



## **GRUPO DE TRABAJO 12**

### **ESTUDIOS SOCIALES SOBRE ARTE, DANZA Y MÚSICA**

#### **COORDINADORES**

Guadalupe Gallo

Denise Osswald

Juliana Verdenelli

#### **FUNDAMENTACIÓN**

En el contexto local, el campo de estudios socio-antropológicos registra una tendencia creciente de abordajes a distintas expresiones culturales urbanas organizadas en torno a prácticas musicales, dancísticas, performáticas o artísticas en algún grado. Las danzas de escenario como los bailes sociales, las llamadas “músicas nacionales” como las nuevas prácticas musicales, las distintas formas de “armar una obra” e incluso los usos plurales de la lectura, son sólo algunas de las tantas actividades y formas de expresión que se han construido como nuevos objetos de estudio socio-antropológico (pero no como nuevos hechos sociales).

En continuidad con las propuestas realizadas para las ediciones anteriores de estas mismas jornadas de investigación, en esta oportunidad buscamos actualizar el espacio de discusión y debate interdisciplinario en torno al estudio de diversas expresiones artístico/ culturales. En este sentido, se busca fomentar un espacio de convergencia de investigadores e investigadoras que exploren estas expresiones en su articulación con planos como el lenguaje cotidiano, la construcción de género y generación, el tejido urbano, los estilos de vida o los horizontes de profesionalización. En otras palabras, nos interesa extender la convocatoria a la participación de aquellos trabajos que se ocupen del aspecto cinético, corporal y musical de distintas prácticas sociales en variados ámbitos cotidianos e implicados en la construcción identitaria (el trabajo, el ocio, las movilidades por el

espacio público, las relaciones personales, la maternidad, la visibilización y tramitación de conflictos sociales, etcétera).

Asimismo, esta mesa de trabajo procura promover la discusión sobre las herramientas metodológicas y las experiencias de investigación, ya sea para la formación y el tratamiento de los objetos de estudio en cuestión, así como también para la problematización y recuperación de sus singularidades. En este marco, se proponen los siguientes ejes temáticos: consumos culturales, públicos y audiencias; vinculación entre consumos y prácticas culturales con los espacios urbanos y las movilidades; imaginarios, representaciones, moralidades y valoraciones de los sujetos respecto de las ofertas y prácticas culturales; dinámicas, disputas, mecanismos de diferenciación, procesos sociales de formación del gusto y nuevas sensibilidades estéticas; prácticas artísticas y procesos de construcción de identidades sociales.

## ÍNDICE DE TRABAJOS:

Facundo Nahuel Aguirre Fernandez (AMK-UNSAM)

Guachinx: Una mirada escénica sobre la sexualidad disidente.....4

Luciana Albanesi (UBA) y Guido Sciurano (IIGG-CONICET)

Contact Improvisación. Un acercamiento desde el documental etnográfico.....12

Nahuel Ernesto Alonso La Valle (IAMK/UNSAM)

Un Análisis sobre el Festival Internacional VideodanzaBA.....15

Tatiana Maria Ardissonne (UTDT)

Culos, Tetas y Conquistas en la cama: un Ensayo sobre Música y Seducción.....25

Francisco Javier González (FHyCS-UNaM) y Lorenzo Javier González (FAyD-UNaM)

¿Qué ves Yapeyú? construcción participativa de los retratos de un pueblo. Yapeyú, Corrientes, de 2017 a 2019.....40

Santiago Montorfano (UNR)

Cuando los monstruos nos hablan: una mirada antropológica al cine de terror y su relación con problemáticas de la actualidad.....55

Sonia Judith Vázquez (UNA-UNSAM/CEL)

El "Joropo" como expresión dancística en el discurso antiimperialista de Venezuela.....67

## **Guachinx: Una mirada escénica sobre la sexualidad disidente**

Facundo Nahuel Aguirre Fernandez

### **¿Qué es un cuerpo?**

Determinado por diferentes prácticas sociales podemos definir lo que es género según Judith Butler. En “cuerpos que importan” la autora hace referencia a como determinados sistemas de poder actúan mediante la repetición de normas sobre la determinación de géneros. Sexualidades las cuales son “normales” dentro de los cánones de la hetero normatividad.

Butler también hace mención a esos cuerpos cuyas situaciones contextuales los ubica en un estado de: abyectos. Cuerpos subversivos desde mi lectura y futura puesta escénica. Partiendo de esta reflexión, las teorías queer nos permite retomar y reflexionar estos cuerpos abyectos, quizás darles un espacio fuera de la norma (o no). Moira Pérez (2016) menciona el origen de dichas teorías para dar cuenta de grupos poco representados: *“En el caso del denominado “movimiento LGBT”, por ejemplo, encontramos una supuesta representación de un colectivo por parte de organizaciones que en su gran mayoría están presididas por varones homosexuales cissexuales, blancos y de clases privilegiadas”* (p.195). Continuando con esta idea Pérez afirma que lo *queer* nos permite detectar los peligros de marcos universalizantes, normas de poder que incluso se colocan en grupos de diversidad y orgullo.

¿A qué voy con todo esto? Desde mi experiencia personal no encontraba un lugar que me identifique en muchos aspectos: Estereotipos de masculinidad, espacios y categorías homosexuales, fisicalidades e incluso en cierto momento lo que yo llamo mi danza. Criado en un barrio del interior del país, jugando en la cuadra, juntándome con amigos, siempre hubo una parte a la defensiva, como un instinto de supervivencia debido a mi sexualidad. Posteriormente, más cómodo con la misma, tampoco encajaba con algunos patrones sobre lo que comúnmente se entiende como homosexual. No me sentía a gusto con arquetipos y quería seguir siendo un pibe de provincia.

En este punto aparece Ioshua, poeta del conurbano bonaerense, con textos sobre la calle, la cumbia, drogas, salidas y guachitos de los cuales se enamoraba, con los que tenía sexo y por los que moría. Con un estilo propio y a la vez sensible, me identifique con su trabajo.

Luego descubrí que este autor era subversivo puesto que sus textos describen cuerpos que escapan a la norma desde el contexto histórico social en el cual vivimos. Cuerpos que no importan debido a que son negros, pobres y putos. Cuerpos que han quedado fuera del mercado homosexual, plagado de arquetipos y una economía sustentable. Estos cuerpos escapaban a conceptos universalizantes, esos peligros mencionados por Pérez, y visibilizaban mediante las palabras del poeta una realidad oculta por el mercado.

Guachos, guachitos, guachinx. Busque darle sentido a esta palabra que empezó a resonar en mi cotidiano. Me encontré con varias definiciones con un denominador común: Orfandad:

*“Un animal guacho es aquel que ha perdido sus padres, lógicamente una persona guacha sería aquella sin padres”.*

Con la paternidad de lado y teniendo en cuenta los textos de Ioshua y, por supuesto mi experiencia, ser guacho desde mi punto de vista es: Estar en la periferia socio política, ser un cuerpo abandonado social, emocional y económicamente. Librado al azar de la calle cuya fisicalidad busca contención en un juego de supervivencia. Pero son son cuerpos que existen, son subversivos, pero sienten, aman y cogen.

Dentro de esta realidad en la que la normativa castiga al homosexual subalterno, invisibilizandolo, solo quedan algunos recursos para los hombres para demostrar afecto: el deporte. Dentro de las prácticas deportivas las pulsiones sexuales pueden ser liberadas, en el hacer mismo del movimiento, pero también en los festejos, los abrazos, los “toquecitos” dados entre jugadores. Fuera de la cancha cualquier demostración puede ser mal vista, pero no por ser gay sino por ser villero y homosexual.

