Benjamin, 1989), tan cerca y a la vez tan lejos.

Mientras unos varones estaban firmes en la primera fila festejando con los amigos y festejando a las chicas que pasaban, otros se encontraban un poco por detrás, formando una segunda o quizá tercera capa exterior de adolescentes varones. Algunas veces, cuando el círculo se ensanchaba y aumentaban las posibilidades de ingreso, esos sujetos saltaban al primer plano. Pero las posibilidades de permanecer eran pocas. Los amigos podían ayudar, especialmente si estos eran más corpulentos (*fuertes*), pero sus cuerpos, de menor tamaño y en general más cercanos a los días de infancia, tenían un menor poder de imposición. Si bien la fuerza física y social de esos adolescentes no era suficiente para hacerlos permanecer en el primer plano de la ronda masculina, ellos estaban allí como los herederos que aprendían el oficio para cuando pudieran ocupar el primer plano. Como herederos, esos adolescentes,

aún no disfrutaban plenamente de la herencia. Su apropiación de las mujeres, a diferencia de quienes estaban en primer plano, era únicamente visual. Sólo podían mirarlas y así aprender a observarlas y comentarlas. Pero, al mismo tiempo, escuchaban, veían, sentían e imaginaban como otros hacían para permanecer allí, ejercitando otras apropiaciones de las mujeres, de la música y del baile.

Esos adolescentes, aparentemente interesados en perseguir mujeres, ubicados a los lados de la pista, permaneciendo allí parados durante horas, montaban una experiencia a través de la cual se realizaba y se aprendía un tipo de masculinidad asociada "naturalmente" con la heterosexualidad. Para ellos, en ese espacio se jugaba la acción del baile que se convertía en el escenario donde exhibir a través de diversas performance —entre ellas permanecer de pie e inmóvil consumiendo a través de la mirada y el olfato a las mujeres— su hombría o *personalidad*.

Habitar esta región de la coreografía e integrarse al conjunto de seres deseantes de las mujeres que circulaban danzando significaba *tener güevos*, es decir: fuerza física, autodeterminación y testículos. Con las piernas firmes y algo separadas, los sujetos se fijaban con fuerza al plano horizontal por medio de las zapatillas que conformaban una parte importante de su indumentaria. En esa posición, adelantaban la pelvis para acercar sus genitales a las chicas. Esa exhibición de su masculinidad y genitalidad se completaba con una actitud desafiante de la policía que podía clasificarlos como *carteludos* y, por lo tanto, expulsarlos del círculo o incluso del salón. La resistencia inmóvil y la fuerza estática devenían pruebas de masculinidad, valores indiciales que los sujetos abducían de las performances, en cuya (re)producción colaboraba el accionar policial.

Sin embargo, en el espacio de los bailes y bajo un régimen discursivo discriminatorio que utilizaba el poder de la mimesis, todo enunciado era dudoso y los movimientos se encontraban

bajo sospecha. Mientras pasaban girando, las mujeres evaluaban a los adolescentes que se exhibían *parados ahí*. Pero ellos no sabían cómo eran evaluados. Según reclamaban: *No sabés si te miran por lindo o porque tenés cara de mogólico*.

2. Ir en la rondita

Mientras los varones las rodeaban, ellas giraban en pequeñas rondas aplanadas que avanzaban en sentido anti-horario, marcando con sus pies y el resto del cuerpo el ritmo de la música. Ese movimiento se originaba a partir de círculos fijos en el lugar que rotaban de manera más o menos animada en torno a un centro interior a la formación durante la primera y segunda canción de cada *selección*. Poco después abandonaban la posición fija cuando una o dos de las bailarinas, sin soltar las manos de sus compañeras, giraban 180° sobre sí, de modo tal que la parte anterior de sus cuerpos se volvía hacia fuera de la ronda. Como la locomotora de un tren, esas mujeres avanzaban y tiraban de la ronda que se aplanaba y comenzaba a girar en torno a un centro gravitacional ubicado en el exterior de la formación sobre el escenario.

