



“Lo social en movimiento”: la corriente “expresivo-vivencial” en las danzas populares argentinas

“The social in movement”: the “expressive experiential” perspective in Argentinean popular dances

Natalia Díaz

Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

diaznataliae@hotmail.com

Recibido: 30/ 4/2019

Aceptado: 13/ 1/2020

Resumen: Las danzas y músicas folklóricas han sido elementos eficaces para dar cuerpo a ideas de nación por medio de la creación de sujetos nacionales que las encarnan y recrean en su práctica, imaginarios y repertorios afectivos. El campo de las danzas tradicionales argentinas se encuentra formado por dos perspectivas: la “académico-tradicional” y la perspectiva “expresivo-vivencial”. Esta última postula una nueva tradición selectiva que posibilita otras narrativas en torno a la construcción de una identidad nacional, y la visibilización de otros cuerpos e imaginarios de género capaces de encarnarlos. Las danzas tradicionales se transforman en populares y se restauran como discursos sociales que hacen eco de otros conocimientos, memorias sociales y sentidos de la identidad. Este modo de concebirlas busca romper con la neutralidad étnica, la homogeneización cultural y la heterosexualidad estática que los modos académicos impusieron a las danzas folklóricas tradicionales.

Palabras clave: cultura afectiva- danzas populares- folklore- género-performances.

Abstract: Folk music and dance have been effective elements to give shape to ideas of nation through the creation of national subjects that embody and recreate them in their practice, imaginary and affective repertoires. The field of traditional Argentine dances is formed by two perspectives: the “academic-traditional” and the “expressive-experiential”. The latter create a new selective tradition that enables other narratives around the construction of a national identity, and the visibility of other bodies and gender imaginary capable of embodying them. Traditional dances become popular and are restored as social discourses that echo other knowledge, social memories and senses of identity. This way of conceiving dances seeks to break with ethnic neutrality, cultural homogenization and static heterosexuality that the academic modes have imposed on traditional folk dances.

Keywords: affective culture- popular dances- folklore- genre- performances.

Los nacionalistas de principios del Siglo XX veían la nación argentina como peligrosamente diversa y extranjera. Es por eso que, desde el Estado, como señala Rita Segato, “se presionó para que la nación se comportase como una unidad étnica dotada de una cultura singular propia, homogénea y reconocible” (2007: 49). Esta cultura fue vinculada discursivamente por el nacionalismo cultural al mundo del criollo, a las actividades y formas de vida rurales y provincianas, prácticas que adquirieron el estatuto de tradicionales.

Las danzas y músicas folklóricas han sido elementos eficaces para dar cuerpo a ideas de nación por medio de la creación de sujetos nacionales que las encarnan y recrean en sus prácticas, imaginarios y repertorios afectivos. La formación de un inventario de “danzas folklóricas nacionales” (entre fines del Siglo XIX y principios del Siglo XX) institucionalizó las danzas sociales produciendo modificaciones en sus sentidos y formas. Como relata Hirose (2010), primero hubo una apropiación de sus comunidades originarias; luego algunos de sus elementos coreográficos, nombres y contextos de sus performances fueron modificados y, por último, se produjo la reducción o fosilización de las variaciones coreográficas. De esta forma, danzas que podrían haber tenido un uso ritual, se transformaron en danzas sociales, es decir, en discursos coreográficos sin un objetivo explícito, como por ejemplo curar enfermos o hacer llover (Jonas, 1998, citado por Blázquez, 2008: 29).

La reducción de la variabilidad coreográfica en las danzas tuvo varios objetivos: primero, facilitar su difusión, segundo, orientarlas hacia la escenificación y, por último, su “sanitarización ideológica” (Hirose, 2010). Sanear las danzas implicó apagar en los movimientos las huellas de origen, transformándolas en un discurso neutro, sin identidades que no fueran europeas. También significó diluir marcas de clase y controlar los gestos y emociones, de tal manera que se produjera la estilización de estereotipos de género de lógica binaria.

La producción de un inventario de danzas folklóricas por parte de los estudiosos del folklore en Argentina, construyó una perspectiva primordialista de la nación, donde las danzas y músicas regionales eran expresiones y acentuaciones de una misma idea de argentinidad. Las tradiciones provincianas, como señala Díaz (2009), eran la representación de un conjunto de significados y valores considerados “esenciales”, que se encontraban amenazados por el avance de la modernidad. Dentro del campo de las danzas folklóricas argentinas la corriente “académico-tradicional”, consideraba que bailar danzas sociales tradicionales era una operación de conservación de una práctica cultural, heredada y sostenida en el tiempo, que debía reproducir una particular visión del “pago”. (Díaz, 2009). Es decir, las danzas reproducían una mirada idealizada sobre la vida rural, caracterizada por modos de vinculación con el otro y atributos de personalidad socialmente reconocidos que reforzarían los lazos entre el ser nacional y el mundo social del gaucho¹. Esto nos demuestra que bailar es, más que relacionar una coreografía con el espacio en función de ritmos musicales particulares, la actuación de una “cultura afectiva” (Le Bretón, 2009). Las coreografías son narrativas en movimiento que, a través de mímicas y gestos, de esquemas de acción y percepción, construyen imágenes valoradas de corporalidad y de modos de hacer género.

