



Bartolina Xixa baila en un basural: cuerpo, sonido y performance de una colonialidad permanente

Bartolina Xixa dances in a garbage dump: body, sound and performance of a permanent coloniality

Natalia Díaz

Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

nataliaelisadiaz@gmail.com

Gianni Pesci

Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

gianni.pesci282@gmail.com

Recibido: 20/ 6/2022

Aceptado: 29/11/2022

Resumen: Bartolina Xixa desarma el relato de una argentinidad blanca, heteronormada y homogénea, a través de su arte transformista. Al bailar una vidala usando como escenario un basural a cielo abierto, cuestiona la cultura afectiva del folklore y presenta una estructura de sentimientos elaborada sobre la experiencia de la exclusión permanente. Bartolina lleva a la coreografía el movimiento que la desplaza entre diferentes identificaciones: se muestra como “vestida”, indígena, de género fluido, fronteriza y precaria. La vidala titulada “Ramita seca”, mediante la fusión de sonoridades provenientes de la vidala y el rap, ofrece formas de retención que permiten elaborar una narración colectiva del dolor incorporando lo abyecto, lo excluido y lo antagonico a la narrativa del folklore. “Ramita seca” interpretada por Bartolina, propone la emergencia de un folklore de resistencia que habilita otros repertorios sociales y estilos emocionales bajo los cuales devenir sujeto.

Palabras clave: folklore, cultura afectiva, performance, disidencias, ser nacional.

Abstract: Bartolina Xixa dismantles the narrative of a white, heteronormative and homogeneous Argentine identity, with her transformist art. While dancing a vidala with an open-air garbage dump as a stage, she questions the affective culture of folklore, and presents a structure of feelings built on the experience of being permanently excluded. Bartolina “choreographs” that movement which displaces her among her different identifications: she is shown as drag queen, indigenous, gender-fluid, from the borderland and precarious. The vidala entitled “Ramita seca” (Little Dry Branch), through its fusion of vidala and rap sonorities, offers forms of retention that facilitate the creation of a collective narrative of pain, incorporating the abject, the excluded and the antagonistic into the narrative of folklore. “Ramita seca”, performed by Bartolina, proposes the emergence of a folklore of resistance that enables other social repertoires and emotional styles to become a subject..

Key words: folklore, affective culture, performance, dissidence, national being.

“No nos convertimos en lo que somos
sino mediante la negación íntima y radicalizada
de lo que han hecho con nosotros” (Franz Fanon).

El folklore argentino es un sistema de relaciones, señala Claudio Díaz (2009), donde distintos géneros musicales provenientes de diferentes regiones del país se han vinculado entre sí, desarrollando un discurso que en algún momento buscó establecer mecanismos de unidad en torno a una idea de “lo nacional”. Esta idea de “lo nacional”, que fue elaborada por el nacionalismo cultural a principios del siglo XX, asociaba la argentinidad con el mundo criollo, y con las actividades y formas de vida rurales y provinciales, prácticas que fueron investidas con el estatuto de tradicionales. De esta manera, según afirma Segato (2007), la nación se configuró como una unidad étnica dotada de una cultura propia, singular, homogénea y reconocible.

El folklore construyó, en su modo clásico de producción (Díaz, 2009), definiciones primordialistas de la nación en las que el imperativo era, por un lado, apagar las huellas de origen de las distintas músicas y danzas y, por otro, producir un sujeto nacional vaciado de toda particularidad étnica, de clase o de género. En la versión clásica del folklore la argentinidad se produce en tensión con su diversidad interior.

Sin embargo, el campo del folklore argentino también está conformado por un modo renovador (Díaz, 2009). Bajo este paradigma, se construyó un ser nacional que no era concebido como una unidad abstracta, homogénea, acabada y sin conflictos. Ejes de diferenciación como la clase, los procesos de racialización, el género o la edad fueron tópicos de numerosas danzas y canciones. Aún así, al igual que en el modo clásico, el ser nacional se canta y se baila bajo la lógica de la heteronorma.

El presente trabajo tiene por objetivo analizar el video titulado “Ramita seca, la colonialidad permanente”. Una producción de Elisa Portela, filmada en el basural a cielo abierto de la localidad de Hornillos, Quebrada de Humahuaca, Provincia de Jujuy, en el mes de febrero de 2019. La realización coreográfica estuvo a cargo de Bartolina Xixa. Respecto a la música, esta es una vidala riojana compuesta por Aldana Bello e interpretada por las voces de Susy Shock, Mariana Baraj y Aldana Bello. El recitado pertenece a Sarah Hebe¹.