En este punto me gustaría traer a cuenta el paradigma gay y paradigma homosexual mencionado por Ernesto Meccia (2011) en “Los últimos homosexuales”. El autor diferencia el ser gay con el ser homosexual, puesto que dentro de este último grupo se caracteriza por una invisibilidad cargada, sin embargo, de un discurso político. A diferencia de la lógica comúnmente llamada gay, la cual establece arquetipos mercantiles desde la sexualidad.

Volviendo al deporte, villa y la sexualidad, la revista Wacho realizó una nota en donde reflexionaban sobre los dichos de Carlos Tevez. El barrio corrige las muñecas quebradas. Como respuesta el artículo visibilizaba el problema de esas palabras. “¿No hay pibes de barrio que no se

amen entres sí? ¿no los hay homosexuales?” Guachos en la periferia nuevamente. Y casualmente dicha revista menciona a Ioshua. Ahora bien, desde mi experiencia ¿Es posible con lo escénico contestar a estas afirmaciones?

### **La danza y sus normas**

La danza en estructura, en academia, en universidad. Un arma de doble filo, puesto que la técnica siendo tan necesaria para desarrollar destrezas y brindar herramientas físicas también puede convertir un cuerpo en una estructura que responda a patrones y normas, lo cual puede ser frustrante. Desde ese lugar y esa necesidad de bailar comenzó mi investigación y el cruce con el problema de la masculinidad disidente.

La semilla de todo esto fue una secuencia simple, en realidad una cumbia llamada “el Chamuyero”.

*“Yo soy el chamuyero siempre rodeado de chicas bonitas*

*No obstante, te lo digo tu eres una de mis favoritas*

*Lo que digo es simple en esto del cortejo*

*Si no caigo en tu trampa es porque esto es un espejo*

*No caeré en tu trampa de miel*

*Un salamero de raza y de piel”*

[El Remolón. (2014). El Chamuyero. En Selva [CD]. Buenos Aires, Argentina.: ZZk Records]

Cumbia con una letra sobre un pibe. La cual me identifiqué en múltiples relaciones siendo chamuyado o chamuyero. Lenguaje de barrio en una cumbia.

Por eso decidí usar esto para bailar en una materia de composición. Marcar una cumbia que sea provocativa, que haga referencias al deporte y que sea simple. Elementos que por aquel entonces me movían el sexo, entrenar y mi necesidad de bailar.

Posteriormente esta célula sería el disparador de otras necesidades y elementos. Había que traer esas preguntas respecto a la masculinidad, el barrio y la subalternidad. Era necesario el uso de los textos e imágenes de Ioshua. Pero sobretodo había que llevar al cuerpo a estados que sean correspondidos con la guachitud.

¿Cómo hacerlo más allá de una coreografía? ¿Cómo despertar estados en los cuerpos de los interpretes?

No lo sé. Solo sé que hay que probar cosas y poner en juego el cuerpo. Por eso decidimos poner el nombre de practica a cada encuentro. No usar la palabra ensayo y dejar que las propuestas o pautas físicas sean extremas y conduzcan la propuesta, para luego encausarlas a las necesidades de la obra.

### **Practicas corporales para la composición**

Gayatri Chakravorty Spivak (1993) crítica la forma en que la filosofía reflexiona sobre el tercer mundo:

*“Según Foucault y Deleuze (que escriben en el Primer Mundo, en condiciones de generalización y regulación de una sociedad capitalista, aunque no parecen tener conciencia de ello), los oprimidos podrían hablar y conocerían sus propios condicionamientos una vez que obtuvieran la ocasión para hacerlo (el problema de la representación no pudo ser obviado en ese punto), lo que sucedería por medio de la solidaridad a través de alianzas políticas (aclaración donde se ve cómo funciona la temática marxista). Debemos ahora comparar semejantes opiniones con nuestra propia pregunta: ¿Puede realmente hablar el individuo subalterno haciendo emerger su voz desde la otra orilla, inmerso en la división internacional del trabajo promovida en la sociedad capitalista, dentro y fuera del circuito de la violencia epistémica de una legislación imperialista y de programa educativo que viene a complementar un texto más temprano?”*

Correspondiendo a estas palabras mi meta a medida que avanzaban el proyecto era no representar desde un lugar cómodo el ser *guachin*. Trasladando la mirada de Spivak a mis intenciones, mi meta, era lograr estados similares desde practicas físicas que lleven a los interpretes a lugares que desde la experiencia subjetiva puedan ser relacionados con una fisicalidad subalterna, fisura, indisciplinada. No colocarme en un lugar supremo de dirección, sino embeberme de experiencias propias y ajenas para reconocer elementos dentro de la practicas que sean pertinentes a la obra.

Inicié un proceso de investigación de acuerdo a lo que veía en los intérpretes y en un primer momento decidí que una buena estrategia era recurrir a la sensibilidad de la piel. Ese gran órgano, el cual según el texto *Piel inmunda* de Buló y De Otis, es un canal de comunicación entre el afuera

y el adentro, pero no solo eso, la piel como órgano contenedor, nos da una idea de cada parte de nuestro cuerpo, aunque este esté enfocado en una posición determinada.

La piel construye identidad de acuerdo a esquemas sociales. Bulo y de Otis (2015) reflexionaron sobre la piel desde una perspectiva racial considerando estudios de Merleau Ponty, afirman:

*“Los esquemas históricos raciales empujan los cuerpos al mundo de los discursos coloniales y de superioridad cultural-racial, hablan de las taras congénitas, las asumen como ciertas y las convierten en fundamento de una forma de conocer y de una forma de distribuir atributos en los cuerpos”*

Desde este párrafo quisiera relacionar mi práctica con el concepto de Guachinx, al sostener que la piel de un guacho homosexual lo coloca en un lugar inmundo\*, fuera del mercado gay y sus estereotipos dominantes. De hecho, hasta hace muy poco pensar en la villa como un lugar habitado por homosexuales era extraño.

Como disparador en las prácticas era importante tener presente a la piel y sus extensiones. La epidermis como lugar de contacto con el mundo, órgano que separa la micro-percepción con la macro-percepción. La piel logra extenderse más allá. Por supuesto genera movimiento, genera placer y permite desde pautas como: Rozar, rascar, frotar, sentir la temperatura. Encontrar estados que son útiles para la danza.

### **El hacer escénico y las capas discursivas sobre la sexualidad disidente**

Durante el proceso de construcción de la obra, empezamos a ver otros elementos. A medida que se exploraban estados desde el cuerpo y profundizaba el material, los textos y conceptos cobraban más importancia.

Néstor Perlongher (1999) retrató en su libro *El negocio del deseo*, la vida de los llamados miches. Jóvenes, trabajadores sexuales, cuya situación los enfrenta a contextos particulares. Para el proceso escénico es de vital importancia el libro, puesto que el mismo describe la vida nocturna y la prostitución masculina en Sao Pablo. Dando a cada joven una categoría de mercado y generando en el imaginario una ambientación posible para dichas noches.