¹ Mestizo, descendiente de español e indígena, cuyo mundo social rural (gastronomía, juegos, prácticas artísticas, etc.) adquirió estatuto de tradición nacional.

El folklore argentino, tanto en su música como en sus danzas, habilita guiones sexuales (Gagnon, 2006), es decir, coordinadas que establecen a través de quiénes, en qué tiempos y en qué situaciones un sujeto puede transformarse en un objeto legítimo de deseo, y las actuaciones socialmente valoradas del mismo. La cultura afectiva del folklore establece la heterosexualidad como norma; la perspectiva “académico-tradicional” considera que los bailes folklóricos son danzas de galanteo y conquista entre un varón y una mujer.

Como señala Ludmer (1988), la imagen de varón que domina en las danzas folklóricas argentinas, en su vertiente criolla², es la del “gaucho del desafío”, donde atributos como fuerza y resistencia marcan la diferencia entre los desempeños masculinos. Se construye una definición de macho que reta a los rivales a través de la pericia técnica y creatividad en sus movimientos. Para la corriente “académico-tradicional”, la masculinidad es un continuo: se es “más o menos varón” en función del éxito alcanzado en la ejecución del guión coreográfico. Por otro lado, las imágenes femeninas valoradas se construyen sobre movimientos suaves y livianos, de despliegue acotado en el espacio. Emerge, así, la “mujer donosa” cuyo estilo de seducción se caracteriza por actuaciones minuciosas y delicadas. Para Melhus (2008), en estas danzas las mujeres son evaluadas y clasificadas, no por la eficacia de su desempeño coreográfico, sino de acuerdo a un comportamiento moral: una mujer es decente o indecente, de ahí que su danza se desarrolle sobre una serie de “formas cuidadas –en términos estéticos y morales– vinculadas a una sensualidad no paródica: no extravagante, ni exagerada” (Bianciotti, 2015: 307). Por lo tanto, las coreografías al calor de estas convenciones (Becker, 2008) se transforman en dispositivos eficaces de socialización moral, que construyen los arquetipos del varón desafiante y de la mujer donosa.

A mediados de la década de los 90, a partir del ingreso masivo del folklore al circuito universitario de la ciudad de Córdoba, emerge una nueva corriente dentro del campo de las danzas argentinas: la “expresivo-vivencial”. Esta perspectiva elabora una nueva tradición selectiva (Williams, 1980) que tensiona algunas de las convenciones establecidas por la perspectiva “académico-tradicional”. El presente trabajo se desarrollará en torno a dos objetivos. Primero, presentar la perspectiva “expresivo-vivencial” y analizar algunas tensiones e innovaciones que esta introdujo en el campo de las danzas folklóricas. Para esto recurriré a registros de campo tomados en el marco de talleres de danza, y a entrevistas realizadas en profundidad a profesores y bailarines cultores de esta corriente, que fueron hechas en el marco de una investigación doctoral. En segundo lugar, me interesa analizar, bajo esta perspectiva de la danza, el despliegue coreográfico de la zamba en el contexto del circuito de peñas universitarias de la ciudad de Córdoba.

² Las danzas criollas son las vinculadas al mundo del gaucho y reflejan, predominantemente, la idiosincrasia regional del centro de Argentina. Sus coreografías se encuentran fuertemente estandarizadas y son las más recreadas dentro de los talleres y academias de danza, así como en los diferentes circuitos donde se escucha y baila folklore en la ciudad de Córdoba. Por estas razones dejo de lado las danzas andinas y las danzas indígenas del centro y sur del país que tienen componentes rituales y modos de hacer género que exceden los alcances de este trabajo.



Bailar bajo la perspectiva “expresivo vivencial”. Peña de La Cripta, Córdoba, Argentina (Fotografía de Claudio C. Carranza, 26/ 9/2015)

Una nueva perspectiva dentro del campo de las danzas folklóricas: la corriente “expresivo- vivencial”

En la década de los 90, se gestaron una serie de encuentros artísticos en distintas localidades del interior de Argentina que reunieron a bailarines, músicos y artistas plásticos del campo del folklore. Estas nuevas redes, funcionaron como base para los talleres de danzas argentinas y peñas³ que se multiplicaron en torno al contexto universitario y fueron la urdimbre en que se tejió la perspectiva “expresivo-vivencial” como otro modo de comprender las danzas sociales folklóricas.