“Ramita seca” nos presenta la figura de Bartolina Xixa, o la “vestida”², creada por Maximiliano Mamani. Maximiliano Mamani nació en Abrapampa, Provincia de Jujuy. Pocos años después se fue a vivir a Tilcara, otra localidad del norte argentino. Aprendió a bailar danzas folklóricas tradicionales en una academia que dirigía una vecina. Se define como bailarine³, marica, estudiante de antropología, matarife, indígena, marrón, del interior, de la frontera, de Latinoamérica. Es decir, a partir de una intersección de marcas que fueron el contexto de emergencia de la figura de Bartolina.

Para Maximiliano, definirse como marica es construir una identidad política que se contrapone a las lógicas LGTBIQ+ occidentales:

El mundo occidental construye una estética de la heterosexualidad, pero también le da forma y sentidos a la alteridad. Entonces, lo LGTBIQ+ se instaura como una forma global que no termina

¹ Elisa Portela (19 de marzo de 2019), Bartolina Xixa. “Ramita seca, la colonialidad permanente” [archivo de video], <https://www.youtube.com/watch?v=-2-wFmNnFDc>

² Maximiliano afirma que “no se define como drag, sino como transformista o, como dicen en México, una “vestida” (Sudaka, 29/02/2020). La palabra “vestida” hace referencia al arte del transformismo y permite nombrar otras estéticas que transitan por espacios más artesanales y de características propias, y que definen realidades locales que escapan al foco de la ciudad de Buenos Aires u otras metrópolis.

³ El uso del lenguaje inclusivo responde a la autopercepción de Maximiliano como género fluido.

entendiendo las particularidades que tenemos como maricas. Lo marica está más vinculado al territorio y a las particularidades que tenemos como latinoamericanas y como indígenas (*El submarinojuy*, 29/11/2021).

Bartolina Sisa fue una lidereza aymará que se rebeló contra la corona española en el siglo XVIII. Maximiliano Mamani retoma esta figura histórica para traer su tradición andina pero también como una forma de crítica a la construcción LGTBIQ+, que reafirma una femineidad blanca y occidental. De esta manera Bartolina Xixa⁴, presentada como “vestida”, es una forma de reivindicación de femineidades localizadas en la periferia de los centros de poder: femineidades cobrizas, morenas, de ojos rasgados, narices anchas y pómulos altos.

Desde el punto de vista musical, “Ramita seca” es una vidala. La vidala está dentro de las expresiones del canto con caja, en las que la copla es el patrón utilizado para ordenar las emociones y vivencias que se expresan a través del canto. El sonido de la caja se opone al de la voz: el primero tira a la tierra y la voz se traza en el aire. Leda Valladares⁵ definía el canto con caja como un canto de precipicio, un canto que emerge desde los abismos de la emoción. La vidala es uno de los pocos géneros de la música folklórica argentina que no cuenta con un guión coreográfico prefijado. Tiene su zona de influencia en las provincias de Catamarca, la Rioja y Santiago del Estero.

“Ramita seca” es una vidala que se fusiona con el rap de origen afroamericano, que consiste en recitar rimas siguiendo una base musical. Sus contenidos son la temática del verso, el *flow* o la fluidez con que las palabras son introducidas en el ritmo y la entrega, la cadencia o tono con que se realiza la *performance*. El rap, al igual que la vidala, es también un espacio de narración de memorias.

Bartolina “vestida”, su propuesta coreográfica y la fusión musical entre la vidala y el rap, funcionan como “formas de retención”, es decir, como un conjunto de motivos musicales, y agregaríamos corporales, que preceden y sirven de referencia para líneas de sentimiento y conducta a lo largo del tiempo (Witkin, 1974). “Ramita seca” ofrece un relato de la colonialidad como proceso histórico abierto, y una experiencia afectiva cotidiana localizada sobre ciertos territorios, identidades y corporalidades.

Esta vidala danzada y fusionada con el rap es un “artefacto de memoria que provee modelos dentro de los cuales la agencia toma forma y a los que los actores pueden referirse para renovarse como tipos de agentes emocionales” (De Nora 2000: 177). Estos modelos confrontan la cultura afectiva patriarcal, binaria, blanca y heteronormada que ha sido dominante dentro del campo del folklore. Teniendo estos supuestos en mente y valiéndonos de herramientas provenientes de la sociología del discurso, las emociones y la música, intentaremos dar respuesta a los siguientes interrogantes: ¿qué estilo afectivo propone Bartolina Xixa? ¿Qué articulaciones identitarias habilita su performance? ¿Qué es un folklore de resistencia?

⁴ En el año 2021, Maximiliano Mamani dejó de interpretar a Bartolina Xixa. Para él este personaje emergió como un modo de abrazar su identidad cultural y territorial. Sin embargo, con el paso del tiempo, las lógicas del consumo y el espectáculo hicieron de Bartolina “un mero entretenimiento para el aplauso de blancos heterosexuales que intentaban reactualizar su estructura abrazándola” (*El tribuno*, 9/01/2022). Con el fin de evitar esta “hambre de alteridad”, el artista decidió que era momento de buscar otros caminos para pensarse y narrarse.