Así mismo la introducción al segundo capítulo dio pie a pautas físicas:

*“Aturdido por los automóviles, mis ojos son atravesados por el neón de gusto mis dosis de cinismo en los mostradores mojados por el vacío. Los maricones fustigan mi cuerpo con miradas sórdidas,*



*cada mirada hiere hondo y cría costras que se endurecen; hasta que la noche acabe estas miradas superpuestas me tomaran inmune. Avenida San Luis y sus ángeles torvos, supermarketing de pupilas frenéticas, bajo los árboles el poder acaricia y entumece vergas lánguidas. Hay en los cuerpos en fila una náusea imprecisa, yo veo una sinfonía de escupitajos y aprendo acordes sombríos con los cuales debo ataviar mis piernas metidas en un blue-jeans rasgado. Mi camarada, unos pasos adelante negocia su boca de estatua griega perfumada de coñac y vaharadas con un pederasta untuoso que pilotea una reluciente máquina. Hemos venido del suburbio en una progresión eufórica, hemos bebido varias cachaças y nuestros corazones acosados por la mediana prefieren la autocorrosión, pero es así que la ciudad nos gusta. Yo veo empleados públicos levemente maquillados. Yo veo policías que me impiden el paso con amenaza de sevicias. Yo veo a las mariquitas circular en un frenesí aceitado por las anfetaminas y una desesperación disimulada. Los maricones no las buscan, por eso ellas exorcizan la noche con gritos y ven en los otros muchachos un frisón de inexistentes limusinas. El poder por las esquinas escupe. Aturdido por el sueño, me embarco rápido en un coche. Después, de madrugada, eyaculare catarro, volveré en ómnibus con mi amigo, entraremos en silencio al suburbio sabiendo que algo en nosotros fue destrozado”*

Dentro de toda esta narración, es posible a mi como director imaginarme un espacio físico o un ambiente. El cual será llenado por los cuerpos de los intérpretes, quienes trabajan teniendo en cuenta la sensibilidad física y completan un cuadro que habitaba en mi imaginario.

Sin embargo, las pautas y las propuestas escénicas no son algo estático. Si bien cuento con ideas, las mismas van modificándose en el hacer mismo. Es interesante en este punto como durante las practicas aparecen nuevas fisicalidades, nuevas pautas de creación y a la vez como este proceso se repite con la lectura consciente de material teórico, el cual da pie como mencione nuevamente a revisar escenas y pautas de movimiento.

Como herramienta de creación creo que es importante recurrir a diferentes técnicas de improvisación en danza, dejar que fluyan y poder reconocer aquellos elementos que sean cercanos a los conceptos, en este caso, de sexualidad, disidencia e indisciplina.

En cada practica los interpretes realizan su propia reflexión sobre las propuestas y la obra en sí. Esto a mi parecer permite que ellos se adueñen del material y conciban su propio imaginario en base lo trabajo.

*Wacho como duele  
ver pasear a la muerte  
apretar los dientes  
y sentirse con suerte  
por no ser otro pibe ausente.*

*Y encima,  
me venía a hablar de moral  
que lo que yo hago esta mal  
Anda,  
te quiero ver a vos pelear  
porque a la yuta  
no le gustó tu disfraz  
y aunque seas un nene  
te dan por atrás.  
Así que querías ver realidad  
Agárrame está  
Toma.*

El texto anterior surge de la reflexión inmediata que uno de los bailarines tuvo luego de una práctica. En esa ocasión, el ensayo se prestó para que puedan entrar en un estado puro, es decir

lograron un nivel de concentración y entendimiento de las pautas muy rico para la propuesta, lo cual los traslado al límite desde lo físico y sensorial.

A partir de este punto creo que se empezó a hacer claro el discurso de Guachinx, puesto que los interpretes se habían adueñado del trabajo y en cada función había una nueva reflexión, individual o colectiva sobre la sexualidad y/o lo que consideramos disidencia. No sé si para entender mejor estos conceptos, pero si para dar una mirada desde el hacer escénico que logra tener un análisis propio de un pensamiento y dar visibilidad para les integrantes del grupo sobre problemáticas propias y externas.

### **Bibliografía**

Butler, Judith (1993) *Cuerpos que importan*, Buenos Aires, Argentina, Ed. Paidos.

De Otis y Bulo (2015), *Piel inmunda: la construcción racial de los cuerpos*, en *Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía*, no. 5, diciembre de 2015, pp. 7-14

Meccia, Ernesto (2011), *Los últimos homosexuales*, Buenos Aires, Argentina, Ed. Gran Aldea

Spivak, Gayatri Chakravort (2011), *¿Puede hablar el subalterno?*, Buenos Aires, Argentina, Ed. Cuenca del Plata

Perez, Moira (2016), *Teoría Queer ¿para qué?*; ISEL, 5 184-198

Perlongher, Néstor (1999), *El negocio del deseo*, Buenos Aires, Argentina, ED. Paidos.

## Contact Improvisación. Un acercamiento desde el documental etnográfico<sup>1</sup>

Luciana M. Albanesi

Guido Sciurano

La presentación de la ponencia sobre Contact Improvisación (a partir de aquí CI) en formato de video, abre una serie de preguntas y nos deja frente a ciertos tópicos de reflexión.

*¿Por qué presentar un video en lugar de una exposición escrita?, ¿Qué muestra el video sobre el CI?, ¿Hasta qué punto aquello que expresa la imagen tiene un correlato lingüístico?*

Tenemos al menos dos puntos de partida, uno epistemológico y otro metodológico.

- En el plano epistemológico, adscribimos a una corriente poco difundida pero que ya cuenta con al menos treinta años de trayectoria, que considera pertinente posicionar en un primer plano a las artes como herramienta para dar cuenta de ciertos fenómenos (Rorty 1989).
- En el plano estrictamente metodológico, reconocemos un grado de inconmensurabilidad sensorial de los conceptos para adecuarse a algunos objetos empíricos y, más aún, a ciertos intereses de investigación.

Para el caso puntual que nos ocupa, es oportuno hacer uso de material audiovisual porque: 1- dicho material reviste un potencial descriptivo eficaz a la hora de transmitir aquello sobre lo cual se indagó, a lo largo de más de seis meses de observación participante, en el ámbito pedagógico institucionalizado de las clases de CI; y 2- identificamos ciertas limitaciones entre el código

---

<sup>1</sup> El presente escrito, así como también el video al que refiere, forman parte de una línea de trabajo abierta en el marco de un Proyecto de Investigación Científico y Tecnológico (PICT) de la AGENCIA (PICT-2016-4634), bajo la dirección del doctor Gabriel Nardacchione, a quien agradecemos especialmente por su intervención para abrir las puertas del campo y por propiciar espacios de discusión de los avances de investigación.

Asimismo, la existencia del material audiovisual ha sido posible por un lado, gracias a la disposición de Cristina Turdo, docente titular de la cátedra de Contact Improvisación y del Laboratorio de Contact Improvisación en extensión universitaria de la Universidad Nacional de las Artes; y por el otro, al trabajo de campo de Luciana Martínez Albanesi, que incluye el gestionar la producción del video y la edición posterior. Finalmente se agradece la colaboración activa de Saray Osorio y Darshan Gonzalez, integrantes junto con Luciana Martínez Albanesi del colectivo de realización audiovisual Refucilo.

lingüístico y algunas de las observaciones y posteriores preguntas de investigación sobre esta danza.

El video, con su carácter semióforo, constituye un material privilegiado para evocar, sugerir y transmitir un microcosmos, cuyas resonancias son especialmente asimilables en el ámbito que hoy compartimos. De igual modo, tiene un alto grado de correspondencia con la pretensión etnográfica de la investigación en curso, cuyo objetivo primario es la descripción desprovista –hasta donde se pueda- de sesgos etnocéntricos. Aquello que los más reacios a la disciplina definen de manera despectiva como “mera descripción”, nosotros lo tomamos como un horizonte virtuoso al cual la producción colaborativa de materiales artísticos –como es hoy el caso del video- nos acerca.

Con respecto al documental etnográfico, nuestro propósito es el “mostrar” desde un registro fílmico cómo se practica la investigación en el campo de las Artes del Movimiento; o, dicho en otras palabras, cómo se danza una investigación somática. Para ello, hemos organizado el material a través de 3 ejes con el fin de destacar algunos aspectos vinculados al “aprendizaje a través de la experimentación”:

**Eje 1.** Se hace una breve descripción del carácter constitutivo de la investigación en la danza, como matriz generadora herramientas y posibilidades para llevar adelante una pluralidad de indagaciones que van desde la fisicalidad de los cuerpos moviéndose con la gravedad hasta cuestiones normativas como los límites interpersonales.