Las rondas giraban unas tras otras y cuando llegaban frente al escenario, demoraba un tanto su marcha y observaba con primorosa atención a los artistas. Las miradas deseantes de esas adolescentes forcluían a los varones que estaban proxémicamente tan cerca, aunque eróticamente muy lejos. Ellos, desde el punto de vista de esas adolescentes, eran *negros*, *rochas* o *carteludos*. Ellas, aunque se representasen como *normales*, eran categorizadas por los varones que las rodeaban como unas *negras putas* en tanto expresaban su erotismo, o como unas *humientas* dado que esos deseos eróticos no los tenían a ellos como objetos posibles.

Los diferentes grupos de mujeres buscaban imponerse y luchaban por adquirir una mayor visibilidad frente al escenario. Esa competencia llevaba a encuentros físicos de carácter violento en el cual un grupo de amigas podía empujar (*pechar*) a otra. Quienes se decían *normales* veían esas prácticas propias de las *negras*. Para evitar esos encuentros y distinguirse de ellas, las *normales* danzaban un tanto más hacia el interior de la coreografía. Sin embargo, si se internaban demasiado, difícilmente eran vistas desde el escenario. Como parte de esta tensa dinámica, cada grupo buscaba conservar un lugar que consideraba digno, pero las *negras*, es decir, todas las otras mujeres que estaban en la pista, intentaban arrebatarlo violentamente. Cuando esas adolescentes afirmaban que las otras mujeres que ocupaban la zona eran unas *negras* acordaban con el punto de vista masculino que hacía de todas las mujeres que estaban en la pista unas *negras*. En ese mismo acuerdo se producía el conflicto dado que ellas se decían *normales* pero ellos las veían como *negras* que se hacían las *finas*, es decir, unas *humientas*.

Si bien la mayoría de las ronditas estaban formadas exclusivamente por sujetos (auto y hetero) identificados como mujeres, en algunas era posible encontrar sujetos (auto y hetero) identificados como travestis, quienes conducían la formación. También podían formar parte de los grupos que giraban en la ronda interior algunos niños o adolescentes varones.

Esos chicos se diferenciaban de otros de su misma edad, formando la segunda fila de la ronda exterior masculina. Quienes se ubicaban en el círculo exterior llegaron al baile acompañados de algún primo, de unos amigos del barrio, tal vez compañeros del colegio, en tanto los que danzaban en las rondas femeninas lo hicieron de la mano de una hermana o una tía. Los primeros se encontraban más separados de los lazos familiares y tendían a construir grupos de pares con los cuales se compartía la vida cotidiana dentro y fuera del baile. Los segundos, más atrapados

en los vínculos domésticos, aún no habían conseguido construir un grupo homogenerico con quien compartir en el baile las trayectorias de su masculinización.

Ambos grupos —uno plantado como heredero de la masculinidad hegemónica y otro incorporado en grupos femeninos—, formados por sujetos que fueron al baile de manera diferente, materializaban diferentes figuras coreográficas a través de las cuales expresaban los logros en la conquista de una masculinidad plena. La ubicación en uno u otro espacio suponía componer figuras coreográficas y escenas completamente diferentes, diferenciadas y en atracción complementaria. De un lado de la frontera la calidad de varón evaluada según el canon de la masculinidad hegemónica aumentaba, del otro lado disminuía e incluso podía llegar a ponerse en duda. Los varones que danzaban con un grupo de mujeres en ese espacio tan próximo a las pelvis de otros varones eran sospechados de ser homosexuales. Esas sospechas se incrementaban a medida que aumentaba la edad biológica de los varones que danzaban en las rondas femeninas y se confirmaban cuando los bailarines tenían más de 25 años, usaban ropas un poco más ajustadas y brillantes que las que solían verse en los bailes, o exhibían modales leídos como propios de homosexuales.