⁵ Leda Nery Valladares Frías, se definía como una cantora que investigaba. Sus trabajos de investigación y recopilación de canto con caja se condensaron en la antología sonora *Mapa musical argentino*, editada entre 1960 y 1970 por el sello Mellopea, una serie de once álbumes testimoniales y documentales de música del norte argentino.

La cultura afectiva del folklore argentino

Para David Le Breton (1998), las personas experimentan afectivamente sucesos de su vida a través de repertorios culturales diferenciados. Cada sociedad produce una cultura afectiva, esquemas de experiencia y acción sobre los cuales el individuo borda su conducta en función de su biografía, estilo y evaluación de la situación de interacción. Las emociones, según este autor, “son modos de afiliación a una comunidad, una manera de reconocerse y de poder comunicarse contra el fondo de una vivencia familiar” (Le Breton, 1998: 108).

Cada modo de producción dentro del campo del folklore habilita, tanto en artistas como en consumidores, diferentes “estilos afectivos” (Vila, 2017), es decir, combinatorias de emociones y afectos particulares, que dan como resultado modos diversos de apropiación y resignificación de la identidad nacional. Esto no impide identificar ciertas convenciones que son comunes a todo el campo, independientemente de sus tradiciones en disputa. Cuando los agentes bailan y cantan folklore, aprenden en primer lugar guiones sexuales: orientaciones prácticas sobre quiénes son los sujetos que pueden ser deseados, bajo qué circunstancias y de qué manera. En segundo lugar, asimilan modos de *hacer género*, es decir, las actitudes físicas, estéticas, eróticas y emocionales que deben detentar los sujetos para devenir mujeres y varones. El mundo simbólico del folklore, bajo el paradigma clásico y el renovador, habilita guiones de relaciones erótico-afectivas heteronormadas que despliegan roles de género binarios.

Las canciones y danzas sociales nos ofrecen un conjunto de acciones corporales, narrativas y afectivas que configuran actuaciones de masculinidades y femineidades legítimas. En las danzas sociales, por lo general, el hombre zapatea y la mujer zarandea su pollera, la calidad de los movimientos se dirime entre la fuerza y la suavidad, y las canciones folklóricas narran, mayoritariamente, los encuentros entre un varón y una mujer bajo la perspectiva del amor romántico. Los relatos de amores y experiencias disidentes son de reciente emergencia dentro del campo.

La heteronorma en el folklore argentino asume una estética particular que el filósofo Bolívar Echeverría (2007) denomina “estética de la blanquitud”. Para el autor, esta no hace referencia directa al fenotipo de la blancura, sino que se encuentra asociada a disposiciones corporales. Es decir, a todos aquellos rasgos que permitan la emergencia de un cuerpo productivo, desde la apariencia física limpia y ordenada, hasta la propiedad de su lenguaje, el control de sus emociones y actitudes, la mesura y compostura de sus gestos y movimientos. La estética de la blanquitud regula los modos de manifestación del afecto y el clima moral que rige a los vínculos entre géneros.

Durante su proceso de institucionalización, las danzas sociales y las músicas folklóricas argentinas (Hirose, 2010; Díaz, 2019), fueron sometidas a procesos de homogeneización y aplanamiento de las diferencias para transformarse en vehículos de una misma idea de ser nacional. A través del canto y el baile, la cultura afectiva del folklore, como señala Segato (2007), habilita la emergencia de un sujeto nacional unificado, neutro y vaciado de toda particularidad.

Bailar en un basural. Performance de una exclusión

La primera escena de “Ramita seca” nos muestra a Bartolina acostada en el piso, con su pecho latiendo al compás de la caja. Nubes de polvo y montañas de basura la rodean. Bartolina baila una vidala en un basural, gesto artístico que busca rechazar la naturalización de los basurales a cielo abierto en la Quebrada de Humahuaca. Ubicada al norte de Argentina, esta región es

promocionada al turismo por sus paisajes naturales, sus fiestas populares y sus raíces ancestrales. Como señala Bartolina-Maximiliano en una entrevista realizada por la revista *La Tinta*:

Te pongo la basura enfrente para que la veas, porque necesitas verla, necesitas transitar esos espacios de lo nauseabundo y que son esos espacios que el turismo no quiere ver, que la blanquitud no quiere visitar pero que nosotros sí tenemos que habitar, convivir, cotidianizar y naturalizar. Me parecía muy importante no naturalizar esta violencia que nos está matando, contaminando y que necesitamos modificar.