La perspectiva “expresivo-vivencial” abandona toda actitud conservadora o reproductivista hacia el patrimonio dancístico. Considera que lo que hace auténtica a una danza no es un pasado socialmente valorado y cuidadosamente reproducido, sino el que *sea practicada por la gente, vivida y usada*, manteniendo una continuidad rítmica y coreográfica, pero traducida a la idiosincrasia de cuerpos urbanos, universitarios y de clases predominantemente medias. Por esta razón, define las danzas sociales como *danzas populares*, es decir, “construcciones sociales diversas, amalgamadas en esta geografía y en momentos sociohistóricos particulares” (Zerbini y otros, 2009: 6).

Bajo la perspectiva “académico-tradicional”, el cuerpo legítimo se construye sobre un ideal de liviandad: la planta del pie abandona su pisada ancha y se eleva en punta, el torso se rigidiza y la cadera se fija. Emerge un cuerpo en eterna lucha con su gravedad, materialidad y realidad. Este ideal ingresa al campo de las danzas tradicionales a través de los ballets folklóricos y estos a su vez lo toman de las danzas clásicas. Emerge una “estética de la blanquitud” (Bolívar Echeverría, 2007) que se refleja en la historia elaborada en torno

³ Espacios festivos donde se escucha y baila música folklórica argentina.

a estas danzas⁴, en la apariencia física del cuerpo que baila, y en la actitud mesurada en gestos y movimientos que fomentan los discursos coreográficos.

La perspectiva “expresivo-vivencial”, en cambio, cuestiona la tradición selectiva (Williams, 1980) elaborada por el modo “académico-tradicional”, sitúa los orígenes de las danzas no solo en el mundo criollo, sino que visibiliza los aportes de los pueblos originarios, de los pueblos africanos traídos al continente americano en condiciones de esclavitud, de los pueblos europeos (en sus diversas migraciones) y de las migraciones contemporáneas provenientes de países limítrofes. Esta relectura del origen de las danzas argentinas permite, por un lado, abandonar la ficción de neutralidad étnica del ser nacional y recuperar su diversidad interior; y, por otro, restaurar las partituras coreográficas a través de la reintroducción de trazos étnicos en la ejecución de los movimientos. De esta manera, la estética de la blanquitud es cuestionada al recuperar el protagonismo de la cadera femenina en movimientos como el zarandeo, al flexibilizar brazos, torso y nuca, y al ampliar la pisada.

Bailar bajo esta perspectiva es acercarse al movimiento desde lo rítmico, lo expresivo y lo coreográfico. Partir desde lo rítmico implica pasar por diferentes técnicas de audiopercepción, como jugar con la voz repitiendo una frase, nombre o palabra; percutir sobre diferentes partes del cuerpo o realizar desplazamientos por el espacio en distintas direcciones, extensiones y velocidades, para familiarizarse con el ritmo, el pulso, sus variantes y la división ternaria o binaria, con el fin de restaurar una determinada estructura musical (chacarera, zamba, gato, etc.). Una vez que los bailarines han pasado por este proceso de *sensibilización musical*, comienza una etapa de traducción de los sonidos al movimiento. Esta traducción de la impronta rítmica al cuerpo deberá expresar las diferentes “técnicas de cuerpo” (Mauss, 1971) que atraviesan a los agentes en función de factores como su edad, identidad de género, disposiciones de clase o posibilidades motrices. El objetivo es recuperar y poner en escena la dimensión vivencial de la danza. Como expresa la bailarina, coreógrafa y docente Geraldine Maurutto: “... ver qué cosas pueden evocar esos sonidos, que se vincule con lo folklórico de esa gente, en el sentido de cómo vive, cómo come, cómo trabaja” (Entrevista, 3 de mayo de 2013).

La perspectiva “académico-tradicional” busca la homogenización de los cuerpos a través de la construcción del espacio con el cuadro de baile, de la disposición de las parejas en línea para garantizar los desplazamientos coreográficos en bloque, o mediante la imposición de una serie de posturas corporales legítimas, como la espalda derecha, la cabeza en alto y los pies asentados en 45°, por citar algunos ejemplos. Al contrario, la corriente “expresivo-vivencial” pone en juego una diversidad de corporalidades y trayectorias sociales apelando al recurso de la ronda como medio de transmisión de las partituras coreográficas. En palabras de la bailarina y profesora Karina Rodríguez:

⁴ Estudiosos del folclore como Carlos Vega, sitúan el origen de las danzas argentinas en los bailes cortesanos que llegaron a América desde España y Francia, a las ciudades virreinales de Lima, Río de Janeiro y Buenos Aires, donde fueron transformadas y difundidas hacia los sectores populares y rurales. En la formación del patrimonio coreográfico nacional, los pueblos africanos y originarios, en palabras de Vega: “vitalizan el ambiente americano con imponderable inyección de temperamento, de aptitudes, de maneras de hacer, pero no de formas” (Vega, 1977: 10).