3. Bailar en el centro de la pista

Al interior de las cadenas humanas homogenericas descritas se encontraban girando en sentido anti-horario cientos de personas. Las figuras coreográficas de ese espacio estaban protagonizadas, en su gran mayoría, por parejas heterogenericas, aunque era posible encontrar parejas de mujeres o *ronditas* de tres, cuatro o cinco amigas que bailaban juntas.

Las *ronditas*, en general exclusivamente femeninas o, en algunos casos, reuniendo a un grupo familiar, se movían a

menor velocidad que las que giraban en los límites externos de la coreografía. También, a diferencia de las rondas femeninas que pasaban rozando a los varones, en las más internas ninguna mujer rotaba su cuerpo para guiar el conjunto. Por el contrario, esas figuras se desplegaban en el espacio de la pista y buscaban mantener su circularidad, avanzando al mismo tiempo que giraban sobre sí mismas.

Las parejas heterogenericas desarrollaban su danza a través de diversos pasos. En algunas oportunidades, las manos de él se encontraban sobre la cintura de ella y las manos de ella sobre los hombros de él. Las pelvis e hipogastrios estaban a escasa distancia o, incluso, en estrecho contacto, mientras los pies masculinos se intercalaban con los de ella. Perfectamente acoplados, ambos bailarines avanzaban hacia la izquierda casi arrastrando los pies al ritmo del tun-ga-tun-ga. A veces, tanto las manos de él como las de ella, podían descender más allá de la cintura y sujetarse por los glúteos. Las modalidades de la danza en pareja, donde la disposición espacial de los cuerpos estaba nítidamente diferenciada en términos genéricos, eran utilizadas simultáneamente para diferenciar en términos racial-estético-morales y etarios a distintos grupos sociales al interior del baile. A esa doble diferenciación se le adicionaba el valor erótico atribuido a la coreografía debido al estrecho contacto que los bailarines podían llegar a lograr, algo que jamás observamos entre dos mujeres, aún cuando fueran consideradas lesbianas, o entre varones.

Esos pasos, según sus practicantes, estaban de moda en la época de la etnografía. Más allá de esta percepción, esas formas eran frecuentes entre bailarines más jóvenes, especialmente entre quienes se encontraban ataviados con indumentarias y otros aditamentos como el arreglo capilar; identificados como propios de los *negros*. Para las chicas *normales*, danzar interpretando esas figuras era propio de las *negras loconas* y por ello

decían, aunque no siempre cumplían, recusarse a bailar con los varones que danzaban de esa forma. De manera complementaria, esos chicos no estaban interesados en danzar con esas mujeres porque las percibían como *humientas* o demasiado *viejas* para sus gustos. Es importante señalar que esas mujeres solían ser efectivamente de mayor edad biológica que los adolescentes que bailaban tomados de la cintura.

Las mujeres *normales*, así como otras parejas heterogélicas, practicaban una modalidad de danza en pareja en la cual las posiciones estaban genéricamente indiferenciadas. Esos bailarines se tomaban de las manos, con los codos flexionados a la altura de la cintura y los brazos extendidos en forma paralela al suelo o flexionados en ángulo variable. Cuanto más agudo fuera ese ángulo, mayor era la aducción de los miembros superiores y más cerca se encontraban los bailarines. Más allá de su posición, los brazos se balanceaban de izquierda a derecha y de derecha a izquierda. Ese movimiento acompañaba cada uno de los movimientos de los pies y, ambos, el traslado rítmico del peso corporal de un hemicuerpo al otro, junto con la flexión de una rodilla y la extensión de la otra. En ese traspaso, los hombros podían oscilar, la cintura quebrarse y los glúteos moverse, o bien todo el cuerpo tendía a formar una sola pieza que se mantenía firme y acompañaba el movimiento de las piernas. La primera de las posibilidades era frecuente entre las mujeres. Incluso, cuando dos chicas estaban danzando, en algunos casos asociados con determinados fragmentos de algunas canciones, se detenían y sus cuerpos se contorsionaban con movimientos complementarios hacia adelante y hacia atrás. Cuando la onda que parecía atravesarlas llegaba a la región púbica, sus caderas se agitaban más rápidamente mientras el cantante repetía: *Menea, menea, menea*. Entre los varones, los movimientos más expansivos estaban asociados con los *carteludos* y el cuarteto más tropical, mientras que el segundo modo de mover el tron-

co era parte de las performances de jóvenes clasificados como *rochas*, los cuales preferían el estilo tradicional modernizado.