Analizar la performance de Bartolina Xixa implica centrarnos, como señala Claudio Díaz (2009), en la producción de las opciones y estrategias discursivas que *elle* realiza a partir del lugar social que ocupa dentro del campo del folklore y en función de lo que denominaríamos con Pierre Bourdieu “un espacio de posibles”. “Ese espacio se define en dos niveles diferentes y, además, en la relación entre ellos. Dichos niveles son el propiamente discursivo, por una parte, habida cuenta de las posibilidades y limitaciones que se abren y establecen allí el uso de estrategias, y el social, por otro, en cuanto sistema de relaciones que funciona sobre una base de poder” (Díaz, 2020:3).

Bartolina es una disidencia⁶. Su *performance*, como señala Mattio (2012), permite que lo abyecto, lo excluido y lo antagónico, innostrado por el folklore argentino, no sea enmarcado en los moldes de lo asimilable. Con sus largas trenzas y su traje de chola paceña, bailando una vidala, Bartolina se mueve desde la coreografía de sus diferentes identificaciones hasta transformarse en la “vestida”, indígena, de género fluido, fronteriza y de “vida precaria” (Butler, 2009). Grimson (2007:20) nos recuerda que las naciones como identificaciones sociales son “categorías de la práctica” Son modos de pensar, sentir, actuar y decir la nación que diversos actores sociales ponen en diálogo y en disputa. Bartolina presenta un nosotros que se configura a partir de la experiencia de la colonialidad como un proceso histórico que continúa abierto y una experiencia afectiva cotidiana. En este, las huellas de la desposesión y la explotación se imprimen sobre determinados territorios, corporalidades e identidades.

El pulso de la vidala, los movimientos de Bartolina que remiten a una danza folklórica, las pilas infinitas de basura enmarcadas por los Andes, las coplas enumerando los territorios y los grupos sociales que son objeto de explotación y desposesión, producen en el montaje lo que Williams (1977) denomina una “estructura de sentimientos”. Como afirma Vila (2017), este concepto se refiere a aquellos aspectos de la vida afectiva que no son reductibles a procesos y sistemas significativos, pues están arraigados en la conciencia práctica, bajo la forma de haceres rutinarios que ejercen fuerza, limitando las maneras en que la vida debe ser vivida y delimitando lo que puede ser experimentado. “Ramita seca” nos sumerge en el devenir continuo de una experiencia afectiva de la violencia y el sometimiento que sufren ciertas corporalidades y territorios organizados, primero por la estructura colonial, y luego por la estructura capitalista-extractivista, como recursos pertenecientes a la periferia y potencialmente desechables.

⁶ Para Val Flores (2018), la disidencia sexual es una práctica política epistemológica y afectiva que cuestiona los dispositivos de normalización, que construyen identidades al mismo tiempo en que proscriben ciertas posiciones de sujeto y formas de subjetividad. Es un llamado no solo a deconstruir los discursos LGTBIQ+ sino también a interrogar las condiciones que debemos cumplir para devenir inteligibles como humanos. Para la autora, la disidencia sexual es una óptica y un tacto que invita a reflexionar en torno a “cómo funcionan las políticas sexuales en articulación con las políticas económicas, culturales, sociales y estar atenta a todos los procesos de normalización de la identidad sexual, genérica, racial, de clase o cómo se articulan entre ellas en función de las diversas coyunturas históricas” (Flores, 2018).

Diana Taylor (2011) expresa que las *performances* funcionan como actos vitales de transferencia, en los que el cuerpo es un eje central para la transmisión de conocimiento, memoria social y sentido de la identidad. El cuerpo de Bartolina, su pecho latiendo al compás de la vidala, sus manos golpeando el suelo terroso, su gestualidad representado el uso de una azada que penetra la tierra para ser cultivada, su cara cubierta con una máscara para respirar, su cuerpo convulsionando, sus pasos sin rumbo, su rostro cubierto por moscas, son la reactualización de una experiencia colectiva de la explotación. Es la vida corporal de una experiencia histórica de daños.

Sarah Ahmed (2015) afirma que el dolor configura una manera de habitar el mundo, de vivir en relación a las superficies, cuerpos y objetos que conforman los lugares que habitamos. Bartolina “vestida” como chola paceña, danza las memorias de los cuerpos no blancos, no heteronormados, dueños solo de su fuerza de trabajo; de las mujeres y las infancias. Se inviste con el dolor de esas heridas y las politiza al recordarlas en una vidala danzada. Cuando Bartolina, sentada en el piso de piernas cruzadas, golpea el suelo con sus manos como si estuviera en una manifestación; o cuando mira directamente al ojo de la cámara y señala con su dedo, construye el destinatario de sus demandas: la sociedad, el Estado, las clases medias, los varones cisgénero⁷, las personas blancas, las grandes empresas.