Muchas veces nos ha pasado, suponte, con el ritmo de cueca es muy evidente, empezamos a internalizar el paso y aparecen tantos pasos de cueca como gente hay. Entonces, la rueda te da esa posibilidad, no es el profe que está al frente y todos repiten la cueca. Por más que yo les haya dado algunos requerimientos técnicos como para que lo saquen. Pero Elba, que es una señora mayor, saca la cueca de un modo, el pasito lo salta, lo hace sutil, casi caminadito. Roger, que es un chico ágil y atlético, hace la cueca saltadísima, por ejemplo. Y ahí aparece esta diversidad de pasos (entrevista realizada por Claudio Díaz y Natalia Díaz, 9/ 2011).

Esta puesta en escena de la historicidad de los cuerpos, con sus materialidades y realidades múltiples, nos permite entender las danzas como performances, es decir, siguiendo a Schechner (2000), como conductas repetidas que permiten a las personas remodelar sus cuerpos, marcar o desmarcar sus identidades y contar historias que habilitan nuevas narraciones identitarias que releen el pasado en función de las disputas e intereses del presente.

Una vez establecida la conexión entre música y cuerpo, se proponen las estructuras coreográficas que enmarcan este proceso de *sensibilización musical*. Como expresa Karina Rodríguez: “La pauta coreográfica marca ese hilo que conduce a la tradición. Que lo ha perpetuado en el tiempo y nos permite que nosotros lo tengamos hoy y lo podamos resignificar, reconstruir y volver a disfrutar de nuevo”⁵. Las coreografías son vistas como posibilidades de comunicación entre los bailarines, no como prácticas que deben ser cuidadosamente restauradas sin posibilidad de alteración. De ahí que se fomente y valore la improvisación a través de la introducción de algún elemento inesperado, como un zarandeo o un zapateo en algún momento no pautado por la coreografía. La improvisación es un medio para recuperar la variabilidad coreográfica y revalorizar el carácter lúdico de la danza.

La corriente “académico-tradicional” impuso la idea de que bailar bien era sinónimo de bailar con elegancia. Según Berruti (1998), en su *Metodología para la enseñanza de las danzas nativas*, para que una danza sea elegante debe observarse un dominio de la mecánica, la técnica, la pantomima⁶ de la danza y lograr la mayor expresividad posible a través de la atención al uso de elementos o la transmisión de emociones de tal forma que *se baile con la cara*. En cambio, para el modo “expresivo-vivencial” bailar bien implica bailar con *personalidad*. Es decir, que un agente baile desde su propia historia, dando cuenta de sus trayectorias sociales, de los objetos y ambientes con los que ha interactuado, de sus conocimientos sobre el mundo del folklore y desde sus particulares modos de hacer género, por citar algunas marcas. Bailar con personalidad, implica romper el perfil neutro y vacío de particularidades con que los sujetos nacionales fueron encarnados en las danzas típicas restauradas bajo el modo “académico-tradicional”.

⁵ Entrevista realizada por Claudio Díaz y Natalia Díaz, 9/ 2011.

⁶ Conocer la pantomima de una danza implica saber la historia que hay detrás, el lugar de donde la danza proviene para imitar el modo de bailar de los nativos de esos lugares. Básicamente es encontrar el gesto adecuado para aquello que relata la canción a ser bailada.



“Bailar con personalidad”. Peña de La Cripta, Córdoba, Argentina
(Fotografía de Claudio C. Carranza, 26/ 9/2015)

La perspectiva “expresivo-vivencial” cuestiona los modos de hacer género y sus imágenes socialmente valoradas en las danzas folklóricas. En términos de devenires masculinos, rompe con el arquetipo del “gaucho del desafío”, un bailarín con “modales” agresivos que antepone su lucimiento personal a la comunicación con su bailarina, domina las líneas de interacción desarrolladas en el guión coreográfico y compara su eficacia en el desempeño de la masculinidad con otros varones. Este cuestionamiento permite la emergencia de modos de ejecución masculinos más suaves, donde el acento está puesto en la fluidez de los movimientos y no en los quiebres o cortes. Son movimientos por momentos contenidos, que van creciendo en función de la intensidad musical y de la comunicación en la danza, con una suavidad en las apariencias que da como resultado un desempeño (Gagnon, 2006), un saber hacer habilitado que reclama la amabilidad como rasgo fundamental del varón en la interacción de la danza⁷.

El carácter amable de los movimientos del varón se construye en el abandono de cualquier gesto imperativo al usar elementos como el pañuelo o en la ejecución de zapateos que tendrán componentes más aéreos que percutivos y buscarán acompañar a la bailarina en la danza en lugar de promover el lucimiento personal. De hecho, el zapateo pierde centralidad al simplificarse, y los varones desarrollan juegos coreográficos teatrales en los que el rostro, la sonrisa, el torso y los brazos adquieren protagonismo. Esta pérdida de centralidad permite que los varones experimenten con movimientos que antes estaban asociados a la femineidad, como el zarandeo, pero como señala Cecilia, bailarina de 31 años, no todos se animan a practicarlo: “es muy contundente el zapateo, no es fácil dejar de ser el que zapatea. Populares... pero cuesta largar el espacio del zapateo”.