**Eje 2.** Convergente con el plano epistemológico aludido al principio, la producción audiovisual es vertebrada, a su vez, por un segundo supuesto epistemológico que se asienta en la posición de la sociología pragmatista sobre la continuidad entre saberes científicos y saberes prácticos; resignificando en términos de simetría, la relación que define a ambos modos de saber como prácticas productoras de conocimiento del mundo (Nardacchione, 2011).

**Eje 3.** El aprendizaje a través de la experimentación. Es una idea sostenida desde el pragmatismo anglosajón, que frente a concepciones logocéntricas del conocimiento, se ancla en la puesta en valor de los procesos de aprendizaje a partir de la relación vital y transformativa de las personas con sus medioambientes, integrada en la noción de experiencia de Dewey (2008). Si bien Dewey reconoce que la experiencia es una sola y que la misma es pasible de diferenciarse según dónde se

ubique el énfasis, entre cognitiva y artística, se considera que en el CI puede volver a apreciarse, articuladas y en simultaneidad, las dos modalidades de experiencia mencionadas.

Aquí una serie de preguntas que dejamos abiertas: ¿qué efectos cognitivos tiene la articulación entre el arte y la ciencia para la transmisión del conocimiento al resto de la comunidad académica y no académica? ¿Qué tipo de relación con el campo se establece desde el documental etnográfico al momento de mostrar prácticas somáticas que desbordan la descripción escrita y que pueden captarse en su despliegue situado? Puntualmente, ¿cómo se desempeña el rol de mediación de quien investiga al momento de elaborar los resultados de una investigación etnográfica y dar cuenta del fenómeno bajo estudio?

## **Bibliografía**

DEWEY, John (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.

NARDACCHIONE, Gabriel (2011). El conocimiento científico y el saber práctico en la sociología pragmática francesa. Reflexiones sobre la sociología de la ciencia de Bruno Latour y la sociología política de Luc Boltanski. *Apuntes DE INVESTIGACIÓN DEL CECYP / Lecturas en debate*: pp. 171-182

RORTY, Richard (1989). *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press.

## Un Análisis sobre el Festival Internacional VideodanzaBA

Nahuel Ernesto Alonso La Valle

### Introducción:

Una buena manera de comenzar con este trabajo es brindar una breve introducción sobre el Videodanza y sus orígenes.

Dar una definición precisa de qué es el Videodanza es una tarea que excede a este trabajo (y que carece de interés para quien escribe y muchos de los artistas y críticos de este arte) ya que como su nombre lo indica, el videodanza parte de una hibridación entre dos artes previas, dos campos con técnicas, ideas y conceptos desarrollados en su propia historia: el cine o “video arte” por un lado y las artes del movimiento por el otro. Sus dificultades y debates, pero también sus potencialidades parten de esta tensión constante entre dos prácticas con sus propios lenguajes y códigos. Las aproximaciones a una definición son enriquecedoras en cuanto ponen en juego esta tensión pero lejos se está de obtener una de manera unívoca. Tal es este debate, que como dice Szperling ya la misma palabra para enunciarla muestra diferentes maneras de ser concebida: el videodanza, la videodanza, video-danza, video danza, danza para la pantalla etc. (2010, p. 9).

Pero podemos encontrar una aproximación muy certera en las palabras de Paulina Ruiz Carballido:

La danza en o para la pantalla es un conjunto híbrido de cruce entre los dispositivos sonoro, visual y coreográfico que produce espacios de acción relacionales de cuerpo a cuerpo entre los bailarines y el camarógrafo. Frente a la pantalla la visión del espectador se transforma a través de la kinestesia producida por la imagen filmica y difiere de aquella que tendría frente a un espectáculo *in vivo* ya que reciente el espacio de la danza identificándose por empatía kinésica con el propio camarógrafo. Asimismo, las trayectorias de la cámara en resonancia con los movimientos de los bailarines inscritas en un doble espacio, crean geografías corporales y relaciones, que transforman al espacio y al cuerpo mismo. (2015, p. 165)

Pero a partir de ella podemos citar a Paulo Caldas quien dice que a partir del video podemos alterar las dimensiones del tiempo: tanto poner a un cuerpo distante para ponerlo en relación a un espacio, como volverlo monumental acercando el plano, o hacer una coreografía con pequeños fragmentos del mismo. El autor continúa destacando que es en la pantalla donde los coreógrafos se encuentran con la posibilidad de escapar a la casi insuperable continuidad, no solo de espacio, sino también

del escenario, ya que se le suman todas las manipulaciones del mismo que ofrece la cámara: cámara lenta, interrupción, montaje, etc (2010, p. 84-85).

Investigadores y críticos del área encuentran antecedentes al videodanza en el Cine de Vanguardia y hasta en el precine de Étienne Jules Marey y Eadweard Muybridge. Pero es en Maya Deren donde pueden hallarse los primeros de trabajos de ideodanza propiamente dichos. Ya en sus primeros trabajos la artista buscaba “emancipar a la cámara de las tradiciones teatrales en general, particularmente en términos de tratamientos espaciales”. Pero es en *A Study in Choreography for Camera* (1945) donde realiza su primer “choreocinema” o “cinedanza” (Monroy Rocha y Ruiz Carballido, 2015, p. 17).

En Argentina muchos concuerdan que Temblor (1993) de Szperling (Fundadora del Festival Internacional VideodanzaBA entrevistada para este trabajo) es el primer Videodanza argentino, aunque la autora del mismo no concuerda con esta postura. Junto a Szperling, Margarita Bali se presenta como otra de las referencias ineludibles de videodanza en nuestro país.

### **Sobre el Festival Internacional VideodanzaBA:**

En una primera aproximación uno puede encontrar que el Festival Internacional se viene desarrollando desde 1995 y ya va por su XVII edición, a realizarse en diciembre de este año. Suele desarrollarse durante cinco o seis días en sus últimas ediciones y desde 2009 adoptó el formato de Bienal. El mismo tuvo varias sedes hasta su 13° edición, “Memoria Cuerpo e Imagen”, la cual fue realizada en el Centro Cultural Haroldo Conti el cual sigue casa del evento desde entonces.

El Festival es de gestión independiente y se presenta como “una plataforma de difusión, formación, reflexión y desarrollo de redes de las manifestaciones artísticas en torno al eje cuerpo-tecnología en sentido amplio.” (descripción sacada de la página de Facebook propia del festival). Entre las actividades que se desarrollan en su marco pueden encontrarse proyecciones (tanto de videodanza como de otras obras audiovisuales), talleres de Formación, residencias, competencias, charlas, presentaciones de obras relacionadas al arte y la tecnología, entre otras.

A pesar de su emplazamiento en la Ciudad de Buenos Aires, el Festival no tiene un anclaje particular con este territorio más que por ser un punto neurálgico para la cultura. De hecho, su convocatoria es a nivel nacional e internacional, como su nombre lo indica, haciendo fuerte



hincapié en el intercambio y desarrollo de artistas latinoamericanos. En este sentido cabe destacar que la 16° y última edición fue sede de la primera reunión de la recién conformada REDIV, Red Iberoamericana De Videodanza.

En el transcurrir de las ediciones puede apreciarse que el organigrama del festival fue modificándose con diferentes nombres de en cada oportunidad, pero la figura de Silvina Szperling permanece desde el principio como Directora del mismo. El Festival Internacional VideodanzaBA es una idea y creación de Szperling y ella su referencia más clara.

En la última edición del festival participaron más de 3500 asistentes a sus actividades lo que representa un 30% más que en la anterior, recibió más de 200 videos de los cuales fueron seleccionados 77 y tuvo un centenar de participantes en sus actividades de formación dictadas por 12 docentes<sup>2</sup>.