Bartolina baila la vidala y, en el uso de las diferentes alturas, conecta al ser humano con la tierra y el cielo. La vidala mantiene su dimensión ritual y ofrece una apuesta por la lucha colectiva como un modo de detener la explotación de recursos naturales, personas y territorios. Pero cuando la vidala se desliza hacia el rap, este deslizamiento se utiliza como una forma de crear y sostener una variedad de “estilos de sentimientos y posturas cargadas de emoción” (De Nora, 2000: 168). El cambio de sonoridades, el peso de los bajos, la pérdida del sombrero y las trenzas, hacen que Bartolina emerja como un actor emocional, interseccionalmente caracterizado, que hace sentir a los espectadores la soledad de una humanidad deforme que danza los guiones de su propia destrucción.

“Ramita seca”: los sonidos de las emociones

La vidala es una expresión tradicional proveniente del Noroeste argentino, que se define por su ritmo característico en la caja, y se percibe como el patrón rítmico esencial de los géneros folklóricos del país. Como se observa en la figura 1, las figuras comunes a todos los patrones rítmicos de estos géneros son los componentes de la vidala. Estas son percibidas como necesarias para que la música tenga la sonoridad y el peso folklórico, que son dados por esta característica birrítmica. Utilizando 3/4 y 6/8 de manera alternada y superpuesta, es fundamental la presencia del primer golpe a tierra, el chasquido en guitarra o el sonido agudo en la percusión del segundo tiempo del 6/8 y el tercer tiempo de negra en 3/4 siempre grave.

⁷ Un sujeto se define como cisgénero cuando existe concordancia entre el sexo que le fue asignado al momento del nacimiento y la identidad de género que este escoge para sí mismo.

Figura 1: patrones rítmicos básicos de las especies birrítmicas del folklore argentino (Falú 2011: 27)

La vidala se define por el ritmo. En “Ramita seca”, podemos ver una subdivisión constante que remarca las corcheas del 6/8 en la percusión electrónica y la típica figura largo–corto o negra–corchea en la caja y en el canto melódico, que se distingue en las melodías de perfil descendente dadas en el final del tralaleo y del estribillo:

Figura 2: final del estribillo y tralaleo de la vidala “Ramita seca” (0:55” a 1:12”).

Este salto de tercera descendente, que se percibe desde la tercera a la fundamental de la tonalidad, es muy representativo del género, y cuando asume la forma de glissando puede expresar un lamento y/o suspiro en la cadencia o final de la frase. Este lamento es lo que Robert Witkin (1974) denomina “forma de retención”, conjunto de motivos que ofrecen puntos de referencia para líneas de sentimiento y de conducta a lo largo del tiempo. El lamento es un motivo que funciona en dos sentidos: como artefacto de memoria de una experiencia de dolor colectivamente compartida, y también como un llamamiento a la lucha.

En su estructura formal, “Ramita seca” responde a las lógicas tradicionales de la vidala porque respeta los versos octosilábicos de cuatro compases en la conformación de las estrofas de la copla. Sin embargo, en términos musicales, esta construye una “atmósfera sonora” (Vila, 2017), una proposición u oferta de cómo sentir una situación, lugar, persona o cosa que se construye en torno a una experiencia de incomodidad. Dicha experiencia se produce a partir de la apelación a tres recursos sonoros. El primero, es la utilización de un contratiempo en el que la voz entra cruzada con el golpe tradicional de la caja. De este modo, cuando irrumpe la letra, no lo hace acompañada del golpe de caja en el tiempo 1 sino que los golpes graves se percibirán como 2 y 4:



Figura 3: ejemplo de cruce entre la voz y el golpe percusivo de la caja (25”).

El segundo recurso es la constitución de un estribillo más corto de solo dos versos, al cual se le agrega una estructura irregular de once compases conocida como tralaleo por su lírica onomatopéyica. Por último, la incomodidad se construye tímbricamente porque la vidala abandona la profundidad de los golpes graves y utiliza una sonoridad estridente que se refleja en los sonidos electrónicos, el uso del charango y en la forma nasal del canto.

La atmósfera sonora de incomodidad se profundiza en la medida en que la narración de la exclusión y explotación de ciertas identidades, corporalidades y territorios adquiere mayor violencia. La narración de una experiencia de explotación permanente es lo que conecta al rap y la vidala. Además, esta misma experiencia se percibe en la reverberancia de la voz de Susy Shock, que produce una línea de continuidad entre la última nota de la melodía de la vidala y la entonación utilizada por el rap ejecutado por Sarah Hebe. En el paso de la vidala al rap, “Ramita seca” produce una atmósfera sonora desprovista de densidad, que se crea a partir de un beat integrado por pocos elementos, como por ejemplo un charango ejecutando solo dos notas reiteradas, y la reducción de la percusión a unas palmas que refuerzan la sensación de malestar y de bronca que ya había sido construida en el transcurso de la vidala.