⁷ Un saber hacer que es aprendido en los diferentes espacios que integran esta zona del folklore. Dentro del circuito alternativo, podemos mencionar la peña Trashumante o la Cripta, talleres de danza como Pata Pila o el Encuentro de San Antonio de Arredondo, por nombrar algunos.

En lo que se refiere a los modos femeninos, hay una crítica a la actitud donosa, estado anímico corporal marcado por el pudor en el juego de miradas y por la seducción construida sobre la “lógica del desvío” (Baudrillard, 2005, citado por Bianciotti, 2015: 303). Emerge un nuevo modo de hacer género: la “bailarina con actitud”. Este se caracteriza por disputar la definición de la línea de interacción en la danza, por “ir de frente a seducir” y por apropiarse del zapato masculino. Veamos lo que dice Lucrecia con respecto a la posibilidad de zapatear:

Yo siempre tengo un rollo personal de tratar de no querer bailar como se supone que una mujer debería bailar en el folklore. A mí me encanta zapatear, por ejemplo. A mí lo que personalmente me pasa es que en los roles que yo veo como más tradicionales de la mujer o del hombre, no me hallo mucho en ninguno de los dos, digamos. No me gusta bailar como donosita, pero la actitud macho cabrío, “mirá qué macho que soy, cuánto me la banco”, me parece horrible también. Entonces, primero veo con quién bailo y qué es lo que pasa, pero a mí me gusta ir mezclando. Por ejemplo, a mí siempre me gusta zapatear y zarandear, las dos cosas. Yo no sé, a mí me gusta pensar que trato de desdibujarlo, digamos. Me gustaría que no haya dos calidades de movimientos tan diferentes entre hombres y mujeres (entrevista realizada por Natalia Díaz, 3/10/2013).

Bajo esta perspectiva las danzas ya no son de conquista sino que son danzas de seducción. En un diálogo con Leti (35 años), ella establecía la diferencia entre conquistar y seducir “creo que uno seduce todo el tiempo. Uno puede seducir a un perro, a una mujer, a una vieja o a un niño. Y conquistar tiene como un objetivo más concreto. Encontrar una pareja, un compañero, una compañera, me parece”. Si bien la seducción sigue siendo entendida como un medio estético-erótico-corporal, su objetivo no es solo alcanzar vinculaciones eróticas/afectivas con alguien por quien se siente deseo, sino profundizar la comunicación consigo mismo o con el compañero/a de baile. Este desplazamiento del cortejo como articulador de las narrativas coreográficas posibilita, por ejemplo, que las pistas de baile en las peñas se pueblen de parejas de mujeres bailando zambas o chachareras.

Resignificar las danzas sociales como performances de seducción y no de conquista, permite pensar las coreografías como conductas restauradas (Schechner, 2000) que pueden ser desarmadas en cintas y reacomodadas de manera diferente a los sistemas que las originaron (sociales, técnicos e históricos), de manera tal que figuras como la vuelta entera de la chacarera puedan adquirir nuevos sentidos:

Leti: La vuelta entera... a ver, arrancamos los dos al mismo tiempo para el mismo lado. Yo nunca entendí por qué dicen que el hombre corretea a la mujer, por ejemplo.

Natalia: Porque supuestamente es así, la mujer todo el tiempo tiene que ir mirando por sobre su hombro.

Leti: Mirando para atrás. Pero yo miro para adelante y yo correteo al hombre. O sea, nos correteamos mutuamente de última. Pero la figura en sí, si uno la ve, digamos, por fuera, están dudándose despacio (entrevista realizada por Natalia Díaz 8/10/2013).

Seducir en vez de conquistar, romper con la obligatoriedad de la pareja de baile y habilitar la ronda para la danza; desarmar los guiones coreográficos reinventando los sentidos de las figuras y vulnerar la asignación de los movimientos coreográficos en

función de los géneros, son los caminos para hacer de las danzas sociales una comunicación más compleja que habilite la performatividad de otros objetos de deseo y de nuevos sujetos deseantes.

Diana Taylor (2011) afirma que las performances funcionan como actos vitales de transferencia, en los que el cuerpo es un eje central en la transmisión de conocimientos, memoria social y sentido de la identidad. La corriente “expresivo-vivencial” ha hecho del cuerpo un territorio de disputas donde se ponen en juego otras ficciones del ser nacional que intentan correrlo de su neutralidad étnica, su homogeneidad cultural y su heteronormatividad estática.