### **Orígenes:**

Al ser consultada sobre el origen del festival Silvina Szperling<sup>3</sup> siempre menciona el Taller de Videodanza de 1993 organizado por la Biblioteca Nacional. Este taller fue la respuesta de la Secretaria de Cultura ante el intento de realizar un festival de videodanza y que éste fracasara por falta de obras presentadas a la convocatoria. El Taller fue dado por Jorge Coscia y junto con Szperling, Margarita Bali y Paula de Luque fueron algunas de sus alumnas. La directora comenta el carácter práctico de dicho taller y que el mismo finalizaba con la realización de una obra audiovisual de cada integrante (entre las que se encuentra la ya mencionada Temblor). A pedido del Centro Cultural Rojas se realizó en su sede una muestra de los trabajos la cual tuvo un gran éxito en términos de público. Durante 1994 Szperling hace un viaje de formación al American Dance Festival donde trabaja como asistente de Douglas Rosenberg (director de Video del Festival).

---

<sup>2</sup> Estos datos fueron extraídos de documentos del festival a los que Silvina Szperlin dio acceso para la realización de este trabajo. Dicha documentación no es de acceso público ya que contiene información presupuestaria y datos sensibles de la organización pero forma parte de la presentación del festival ante instituciones públicas y privadas.

<sup>3</sup> Silvina Szperling se formó como en Expresión Corporal con Patricia Stokoe, para luego entrar al grupo Alumine dirigido por la misma docente al terminar la formación. Más adelante estudiará en la escuela de Margarita Bali.

A su regreso Szperling plantea al Centro Cultural Rojas lo que ella considera su primer cálculo de gestión: en términos económicos, costaba lo mismo becar a una sola persona para formarse en EE.UU. que pagarle a un docente estadounidense para que forme a un grupo de alumnos. El Rojas tomó la propuesta y así tuvo lugar el primer Festival Internacional VideodanzaBA en 1995.

### **El Festival a través de las Épocas:**

Con su primera edición en 1995 y a punto de realizar su edición 17<sup>o</sup>, lo primero que se puede apreciar del Festival Internacional VideodanzaBA es su trayectoria. Esto da lugar a varias características. La primera que analizaremos es la de haber atravesado varias épocas tanto nacionales como internacionales (tanto en su favor como a pesar de la mismas) como épocas propias, sumamente relacionadas a las primeras.

En la entrevista realizada para este trabajo Silvina Szperling menciona que las primeras ediciones del Festival realizadas en el Rojas durante la década de los 90 se caracterizan por un fuerte eje “Norte Sur” ya que se traían maestros de EE.UU., Canada, y Suiza para que impartieran formación a los y las artistas argentinos. La directora también comenta que se les pedía a los maestros extranjeros que trajeran sus equipos ya que a los que teníamos acceso en Argentina estaban atrasados a nivel tecnológico.

Además de la desigualdad tecnológica y la necesidad de formación por lo incipiente del campo de la videodanza en Argentina, podría hacerse la lectura que esta “bajada” tanto técnica como de conocimiento de profesionales de países centrales hacia un país periférico como el nuestro se corresponde con un clima de época nacional e internacional.

Siguiendo el tono de la coyuntura la edición del año 2001 hubo graves problemas de financiación los cuales incluyeron caída de sponsors. Luego de esta edición devino un corte con la periodicidad del Festival, el cual también se correspondió a la radicación de Szperling en EE.UU por un periodo de tiempo.

Con su vuelta a la Argentina en el 2004 comenzaron a llegar propuestas e invitaciones de colaboraciones con países de Latinoamérica, cosa que era inédita hasta entonces. Estas colaboraciones fueron en primer lugar de Mexico y de Brasil, este último con el surgimiento muy fuerte del festival Dança en Foco.

Gracias al crecimiento en Latinoamérica de esta forma artística, posteriormente se dio la conformación del circuito Videodanza Mercosur, integrado por festivales de Argentina, Uruguay y Brasil, lógicamente con la participación de VideodanzaBA. Esto conforma otro eje geopolítico en cuanto a producción y circulación, totalmente rupturista con la lógica durante la década de los 90, también muy a tono de la Integración Latinoamericana que crecía en esas épocas. No solo en su carácter latinoamericano, sino que dentro de esta conformación Szperling comenta que la relación pasó a ser horizontal y de a pares. La directora agrega que además entre los y las artistas y los festivales de los diferentes países, había mayor semejanza en el modo de producción, en la estética y en el acceso a recursos. Esto hacía que el intercambio sea más nutritivo, resalta, y comenta que esto dio lugar a la idea de Trabajo en Red que se sumaría como motivación y objetivo dentro del Festival VideodanzaBA. Cabe también resaltar que en esta época, Szperling menciona que se recibió un fuerte apoyo por parte de los gobiernos de Argentina y de Brasil, a estas redes entre festivales de videodanza que se iban tejiendo, gracias a la integración regional que planteaban.

El circuito Videodanza Mercosur evolucionó al Foro Latinoamericano de Videodanza y luego a la reciente Red Iberoamericana de Videodanza, lo cual vuelve a dar cuenta del crecimiento en la región de esta forma artística. Szperling menciona que este crecimiento no es solo una expansión en términos de alcance territorial de la organización, sino que, por ejemplo, en Argentina ya hay otros cuatro festivales que forman parte de la REDIV<sup>4</sup>. La directora también menciona que el hecho de ser una Red también ya implica un crecimiento en la estructura interna de la organización.

Hablando sobre el momento actual la directora menciona que la escasez de recursos es un sesgo común en el ámbito del videodanza. Respecto a Argentina menciona que los subsidios y becas sufrieron un recorte importante y que gran parte de la demanda la está absorbiendo el Fondo Nacional de las Artes, que sin embargo tiene un tope de \$60.000. Otra particularidad de la coyuntura actual, a nivel internacional, es la situación de un aliado regional como lo es el festival Dança em Foco de Brasil, el cual tuvo que cancelar sus últimas ediciones presenciales para pasar a un formato solamente online, debido a la coyuntura política actual.

---

<sup>4</sup> Dichos festivales son Corporalidad Expandida (CABA), Movimiento en Foco (Misiones), El Cruce (Rosario) y Festival Internacional de Danza (Cordoba)

### **Adaptabilidad:**

Hubiera sido difícil que el festival se sostuviera durante ya veinticuatro años si no pudiéramos hablar de la adaptabilidad del mismo. A la necesidad de una reactualización por los cambios de coyunturas político económicas (a favor y en contra) se le suma el tratar una forma artística que está constituida por la tecnología, la cual avanzó a pasos agigantados desde 1995. En particular la tecnología alrededor de la imagen, tanto en su producción y reproducción, cómo circulación, como también en el acceso (Szperling comenta a lo largo de la entrevista como se pasó de especificar la necesidad de equipos en las convocatorias de talleres a dar por descontado de que se posee algún dispositivo con el cual filmar aunque sea un teléfono móvil).

Durante la entrevista, Silvina Szperling comenta que el estatuto de ser un proyecto independiente también da lugar a mayor capacidad de adaptación para ir a buscar apoyos. También menciona que la particularidad del videodanza de ser un arte híbrido entre otras dos disciplinas artísticas, bien usado, hace que pueda recurrirse a una mayor cantidad de estos apoyos, recursos y aliados. Esto puede apreciarse cuando se observa que en su recorrido el Festival Internacional VideodanzaBA ha recibido el apoyo de instituciones como Prodanza por un lado y el INCAA por el otro.

Cabe mencionar que al preguntar sobre la figura jurídica del festival, la directora comenta que el mismo no posee ninguna ya que al consultar con una profesional sobre este punto le sugirió que no realice ninguna personería jurídica ya que los procesos administrativos y económicos que esto implica iban a terminar resultando un costo en vez de un aporte para el festival por su dinámica y su periodicidad bienal.