Cuando Sarah Hebe comienza a rapear, aumenta la cantidad de sílabas en un mismo compás para hacer un discurso más veloz que mantiene una misma nota de entonación. Este recurso suele llamarse doble tempo en el rap. Musicalmente esta alteración tiene menos vuelo melódico y se puede percibir como un cambio rítmico hacia figuras atresilladas sobre la base de 4/4, utilizada históricamente por el rap, y permite la continuidad con la vidala al mantener el pulso planteado en el inicio.

El concepto de *flow* en el rap se utiliza para referirse a la forma en que el rapero se adapta a la base, utilizando la cadencia y el ritmo para transmitir y fluir en la música. En “Ramita seca”, la acentuación está muy ligada a los pulsos fuertes en los que casi no se perciben síncopas, que serían mucho más característicos del rap. Podemos entonces hablar de un ritmo contagiado por el peso rítmico de la tierra, un *flow* vidalero que se escucha más cercano a lo folklórico, ejecutando una entonación sostenida en Do# que responde al perfil descendente hacia los finales, que habíamos visto en la vidala. Ese intervalo Do# – Sol, el más inestable de los intervalos, tiene una cualidad ideal para plasmar la cultura afectiva que construye la experiencia de una exclusión que es permanentemente reactualizada.

Folklore de resistencia: *La tierra es de los que luchan, ramita seca tu corazón*

Maximiliano Mamani convoca a Bartolina Sisa, la lideresa que junto a Tupac Katari se rebeló contra la corona española, y la hace dialogar con Bartolina Xixa, la “vestida” que cuestiona las formas estereotipadas de visibilizar a las disidencias. En ese diálogo, Mamani conecta a ambas figuras con el fin de mostrar a la colonialidad como una experiencia afectiva permanente que recae sobre cuerpos, deseos e identidades que por sus marcas sociales de diferenciación se encuentran lejos de poder habitar el ser nacional. Sarah Ahmed (2015) nos recuerda que el ideal nacional adopta la forma de un tipo particular de cuerpo que asume la libertad de no estar marcado. En el caso de Argentina estos serían los cuerpos blancos, de varones, heterosexuales, construidos bajo la estética de la blanquitud.

Maximiliano-Bartolina elige como locación para su performance un basural. Esto le permite ejercer lo que la antropóloga colombiana Marcia Ochoa denomina una “ciudadanía ingrata o perversa” (Ochoa, 2019), es decir, que reclama su pertenencia a la “comunidad imaginada” (Anderson, 1993) y lo hace bailando en los espacios de vergüenza, como un medio para interpelar a todos los cuerpos que son reconocidos como potenciales habitantes del ser nacional y así incriminarlos o señalarlos en sus lugares de indiferencia o poder. En palabras de Maximiliano:

Mi arte no busca ser un arte placentero sino ser incómodo, que provoque la interpelación, acción y reacción. No es un arte para contemplar, por eso necesito interpelar y mover al público, movilizarlos para accionar. Bartolina busca que luchemos para disputar nuestros espacios negados, los propios; es crear un arte para que la gente se incomode y digan: tenemos que hacer algo. Es para salir de nuestros espacios de privilegio hacia un horizonte que quizás no conocemos, no sabemos cómo, pero sí sabemos dónde NO queremos ir, donde NO queremos volver (*Sudaka*, 29/ 2/2020).

Como propuesta estética, “Ramita seca” se alinea al modo renovador del folklore (Díaz, 2009) porque experimenta con la hibridación de sonoridades rurales y urbanas y describe al paisaje “con la humanidad adentro”, al decir de Armando Tejada Gómez⁸. Una humanidad que es presentada como monstruosa y deforme, consumiendo territorios, cuerpos y memorias. Sin embargo, va un paso más allá, porque introduce temáticas novedosas para el campo del folklore, como es la explotación sexual de las mujeres, y la visibilización de corporalidades fluidas, como la de Bartolina, que cuestionan la “matriz heteronormativa” (Butler, 1990) sobre la que se construye el folklore como discurso social.

El *flow* vidalero de la entrega de Sarah Hebe, versos como “tierra agujereada, implosionada, torturada, patriarcada, y patrullada para pocos”, la corporalidad marica-marrona-fluida de Bartolina, la interpretación de Susy Shock, van configurando “narrativas identitarias” (Frith, 2003) que posibilitan la emergencia de un folklore de resistencia. Un folklore que cuestiona los procesos históricos, los intereses políticos que se ocultan en la selección de ciertos objetos y prácticas consideradas tradicionales. Un folklore que deja de ser, como señala Maximiliano Mamani, un relato patriarcal, machista, criollo, blanco y heterosexual.