La perspectiva “expresivo-vivencial” en las peñas: la zamba en el circuito folklórico alternativo-universitario

En la ciudad de Córdoba existen dos circuitos de producción, difusión y consumo del folklore: el de la zona tradicional y el circuito “alternativo o universitario” (Díaz, 2015; Acurso, 2016). Este último es conformado por encuentros y peñas organizadas en la ciudad de Córdoba y localidades aledañas. Siguiendo a Díaz (2017), podríamos caracterizar este circuito por “el rechazo a la lógica de los grandes festivales y la búsqueda de un modo organizativo y productivo diferente, más centrado en el trabajo artístico y más respetuoso de los artistas en tanto tales” (Díaz, 2017: 9). Espacios como el “Encuentro Cultural de San Antonio de Arredondo”, “Río Tercero No Durmai”, el “Encuentro Cultural Villa del Dique” o “El Pantano”, son la escena de creadores que producen de manera independiente o que han construido sus trayectorias sociales por fuera de los circuitos oficiales de consagración del campo del folklore.

Junto a estos espacios también hay peñas estables, con diferentes frecuencias de realización y grado de convocatoria. Entre las más masivas (de 3.000 a 5.000 personas por noche) podemos contar a la Trashumante y las del Dúo Coplanacu, que se producen dos veces al año, y las del Comedor Universitario. Entre las peñas más pequeñas se encuentran La Cripta, celebrada una vez al mes, y K-bar que, como señala Acurso (2016) en su trabajo, organiza un ciclo de peñas llamado “Jueves con amigos”. Además, este circuito está integrado por bares que funcionan como peñas, como Los Infernales de Güemes⁸, y por peñas que son organizadas por artistas que producen dentro del circuito.

Esta caracterización del circuito folklórico “alternativo o universitario” emerge de sus propios cultores, productores y consumidores. Es una posición que se construye en relación a la zona tradicional, una frontera que se intenta trazar a través de diferentes medios. Emergen, así, pares de oposición, como encuentros versus festivales de gran envergadura, como el Festival Nacional de Folklore de Cosquín; entrada gratuita para el público versus compra de una entrada; artistas independientes versus artistas producidos por sellos discográficos internacionales; modos de vinculación cercanos o lejanos entre artista y público; danzas académicas versus danzas populares; hegemonía de la tradición gauchesca versus multiplicidad raíces culturales como narrativas de identidad nacional, por nombrar algunos aspectos. Cada par de oposición es resultado de luchas por definir qué es folklore y qué no, y cuáles son los modos legítimos de hacerlo.

⁸ También conocida como la “Peña del paseo”, en este bar no se toca música en vivo, pero la gente acostumbra llevar sus instrumentos musicales y cantar en las mesas.

Las propuestas artísticas elaboradas en esta zona de producción y difusión del folklore forman parte del “paradigma renovador” (Díaz, 2009), que da importancia al vínculo entre arte y realidad social y valora la experimentación musical. Dependiendo de la escena peñera, este paradigma puede asumir modos de producción estéticos musicales vinculados al canto con compromiso o a la lógica del montaje debido a la superposición de diferentes estéticas musicales, visuales, de léxico y corporales.

Dentro del circuito alternativo o universitario, las danzas sociales se restauran predominantemente bajo la perspectiva “expresivo-vivencial”. Del repertorio de danzas sociales voy a analizar la coreografía de la zamba porque permite focalizarnos en cómo se ponen en acto modelos sociales particulares, que regulan las formas legítimas en que los sujetos deben materializarse. Turner (citado por Taylor, 2011: 20), decía que la palabra *performance* tiene su raíz epistemológica en el vocablo francés *parfeurnir*, que significa “completar o realizar de manera exhaustiva”. Del mismo modo, saber bailar una zamba, implica realizar exhaustivamente un repertorio de gestos, actitudes y movimientos, que tejen el guión bajo el cual se espera que se vinculen y visibilicen los agentes.



“Encontrarse en la zamba”. Peña de La Cripta, Córdoba, Argentina (Fotografía de Claudio C. Carranza, 26/ 9/2015)

La zamba es un guion que se divide en tres momentos: apertura, desarrollo y resolución. En la apertura, que corresponde a la introducción del tema musical, se construye el espacio de danza y se establecen las “líneas” de acción, un esquema de actos verbales y no verbales a través de los cuales los actores expresan su visión de la situación y por medio de ella, la evaluación tanto de sí mismos como de sus parejas de baile (Goffman, 1970: 13). En esta instancia comienzan a delinearse los “modales” (Goffmann, 2006:36), un conjunto de estímulos que informan a los bailarines sobre el rol de interacción que cada uno desempeñará en la danza, así como las “apariencias” (Goffmann, 2006: 36), estilos de movimientos que dan cuenta de los modos de hacer danza que dictarán el encuentro.

Durante la etapa de desarrollo (que contempla las figuras de vuelta entera, arresto simple, media vuelta y arresto doble) se pone en juego la competencia de los bailarines y, a través de una serie de recursos dramáticos y coreográficos, se van configurando las “caras” (Goffman, 1970: 13), es decir, la imagen a ser detentada por los bailarines, y que será

socialmente valorada por los peñeros del circuito alternativo-universitario. En esta etapa los bailarines “trabajan sobre sus caras” con el fin de evitar desempeños inadecuados.