La danza en pareja, donde los cuerpos tenían una posición diferente de acuerdo al género y el modo en que ambos cuerpos adquirirían la misma posición, se desarrollaba en ciertos bailes de una forma intermedia. En esos casos, mientras la mano derecha de él sujetaba el lado izquierdo de la cintura de ella, y la mano izquierda de ella el hombro derecho de él, las otras manos se apareaban y los brazos correspondientes se extendían y elevaban parcialmente. Esta tercera modalidad, donde él la sostenía y movía a partir de dos puntos de apoyo: la mano izquierda que la abrazaba y la derecha que la sujetaba, también distinguía dos posiciones genérica y coreográficamente diferenciadas y complementarias. Su práctica era frecuente entre parejas cuyos miembros parecían ser de mayor edad biológica que otros bailarines de la pista. Los varones solían ser más gordos, con menos pelos en la cabeza, sin las ropas de moda y sin aditamentos especiales como tatuajes o bijouterie. Esa modalidad, aunque con ciertas variaciones estilísticas, era propio de muchas danzas de parejas, como por ejemplo el pasodoble, el valsecito, la ranchera y también era la modalidad que los entrevistados más ancianos indicaban como propia del Cuarteto.

El pasito cordobés

Si los varones debían estar más distantes de los artistas también debían estar más cerca de las mujeres. Para estar cerca las coreografías del género ofrecían en la pista, a quienes recorrían los caminos de la masculinidad hegemónica, dos posibilidades: *Estar ahí*, donde podían ver a las mujeres girar en la pista o bailar en pareja. En la primera, los varones no poseían el control de la situación y eran ellos quienes, en cierta manera, quedaban ex-

puestos a las miradas femeninas. Desde el punto de vista de esos adolescentes varones, las mujeres eran las dueñas del baile en tanto las recibían con ingresos más económicos, les reservaban los mejores lugares, podían agitar sus cuerpos sin ser censuradas por los agentes policiales que las *cuidaban*, cuando ampliaban el espacio alejando a los varones que, según ellas, las *molestan*.

De modo complementario, quienes buscaban representarse como mujeres *normales* debían acercarse a los varones que estaban arriba y alejarse de los de abajo. Para ellas, la danza homogénica que les permitía realizar esa *normalidad* femenina. A través de esa danza colectiva, que citaba iterativamente la geometría social del género, se acercaban a los artistas, aunque no tanto como las que se entregaban en la primera fila frente al escenario y se alejaban de los varones que las acechaban *parados ahí* para no ser consideradas *negras*. En tanto ellas se decían independientes eróticamente de los varones que estaban abajo, considerados socialmente inferiores (*negros* o *nenes*), construían una posición de superioridad moral (*normal*) y estética (*finas*) que les valía el calificativo de *humientas* y les permitía instituirse en jueces de la honra y la masculinidad de los varones que las rodeaban mientras bailaban.

Cuando abandonan las *ronditas* homogénicas y se lanzaban a la danza de pareja en la pista, situación que ocurría muy ocasionalmente, la situación coreográfica y política de las mujeres cambiaba. En esos casos, ellos avanzaban y ellas retrocedían configurando el *pasito cordobés*, movimiento coreográfico descrito por la canción de Jiménez titulada "Tunga tunga", cuyo estribillo dice "siempre para adelante, nunca para atrás, así se baila el *tunga tunga*". Al bailar en pareja las mujeres perdían el control, pasaban a ser guiadas por sus compañeros y, dado que su movimiento era hacia atrás, acaban enfrentando el escenario de espaldas para después transformarlo en una imagen que se alejaba de su mirada para hacerse el telón de fondo