Hacer un folklore de resistencia implica desarmar las “tecnologías heteronormativas” (De Lauretis, 1987) producidas en el discurso folklórico, como por ejemplo, los discursos amorosos habilitados, la conformación de danzas de pareja, los roles de género, o las figuras coreográficas en términos binarios, y, por último, implica cuestionar la gramática de la “estética de la blanquitud” (Echeverría, 2007), que invisibiliza la diversidad de sujetos que existen, en términos sexuales, raciales, afectivos y corporales.

⁸ Poeta, letrista, fundador del movimiento del Nuevo Cancionero. Una de las figuras principales de la música popular argentina de raíz folklórica.

Con su performance Bartolina Xixa (trans)forma la “cultura afectiva” (Le Breton, 1998) del campo del folklore. Todas sus marcas habilitan esquemas de experiencia y acción que funcionan como repertorios sociales para sujetos que nunca fueron incluidos en las narrativas identitarias construidas por el folklore argentino. “Ramita seca” permite la emergencia de una “estructura de sentimientos” que reactualiza una experiencia permanente de violencia y explotación con la que conviven ciertas identidades y corporalidades en su día a día. Esta estructura nos lleva a pensar la nación ya no como un constructo cerrado sino como, siguiendo a Segato (2007), un espacio de deliberación y fragmentación histórica donde conviven varios tiempos y varias tramas discursivas.

Conclusión

Las canciones y danzas nos permiten comprender nuestros sentimientos y nombrarlos, ponerlos en relación con guiones de género, para así vincularnos con otros sujetos y actualizar las modalidades que asumen las emociones suscitadas por esos vínculos afectivos. En el folklore argentino los repertorios sentimentales se construyen mayoritariamente bajo la “matriz heteronormativa” y la “estética de la blanquitud”. Es por eso que las danzas y músicas folklóricas han sido útiles para crear a un sujeto nacional unificado, neutro y vaciado de toda particularidad.

Bartolina con sus largas trenzas y su traje de chola paceña, bailando una vidala en un basural, articula de manera interseccional un conjunto de identificaciones que fisuran la homogeneidad del ser nacional. Danza las memorias de los cuerpos no blancos, no heteronormados, que son dueños solo de su fuerza de trabajo, de las mujeres e infancias. Politiza en su performance una narración colectiva del dolor.

En el montaje de Bartolina como “vestida”, su performance, la letra de la vidala y la música, se construye una estructura de sentimientos que nos sumerge en el devenir continuo de una experiencia afectiva de la violencia y sometimiento que sufren ciertos grupos sociales, identidades y territorios que fueron organizados, primero por la estructura colonial y luego por la estructura capitalista-extractivista, como recursos pertenecientes a la periferia y potencialmente desechables.

La locación elegida para desarrollar la performance, la figura de Bartolina y la atmósfera sonora de la vidala, proponen una experiencia de incomodidad que se profundiza con la emergencia del *flow* vidalero, y permiten el ejercicio de una ciudadanía ingrata. Es decir, la narrativa propuesta por “Ramita seca”, reclama la pertenencia a una comunidad imaginada, bailando y cantando los espacios de vergüenza como un medio para interpelar a todos los cuerpos que son reconocidos como potenciales habitantes del ser nacional y así incriminarlos o cuestionarlos.

El deslizamiento de la vidala hacia el rap es un modo de crear y sostener una variedad de estilos de sentimientos y posturas cargadas de emoción, que multiplican los repertorios sociales a través de los cuales podemos configurarnos como actores emocionales. La multiplicación de estilos afectivos permite la inclusión de memorias sociales y de sujetos que nunca fueron contemplados ni por los discursos ni por la cultura afectiva del folklore argentino.

“Ramita seca” y Bartolina Xixa proponen la emergencia de un folklore de resistencia. Un folklore que rompe con las “tecnologías heteronormativas” y que visibiliza la existencia de una diversidad de sujetos, en términos sexuales, raciales, afectivos y corporales. Se trata de un discurso que da lugar a una idea de lo nacional como espacio de deliberación y fragmentación en el que conviven múltiples temporalidades y tramas, y ofrece modelos de acción que cuestionan las consecuencias culturales, prácticas e imaginarias de pensar un ser nacional únicamente como blanco, cisgénero y criollo.