Finalmente, en la resolución (media vuelta, arresto simple y media vuelta y coronación) se produce el encuentro entre los danzantes. Este discurso en movimiento se repite dos veces, ya que, en la primera parte, como supe ver en la pista de baile de las peñas, a través de recursos como el uso del pañuelo, la mujer repele o acepta a medias los convites masculinos. Ya en la segunda, las distancias se van rompiendo sutilmente, para producir o romper definitivamente el encuentro de la pareja en la figura conocida como *abrazo o coronación*.

En [este enlace](#)⁹ se puede observar a una pareja de bailarines no profesionales interpretando una zamba en el contexto de la Peña Trashumante¹⁰. Teniendo en mente esta performance, analizaré las “actividades perceptivas y rutinas” (West y Zimmerman, 1999: 126) que dan lugar al perfil de “bailarín amable” y “bailarina con actitud” en la coreografía de la zamba.

Como podemos ver en el video, los movimientos del varón se caracterizan por un torso flexible y abierto, en el que los brazos adquieren un lugar protagónico dentro de la comunicación. La menor rigidez de la cadera posibilita una mayor flexión de las piernas, lo que ensancha la pisada y da como resultado movimientos más sinuosos y fluidos. El “bailarín amable”, construye un modo de hacer masculinidad más sutil, con menor presencia corporal en el espacio y una actitud lúdica que lo puede llevar a declinar su liderazgo en la interacción de la danza.

Transformarse en acompañante implica renunciar al lucimiento personal. Colocar por encima de la exhibición de destrezas, y el gozo que esto conlleva, la comunicación con la pareja de baile a fin de favorecer la producción de la *conexión*. Conectarse con otro es habilitar el diálogo entre modos diferentes de ocupar el espacio, calidades de movimientos y grados de conocimiento coreográfico y musical. También implica establecer acuerdos mínimos en relación al discurso coreográfico, con el objetivo de construir un lugar común desde donde pueda producirse un encuentro en la danza, y abrir la posibilidad de citar de manera innovadora las coreografías, por ejemplo que, en la resolución de la zamba, el varón sea coronado por la mujer o que el encuentro no se produzca.

En relación a los movimientos femeninos, se rompe con la rigidez corporal característica de las formas académicas de la zamba. Como vimos en las imágenes, la cabeza de la bailarina se flexibiliza y acompaña con su movimiento los giros. Su torso y caderas adquieren fluidez y sinuosidad, sus hombros se mueven como recurso de seducción y la mirada no se retira del flujo comunicativo. Este modo de “hacer género” da lugar a la “bailarina con actitud”, que se caracteriza por reclamar un lugar activo en la proposición de variaciones coreográficas, sobre todo cuando posee mayores competencias que el varón. Así, tal como observamos en la zamba desarrollada en la peña, la bailarina, quedándose quieta en la instancia del arresto doble, sosteniendo un leve contoneo de caderas y moviendo los brazos como abrazándose a sí misma, obliga a su pareja a rodearla y a bailar a su alrededor. Ella activa un estilo de seducción frontal actuado a base de sonrisas, miradas fijas, un tronco adelantado como acechando y vaivenes de caderas. La zamba restaurada así, se transforma en una danza animal hecha a base de miradas, roces y respiraciones

⁹ www.youtube.com/watch?v=HWg3UufzBOE

¹⁰ Para observar cómo se restaura el guión de la zamba bajo la forma “académico-tradicional” en el contexto de una peña del circuito tradicional, ver [este enlace www.youtube.com/watch?v=ytu_N2F08rgs](http://www.youtube.com/watch?v=ytu_N2F08rgs)

acompañadas: un encuentro potente que podría terminar en abrazo, beso apasionado o absolutamente en nada.

Cuando los varones aceptan no liderar la línea de interacción en la danza, o cuando experimentan otras calidades de movimiento; cuando las mujeres activan otro estilo de seducción y transforman al varón en un acompañante “hacen género”: “los sujetos se materializan cuando se (re)conocen y (des)conocen en la imagen que el estereotipo les ofrece y devuelve de su self” (Blázquez, 2005: 185). Figuras como el “bailarín amable” y la “bailarina con actitud” socavan la heteronorma en la zamba. Siguiendo a Butler, podríamos decir que “...en las diferentes maneras posibles de repetición, en la ruptura o repetición subversiva de este estilo, se hallarán las posibilidades de transformar el género” (1998: 297).

Conclusiones

La perspectiva “expresivo-vivencial” no busca conservar la idea de tradición como un panteón de danzas sociales que deben ser cuidadosamente restauradas. Lo que intenta es analizar las narrativas identitarias que los usos de las personas producen en la interpretación de las danzas, ya no más definidas como folklóricas sino como populares.