contra el cual se recortaba el rostro de compañero. Cada una de los modos de danzar el *pasito cordobés*, con sus tomas y espacio de separación de los cuerpos, tenía una significación particular. Cuando la toma era manos-cuerpo, las posiciones estaban genéricamente diferenciadas y la figura resultante era identificada como propia de los segmentos más jóvenes de la población del baile y de los *negros*. La toma manos-manos, genéricamente indiferenciada, era preferida por aquellas mujeres que buscan representarse como *normales* y la toma mano-mano/mano-cuerpo estaba asociada con el pasado, los *viejos* y los *negros*.

Según narraban chicos y chicas *normales*, y según se esperaba que ocurriera, en la danza en pareja a los varones les tocaba tratar de encoger la distancia y a ellas tratar de mantenerla. Esas poéticas del movimiento colocaban en el lugar del agente que causa la acción a sujetos masculinos y reservaba para las mujeres el lugar de la resistencia a los avances masculinizantes. Esa dinámica, y batallas en torno a la definición práctica del grado de separación legítimo entre los cuerpos, se jugó en otras ocasiones relacionadas con el cortejo y la invitación a bailar. A diferencia de esos encuentros, ahora los sujetos estaban sin acompañantes, sin los amigos o el *grupito*. Eran, como afirmaban tantas canciones, "sólo tú y yo".

Tun... Él rozaba con su pierna la cara interior del muslo de ella. *Ga...* Ella (debía retroceder) efectivamente retrocedía. *Tun...* Él la atraía con su mano y le rozaba el pubis con la tensa bragueta de su pantalón. *Ga...* y ella (debía retroceder) efectivamente retrocedía. Si no se respetaban esos guiones normativos de la coreografía, ellas se convertían a los ojos los demás, y de sus propios compañeros de danza y juegos eróticos, en *loconas* y, en última instancia, en *negras*. *Tun...* Él volvió a rozarla. *Ga...* Ella gritó: "¡Qué te pasa...che pelotudo!", separó su cuerpo, volvió con sus amigas y se quejó de que su compañero resultó ser un *negro*. Él regresó con sus amigos y explicaba su fracaso clasificando a la mujer como una *humienta*.

Mientras danzaban con sus pies dirigiéndose hacia adelante, ellos tenían que intentar avanzar sobre ellas y acortar la distancia que los separaba. *Ya me harté de mirarte... Vamos a embrollar*, me dijo él que le decía a ella para proponerle pasar de las caricias visuales a las táctiles. Si los sujetos llegaban a un contacto tan ínfimo como para formar un *embrollo*, una masa de dos cuerpos que se besaban y acariciaban apasionadamente, abandonaban la pista y buscaban algún refugio donde continuar los contactos eróticos. Los varones decían soñar con penetrarlas (*enhebrarlas*) y así conseguir *hacerse una mina* y no ser de *los que van a dar vergüenza*.

Las relaciones de proximidad/distanciamiento eran utilizadas para hacer género pero también para indicar las distinciones sociales expresadas de acuerdo a un paradigma racial-estético-moral. Cuanto más próximos se encontraban acoplados los bailarines más fácilmente ambos eran catalogados como *negros normales*. Pero también cuanto más cerca se encontraban ambos bailarines con mayor facilidad él clasificará a su compañera como una *negra puta* de la cual estaba aprovechándose y demostrando que tenía *personalidad*. Cuando ella se resistía y se (re)afirmaba como *normal*, ponía en cuestión la masculinidad del sujeto —su *personalidad*— y la posición en la jerarquía social expresada en clave racial al considerarlo un *negro* que no sabía *respetar* a una mujer. Mientras tanto, frente al fracaso en la conquista erótica, él se representaba a su compañera de danza como una *humienta*.

Bailar más allá de la pista

A los costados del escenario y también entre las mesas se danzaba animadamente. Ciertas características como la mayor edad biológica de los bailarines, el encuentro coreográfico de