Un recorrido por las sedes del festival da cuenta de esta capacidad de conseguir diferentes aliados locales (además de las redes tejidas a nivel internacional): Centro Cultural Rojas, Centro Cultural Recoleta, Teatro 25 de Mayo, Biblioteca Nacional, CCEBA, el Área Transdepartamental de Crítica de Artes de la Universidad Nacional de las Artes y el actual Centro Cultural Haroldo Conti. A esto se le suma el apoyo de otras instituciones como Iberescena, Embajadas, INCAA Y RAFMA (Red Argentina de Festivales y Muestras Audiovisuales), entre otras.

Respecto a estas dos últimas (INCAA y RAFMA) Szperling menciona que permitieron entrar en relación con un circuito cinematográfico con mucho más volumen al que habían accedido hasta el momento. Estos apoyos implicaron tener que hacer ciertas adecuaciones, algunas muy concretas como incluir el logo del INCAA en las entradas.

Como ya se ha mencionado el festival se plantea desde su presentación como una plataforma para la difusión, formación, reflexión y desarrollo de redes. En ese sentido Silvina Szperling menciona que estos objetivos generales del festival persisten (habiéndose incorporado el desarrollo de redes en el periodo en cierto periodo como ya se ha mencionado) al igual que ciertos objetivos específicos de cada edición. Sin embargo ciertos objetivos específicos de la producción de cada edición van variando. Estos objetivos específicos variantes están relacionados a debates que la organización del festival considera oportunos respecto a la coyuntura y en los que se utiliza el lema de cada edición como bajada del mismo. A modo de ejemplo menciona que en la primera edición concentrada totalmente en el Haroldo Conti como sede, la cual coincidió con los treinta años de democracia y cuyo lema fue “Memoria Cuerpo e Imagen”. En esa misma línea, la última edición la cual incluyó la primera reunión de la REDIV tuvo el lema “REDenCONSTRUCCIÓN”. De esta manera el festival puede ir planteando discusiones diferentes en cada edición y actualizar sus debates.

Sobre la adaptación y los debates de la coyuntura actual, Szperling menciona que uno de los problemas más fuertes es el que se da en torno a las plataformas online de circulación al material audiovisual y caracteriza al actual como un momento de transición. Al respecto comenta que las plataformas gratuitas (como Youtube y Vimeo) están centralizadas en otros países, por un lado, y por otra tienen sus propias lógicas de dispositivo (ligadas al modo de comercialización propia de esas plataformas). En ese sentido menciona que la gratuidad de la plataforma se corresponde con una menor flexibilidad de la misma, lo que dificulta aún más adaptar dicha herramienta a otras lógicas o dinámicas. A esto se le suma la escasez de recursos ya mencionada lo cual acota la posibilidad de poder generar una alternativa propia. Al momento de la entrevista este es un debate que la directora plantea que está en búsqueda de resolverse de la mejor manera posible.

### **¿Por qué un festival?**

Si bien puede parecer una pregunta respondida es interesante dedicar una las líneas a las ideas que hay detrás de la decisión de que este sea el formato para un proyecto cultural para promocionar el videodanza.

Al ser consultada sobre la capacidad de generar vinculaciones entre organizaciones y personas físicas Szperling afirma que ese es uno de los fuertes del festival, además de la muestra y curaduría: gracias a la REDIV la red de gestión a través de organizaciones está muy fortalecida y en el seno del festival se ha iniciado muchos proyectos gracias al encuentro entre artistas y profesionales. En ese sentido la directora comenta que generar esta red de vinculación entre personas es de suma importancia ya que el trabajo, tanto por las artes escénicas como por las audiovisuales, es un trabajo en equipo.

Szperling explica que el formato de “festival” (y no de muestras o de proyecciones curadas) para ella tiene que tener un componente de celebración, es parte de esta idea de plantear al proyecto como una plataforma de generación de redes vinculares y difusión del videodanza. Continúa diciendo que la idea cada vez más clara es que esa semana sea un punto de culminación del trabajo y las discusiones dadas durante el hiato de dos años desde el último festival y que, a su parecer, estos nuevos encuentros son los generadores de nuevas ideas, además de proyectos. Podría agregarse además que es sumamente acertado el formato de “festival” ya que ya en su etimología contiene la idea de lo “festivo” relacionado al componente de celebración que menciona la directora, y de un evento que propone un encuentro entre los miembros de una comunidad en pos de generar estas nuevas vinculaciones.

### **Conclusiones:**

El Festival Internacional VideodanzaBA se presenta como un caso particular desde el momento que advertimos que se trata de un proyecto cultural de gestión independiente que ha logrado una trayectoria de veinticuatro años, como ya se ha dicho, habiendo persistido tanto durante coyunturas que lo han favorecido como otras adversas. Ahora también, este caso se destaca por no solo haber permanecido, sino por haberse vuelto una referencia ineludible para quienes nos adentramos en el campo del videodanza en Argentina, y ser uno de los exponentes en la región latinoamericana.

Ahora bien, no solo se ha construido como una referencia sino que también es interesante observar el caso de un proyecto cultural de promoción, con la particularidad de ser de gestión independiente, que se vuelve una pieza clave para la entrada y desarrollo de una disciplina en un territorio. No es arriesgado afirmar que el videodanza en Argentina no hubiera tenido el mismo impulso sin la

aparición del festival. Menos arriesgado si se observa que el mismo fue gestado por las precursoras del género desde su primera edición (Alonso, 1999).

Si bien ha tenido épocas en las que pudo contar con el financiamiento que le permita funcionar, también es interesante notar que ha logrado sortear los momentos de escasos recursos, para lo cual se ha valido de dos estrategias interesantes a mencionar. En primer lugar, ha sabido aprovechar el carácter híbrido de la forma artística a la que se dedica para ir a buscar el apoyo de instituciones previas de ambos campos. Y en segundo lugar, ha tejido una red de alianzas con festivales y personalidades pares que funciona tanto como contención, apoyo y enriquecimiento constante, como también de herramienta para tener un peso más fuerte.

Además de su capacidad de adaptación a diferentes coyunturas, otro motivo a destacar es que el festival ha logrado mantenerse vigente aun dedicándose a una forma artística que comprende la tecnología, la cual propone cambios y avances constantemente. En ese sentido ha podido actualizar sus debates y estar a tono con su tiempo, como por ejemplo da cuenta

Por último es para rescatar que así como el festival apuesta a la vinculación entre pares para el macro, aliándose con diferentes organizaciones aliadas, también promueve el trabajo en red entre sus participantes propiciando las vinculaciones entre artistas y profesionales del videodanza, tejiendo dicha red hacia el interior de su comunidad. No ya sólo para afrontar la necesidad de recursos que implica la producción y circulación de una obra audiovisual (tarea que además es casi ineludiblemente en equipo). Sino también planteándose como un terreno fértil para la generación de nuevos proyectos e ideas a partir del intercambio.

Para finalizar este trabajo es oportuno agradecer a Silvina Szperling por su generosa colaboración para la realización del mismo, a Tatiana Sandoval y Paula Travnik por el incentivo para presentarlo en las presentes Jornadas y a quienes colaboraron con las correcciones finales.

### **Bibliografía:**

ALONSO, R. (1998) Video danza en Argentina. Argentina: Rodrigo Alonso. Recuperado de <http://www.roalonso.net/es/videoarte/videodanza.php>

CALDAS, P. (2010) Poéticas del movimiento: Interfaces. En *Terpsicore en Unos y Ceros*. Buenos Aires: Guadalquivir, CCEBA, Festival Internacional VideodanzaBA.

MOZZI, S. y CACCIATORE, M. (2019) Videodanza y curaduría: de la práctica a la teoría. Argentina: Loïe Contenidos Editoriales. Recuperado de: <https://loie.com.ar/loie-03/entrevistas/videodanza-y-curaduria-de-la-practica-a-la-teoria/>

MONROY ROCHA, X. y RUIZ CARBALLIDO, P.(2015) La Creación Híbrida en Videodanza. En *Memoria Histórica de la Videodanza*. México: Fundación Universidad de las Américas, Puebla.