Abordar las danzas desde lo expresivo, lo rítmico y lo coreográfico implica experimentar la diversidad de bailar con personalidad. Recuperar las marcas de edad, género, clase y rastros étnicos, posibilita romper con la uniformidad, la estética de la blanquitud y la abstracción con que el ser nacional ha sido representado.

La valorización del baile con personalidad y la seducción como núcleo narrativo de las partituras coreográficas, permite romper con lo estático de la norma heterosexual y poner en movimiento nuevas imágenes de femineidad y masculinidad como la del “bailarín amable” o la “bailarina con actitud”, que dramatizan otros modos de hacer género y de corporalidad.

Seducir en vez de conquistar, romper con la obligatoriedad de la pareja de baile y habilitar la ronda para la danza; desarmar los guiones coreográficos reinventando los sentidos de las figuras, y cuestionar la asignación de los movimientos coreográficos en función de los géneros, son caminos para hacer de las danzas sociales algo realmente popular, y una forma de comunicación lúdica con respecto a lo que los cuerpos quieran expresar sobre los contextos sociohistóricos actuales. En otras palabras, una manera de dar a las diversidades realidad con su propio peso y posibilidades de existencia.

Bibliografía

- Acurso, María Belén. 2016. *Un mundo del folklore. Jóvenes y peñas de la ciudad de Córdoba*. Maestría en Antropología, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Bajtín, Mijail. 1987. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Becker, Howard. 2008. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Berruti, Pedro. 1998. *Metodología para la enseñanza de las danzas nativas*. Buenos Aires: Editorial Escolar.
- Bianciotti, María Celeste. 2015. “La sutileza habla de la mujer que sos... Sentidos y valores en torno a la seducción femenina entre mujeres universitarias heterosexuales de la

- Córdoba Contemporánea” en *Questions Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*, 1/ 46: 302-316.
- Blázquez, Gustavo. 2005. “Algunos usos de la figura de la travesti en la cultura popular cordobesa” en *Nombre Revista de Filosofía*, 19, 167:193.
- . 2008. *Músicos, mujeres y algo para tomar. Los mundos de los cuartetos en Córdoba*. Córdoba: Editorial Recovecos.
- Butler, Judith. 1998. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista” en *Debate Feminista*, 18: 296-314.
- Díaz, Claudio. 2009. *Variaciones sobre el “ser nacional”. Una aproximación sociodiscursiva al “folklore” argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos.
- . 2015. “Folklore Alternativo. Estrategias discursivas y construcción de diferencia” en *Hacer la diferencia. Abordaje sociocrítico de prácticas discursivas*: Buenos Aires: Ciccus: 161-208.
- . (comp). 2015. *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas*. Córdoba: Ediciones Recovecos.
- Díaz, Natalia. 2018. “Lo social en movimiento. Música, danza y sentidos en el campo del folklore”. Doctorado en Ciencias Antropológicas, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Echeverría, Bolívar y otros. 2007. *Sociedades Icónicas*. México: Siglo XXI editores.
- Gagnon, John. 1999. “Los usos explícitos e implícitos de la perspectiva de los guiones en la investigación sobre la sexualidad” en *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 128: 1-14.
- Goffman, Erving. 1970. *Ritual de la interacción*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Goffman, Erving. 2006. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hirose, María Belén. 2010. “El movimiento institucionalizado: danzas folklóricas argentinas, la profesionalización de su enseñanza” en *Revista del Museo de Antropología*, 3/ 3:187-194.
- Le Breton, David. 2009. *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Ludmer, Josefina. 1988. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Mauss, Marcel. 1979. “Las técnicas del cuerpo” en *Sociología y Antropología*. Madrid: Tecnos: 309-336.
- Mora, Ana Sabrina. 2010. *El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal*. Doctorado en Ciencias Naturales, Orientación Antropología, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
- Melhuss, Marit y Stolen Kristi Ann. 2008. “Introducción” en *Machos, putas, santas. El poder del imaginario de género en América Latina*. Buenos Aires: Editorial Antropofagia: 13-42.
- Schechner, Richard. 2000. *Performance, teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Segato, Rita. 2007. *La Nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo libros.

- Taylor, Diana y Fuentes, Marcela. 2011. *Estudios Avanzados del Performance*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vega, Carlos. 1977. “Acerca del origen de las danzas folklóricas” en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 1: 9-10.
- West, Candace y Zimmerman, Don. 1999. “Haciendo género” en *Sexualidad, género y roles sexuales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica: 109-144.
- Williams, Raymond. 1980. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.
- Zerbini, Silvia; Rodríguez, Karina y otros. 2009. *Sentidos que porta la enseñanza de danzas folklóricas en la formación de docentes y en sus prácticas de enseñanza, en escuelas de capital y el interior cordobés*. Trabajo de grado, Instituto Provincial de Educación Física (IPEF), Córdoba, Argentina.