Bibliografía

- Anderson, Benedict. 1993. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ahmed, Sarah. 2015. *La política cultural de las emociones*. México: Programa Universitario de Estudios de Género.
- Butler, Judith. 1990. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- _____. 2009. “Performatividad, precariedad y políticas sexuales” en *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 4/3: 321-336.
- De Lauretis, Teresa. 1987. *Technologies of Gender Essays on Theory, Film and Fiction*. London, Macmillan Press.
- De Nora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge. Cambridge University Press.
- Díaz, Claudio. 2009. *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos.
- _____. 2020. “¿Por qué no charlamos un ratito, ah? Una larga conversación sobre música popular”. *Recial XI* (18).
- Díaz, Natalia. 2019. “Danzando la nación: unidad, tensiones y fisuras en la configuración del ser nacional”. *Recial X* (16).
- Echeverría, Bolívar. 2007. *Sociedades icónicas: historia, ideología y cultura de la imagen*. México: Siglo XXI.
- Falú, Juan. 2011. *Cajita de Música Argentina*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.
- Fanon, Franz. 1973. *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires: Editorial Abraxas.
- Frith, Simon. 2003. “Música e identidad” en *Cuestiones de identidad cultural*. S. Hall, y P. Du Gay comps. Buenos Aires: Amorrortu editores: 181-213.
- Flores, Val. 2018. *Esporas de indisciplina. Pedagogías transtornadas y metodología queer*. Santa Fe: Ediciones Bocavulvaria.
- Grimson, Alejandro. 2007. “Introducción” en *Pasiones nacionales. Política y cultura en Brasil y Argentina*. Buenos Aires: Edhasa: 13-48.
- Hirose, María Belén. 2010. “El movimiento institucionalizado: danzas folklóricas argentinas, la profesionalización de su enseñanza” en *Revista del Museo de Antropología III* (3), 187-194.
- Le Breton, David. 1998 *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Mattio, Eduardo. 2012 “¿De qué hablamos cuando hablamos de género? Una introducción conceptual” en *Sexualidades, desigualdades y derechos. Reflexiones en torno a los derechos sexuales y reproductivos*. Morán Faunes, J., Sgró Ruata, M. y Vaggione, J. Córdoba: Ciencia, Derecho y Sociedad Editorial: 85-103.
- Noel, Gabriel. 2012. “De los códigos a los repertorios: algunos atavismos persistentes acerca de la cultura y una propuesta de reformulación” en *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales*.
- Ochoa, Marcia. 2019. “La ciudadanía ingrata: trans-latinas, participación y pertenencia en la ausencia de reconocimiento” en *Revista de Estudios y Políticas de Género*, 2: 69-83.
- Segato, Rita. 2007. *La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo libros.

- Spataro, Carolina. 2016. “Esa canción cuenta mi historia de amor”: mujeres, música romántica y procesamiento social de las emociones” en *Canção romântica: intimidade, mediação e identidade na América Latina*. Martha Tupinambá de Ulhôa Simone Luci Pereira organizadoras. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem: 71-93.
- Taylor, Diana. 2011. “Introducción. Performance, teoría y práctica” en *Estudios avanzados de performance*. México: FCE: 7-30.
- Vila, Pablo. 2017. *Music, dance, affect, and emotions in Latin America*. Lanham: Lexington Books.
- Williams, Raymond. 1977. *Marxismo y literatura*. Barcelona. Ediciones Península.
- Witkin, Robert. 1974. *The Intelligence of Feeling*. London: Heinemann.

Prensa

- Redacción *El Tribuno* (9 de enero de 2022). El artista Maxi Mamani se aleja de su persona drag Bartolina Xixa. Recuperado de <https://www.eltribuno.com/jujuy/nota/2022-1-9-1-0-0-el-artista-maxi-mamani-se-aleja-de-su-personaje-drag-bartolina-xixa>
- Redacción *La Tinta* (12 de noviembre de 2019). “El orgullo de ser Chola”. Recuperado de <https://latinta.com.ar/2019/11/el-orgullo-de-ser-chola/>
- Sandoval, C. (29 de febrero de 2020). Bartolina Xixa la cuerpa de la Pacha no binaria: la danza ancestral que grita resistencia y lucha en movimiento. *Sudaka*. Recuperado de <https://agenciasudaka.com.ar/bartolina-xixa-la-cuerpa-de-la-pacha-no-binaria-la-danza-ancestral-que-grita-resistencia-y-lucha-en-movimiento/>
- Vega, Pablo. (29 de noviembre de 2021). “Maxi Mamani, el artista que desde Tilcara y con sus faldas originarias cruza a la ‘gaycidad blanca’”. *El submarino*. Recuperado de <https://elsubmarinojujuy.com.ar/maxi-mamani-el-artista-que-desde-tilcara-y-con-sus-faldas-originarias-cruza-a-la-gaycidad-blanca/> (elsubmarinojujuy.com.ar).