RUIZ CARBALLIDO, P. (2015) Del precine a la pixilación. En *Memoria Histórica de la Videodanza*. México: Fundación Universidad de las Américas, Puebla.

SAGASETA, J. S. (2010). Entrevista a Silvina Szperling. En Territorio Teatral. Recuperado de: [http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/pdf/n5\\_01.pdf](http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/pdf/n5_01.pdf)

SZPERLING, S. (2010) Prólogo. En *Terpsicore en Unos y Ceros*. Buenos Aires: Guadalquivir, CCEBA, Festival Internacional VideodanzaBA.



## **Culos, Tetas y Conquistas en la cama: un Ensayo sobre Música y Seducción**

Tatiana Maria Ardissonne

Los hits<sup>5</sup> de “cachengue”<sup>6</sup> suelen escucharse de forma masiva y sin distinción socioeconómica. Son un fenómeno que engloba desde niños hasta ciertos adultos jóvenes (40 o incluso más). Su escucha no suele limitarse a la hora de salir, ya sea en el boliche<sup>7</sup> o en previas<sup>8</sup>, sino que también están presentes durante el día. Por consiguiente y debido a su persistencia en la vida de muchas personas, nos proponemos analizar el discurso y las representaciones que éstos difunden. Los mismos no pueden ser considerados ni ingenuos, ni azarosos. Aún menos pueden ser considerados inocuos en nuestra vida por su constante presencia en ella.

Este ensayo surgió dentro del contexto de una materia -Sociología- de la carrera de grado Ciencias Sociales en UTDT. Es la primer investigación en la que nos adentramos. Es un trabajo exploratorio, en el cual, analizamos el contenido de las letras de 23 canciones que en su mayoría fueron lanzadas y escuchadas en 2018. No obstante, también tiene en cuenta a algunas canciones que creemos han tenido gran éxito en años anteriores y aún tienen resonancia, siendo la más anterior del 2004. El origen de los artistas se disputa mayormente entre Puerto Rico, República Dominicana y Colombia, aunque también hay algunos artistas argentinos y estadounidenses. Al ser un trabajo exploratorio la selección fue realizada a partir de las canciones que mi persona, amigos/as y familia escuchaban tanto en su día a día como en salidas a boliches porteños.

### **¿Por qué analizamos estos discursos y representaciones?**

Analizamos estos discursos y representaciones porque no creemos en coincidencias. Creemos en que estas canciones pueden ser formadoras de un código social, de modos de abordar relaciones interpersonales y de modelos de éxito y felicidad. Es decir más ampliamente, formadoras de un habitus (Bourdieu; 1993). Donde consideramos habitus a “sistemas de disposiciones duraderas y

---

<sup>5</sup> Consideramos un hit a una canción que se destaca por su éxito, que se basa en su gran nivel de difusión y escucha.

<sup>6</sup> “Cachengue es un modismo argentino aparentemente de origen porteño y el cual es usado dentro del lenguaje informal. Se estima, además, que cuenta con una serie de significados diferentes según el contexto en que se use. (...) Según el uso porteño, es un tipo de música que se usa específicamente para las celebraciones. La misma suele ser cumbia y/o reggaetón.” (<https://www.lifeder.com/cachengue/>)

<sup>7</sup> Boliche es un término informal para referirnos a discotecas, así como el término bailanta. Su uso es muy común entre porteños.

<sup>8</sup> Una previa es un encuentro entre jóvenes que puede ser antes de ir a un boliche o no. En las previas suele haber alcohol y música, junto con juegos que incitan a sus participantes a tomar. Entre porteños se suele hacer referencia a ellos como preboliche.

transferibles, (...) predisuestas para funcionar (...) como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones (...)” (Bourdieu; 1993: 92).

Más aún, creemos que en sociedad así como no hay opiniones únicas, tampoco hay habitus únicos. Nuestra visión del habitus (Bourdieu; 1993), lo posiciona como un código más entre muchos otros que se ofrece al seguimiento. Cada uno de ellos sería válido para quien adjudica y cree en él, así como Sócrates plantea que la doxa de cada uno compite con la doxa del filósofo en la ciudad griega (Arendt; 2005). Es así que no apelamos a un poder mayor o trascendente como causa de legitimidad de cada habitus (Bourdieu; 1993). Ésta nacería de la fortaleza y número de sus adherentes, quienes lo encarnan y creen válido.

Asimismo, creemos que la adopción total o parcial del habitus que generan dichas canciones puede darse mediante su puesta en práctica en reiteradas situaciones individuales similares. Un procedimiento mediante el cual moldeamos identidad a partir del afianzamiento de características -prácticas, gustos, formas de pensar y reacciones- en la repetición, y en base a estímulos externos de aprobación o desaprobación; hasta el punto en que perdemos noción respecto de si somos así por creernos etiquetas que nosotros mismos o terceros nos han otorgado o si primero fuimos de esa forma y luego nos etiquetaron (Butler; 2016). Es así que opinamos que individuos podrían performativamente moldearse (Butler; 2016), según aquello que adopten, reproduzcan o rechacen de este habitus particular. Cabe agregar que dicho proceso de moldeamiento no necesariamente es consciente.

Por otro lado, suponemos que quienes más tomarían de los códigos expuestos por estos hits serían grupos y personas sin pertenencia o advocación definida a cierta moral o sin exposición a otras morales que compitan. La permanente escucha de estos hits, no puede sino regalarles una enorme ventaja en la aguerriada competencia.

Si tomamos como ejemplo la religión podemos explicar la lógica con la que relacionamos dos conceptos como performatividad (Butler; 2016) y habitus (Bourdieu; 1993), que a primera vista parecieran ser incompatibles. La performatividad tiene implícita la noción nietzscheana de que “no hay ningún “ser” detrás del hacer; del actuar; del devenir; “el agente” ha sido ficticiamente añadido al hacer, el hacer es todo” (Butler; 2016; 84, 85). Siguiendo aquella lógica para la religión, podríamos decir que un “verdadero” católico es quien esgrime un habitus (Bourdieu; 1993) que el catolicismo proclama como propio. El status de “verdadero” católico se defiende con la constancia,

es decir que uno conserva esa etiqueta en la forma de actuar que presente en cada situación. Por consiguiente, su identidad de católico termina siendo válida por sus actos más que por su “ser”. De esta misma forma es que consideramos posible que individuos se formen y encarnen en los personajes hegemónicos que los hits de “cachengue” proponen.

No obstante, no sólo estudiamos los discursos y representaciones que dichas canciones generan porque creemos que influyen nuestra forma de relacionarnos con los demás y de formarnos como individuos; sino porque creemos que, asimismo, éstas son un efecto más en la larga lista de realidades que generan nuestra cosmovisión del mundo hegemónica y productoras de realidad a la vez. Según Foucault, no somos libres ni censurados, sino producidos (2008). En consecuencia, proponemos que los hits de “cachengue” poseen una doble existencia. Por un lado, podrían ser una producción más del poder moderno (Foucault; 2008). Por otro, una máquina de producción (Foucault; 2008) de “(...) categorías de pensamiento, categorías de percepción y principios de evaluación, que se convierten en las estructuras mismas de nuestro cerebro” (Bourdieu; 2011) para quienes se encuentran expuestos a ellas. En definitiva, proponemos que los hits de “cachengue” podrían ser tanto un componente de producción, como de reproducción de habitus y estructuras de interpretación de la realidad. Estructuras que a su vez generan nuevas estructuras y realidades: “lo que (pensamos) sobre cómo funciona el mundo configura el conocimiento del mundo que producen los pensadores; y ese conocimiento afecta a su vez al mundo” (Fausto Sterling; 2006).

También nos parece vital analizar los discursos y representaciones de estas canciones, ya que estimamos que su adopción performativa - fruto de y acompañado por su continua escucha - bien podría funcionar como un bastón más del proceso de socialización (Durkheim; 1988) y consecuente, encarnación de nociones en subjetividades (Foucault; 2008). Dos fenómenos que en conjunto terminan por naturalizar y normalizar nuestras conductas y “anteojos” a partir de los cuales interpretamos la realidad y lo que nos sucede, sin sentir el poder de los habitus (Bourdieu; 1993) más normalizados por su cantidad de adherentes.

Según Arendt, nuestra conciencia funciona, en tanto y en cuanto nos damos el tiempo para pensar y liberar nuestro diálogo interno sin distracciones externas (2005). Por ello nos parece importante analizar los elementos normalizados, y por eso, difíciles de cuestionar que se tornan en insumos utilizados en nuestro diálogo interno y en la formación de nuestra doxa, porque somos 2 en 1 a la hora de pensar (Arendt; 2005). ¿Qué tipo de conciencia podemos desarrollar si ni siquiera

cuestionamos los estándares y categorías de evaluación que utilizamos en nuestro propio análisis e interpretación de la realidad?

Creemos que no existe nada más peligroso que naturalizar, estancar y/o dar por sentado discursos y representaciones. Sin embargo, también apoyamos la noción de Bourdieu sobre la ausencia de voluntades en los mecanismos sociales y el poder trascendente de las estructuras sobre los agentes (Bourdieu; 2011). La performatividad es igualmente presentada por Butler (2016) como un proceso inconsciente. Entonces, creemos que la única solución ante dicho paradigma es generar conciencia respecto de los discursos y representaciones que nos contamos, creemos y perpetuamos de manera inconsciente, para así mantener nuestra conciencia y flujo de diálogo interno despierto y activo.

Por consiguiente, debido al inmenso poder que los discursos y representaciones pueden tener sobre nosotros ya presentado es que nos proponemos analizar los que los hits de “cachengue” presentan. Sin obviar su posible rol como productores y reproductores de más hits de “cachengue”, de habitus y de realidades.

### **Estructura de las canciones**

Los hits de “cachengue” son discursos pasionales, donde se suele narrar desde lo físico, desde el movimiento que observamos y deseamos. Ubicamos al cachengue como un derivado de la cumbia romántica y villera, una fusión. Su contenido suele ser mayormente sexual como la cumbia villera. También puede ser de incitación sexual o seducción y desamor o enamoramiento. Sin embargo a diferencia de la cumbia villera donde “...la vagina y la cola de las mujeres...” aparece explícitamente (Silba y Spataro; 2008), aquí se suelen presentar descripciones de situaciones anteriores al acto sexual o analogías alrededor del acto sexual en sí. Es más podríamos leer su contenido y considerarlo como una nueva forma de pornografía, donde en vez de imágenes visuales y auditivas, encontramos su narración. Como si al narrar las sensaciones, éstas aumentarían (Foucault; 2008). Es un discurso donde no se hace alusión directa al sexo, ya que lo excitante del encuentro y de su narración es su tinte de prohibido. Un tema tabú del que no se habla, pero del que a la vez se habla todo el tiempo por su condición de tabú (Foucault; 2008). Como vemos en Adán y Eva, el sexo es el mejor final posible de estas canciones, y a la vez, es aquello a lo cual no podemos hacer referencia.

Como Adán y Eva, tengamo' nuestro pecado

Como dos ladrones, un secreto bien guardado

Un camino y un destino asegurado

Donde estos fugitivos se han amado

(Adán y Eva; Paulo Londra; 2018).

Las narrativas a las que tanto hicimos referencia suelen comenzar con un baile embebido en la sugestión que explica cómo una mujer capta la atención de un varón, quien dentro de un microclima de boliche y/o el alcohol la mira desde lejos. Dos personajes opuestos y claramente definidos. Luego continúa con un nudo: obstáculos que se presentan para la concreción del encuentro sexual o la conquista. Y finalmente el encuentro que puede o no darse en la canción. Muchas letras simplemente narran fantasías a modo alegórico de ese encuentro. Y si estamos ante una canción de desamor, puede darse aquello o una extensa declaración de un deseo insatisfecho. Es así que estos hits podrían, por ejemplo, funcionar de manuales explicativos sobre cómo una mujer puede llamar la atención de un varón en un boliche y cómo éste podría “conquistarla”<sup>9</sup>.

No es tanto un intercambio de palabras, sino uno desde el lenguaje corporal. Y si hay palabras suelen utilizarse a modo de monólogo para expresar cómo uno se siente respecto del otro, o lo que uno desea del otro. Por ello, decimos que se asemejan a narraciones de coreografías que se presentan como improvisadas y únicas. Sin embargo, sería ingenuo creer que dentro de la improvisación narrada no hay respuestas esperadas y buscadas por quienes las protagonizan. Es más, podemos trazar cierta estructura en la gran mayoría de ellas con un inicio, nudo y desenvolvimiento pautado y homogéneo. Su repetida presencia podría generar la ilusión de homogeneidad en la forma, ya que como en una obra de teatro cada uno pareciera seguir un guión. Una cuasi única forma de desenvolverse basada en un esqueleto de pautas de comportamiento, que se reiteran en cada una de ellas consolidado un habitus (Bourdieu; 1993) de la conquista.

### **Representación de personajes: relación interpersonal y características individuales**

---

<sup>9</sup> Una conquista comprendida como el logro del varón por enamorar o generar un encuentro sexual con una mujer.

Los personajes representados son los modelos que estas canciones presentan como deseables y como dignos de ser objetos de deseo. Lo que se narra y lo que los personajes hacen es tan importante como lo omitido o invisibilizado.

En líneas generales, los dos personajes opuestos y completamente diferenciados representados en los hits de “cachengue” presentan una rígida división y oposición: modelo de varón y mujer dentro de un mundo con base en una matriz heterosexual binaria, como Butler (2016) la concibe. Es decir que dichos personajes siguen la cadena: sexo-género-deseo impuesta como natural y normal (Butler; 2016). Sos varón o sos mujer. Y la mujer tiene encuentros sexuales con varones y los varones con mujeres, y los deseos u objetos sexuales existen y se dirigen de igual forma. Es así que estas canciones generan no sólo la ilusión de que existen conductas y relatos homogéneos que se desarrollan a partir del aspecto físico de cada uno; sino que también producen y reproducen la noción de que por ser mujer o varón cierto comportamiento, reacción, forma de pensar y actuar, preferencia, deseo y hasta fantasía se desarrollaría naturalmente en cada uno.

Otredades son invisibilizadas al no ser nombradas ni exhibidas como opción en el universo de sentido de los hits de “cachengue”: la no coincidencia entre genitales e identidad - mujer o varón - , las parejas homosexuales, las personas no binarias, entre otras disidencias sexuales.

A continuación, ahondaremos sobre qué significa ser varón o mujer en estas narrativas, su relación interpersonal y los “anteojos” presentes. Para ello, resulta vital tener en cuenta que es un discurso narrado desde los ojos masculinos.

El varón hegemónico aquí es quien consigue “conquistar” a una mujer deseada por muchos, pero que acepta a pocos o mejor aún a ninguno hasta ese momento y él es quien logra seducirla. El “no” de la mujer no solo es esperado sino que es deseado, ya que la mujer visibilizada es selectiva. Un panorama contrario al encontrado en la cumbia villera por Silba y Spataro (2008). De lo contrario, la “conquista” del varón no tendría valor, debido a que su logro se encuentra en la superación de los obstáculos que la mujer pone para el encuentro sexual. Así quien ella elige sería quien más varón es. Por consiguiente, el valor de la mujer parte del ser deseada por muchos y no dejarse llevar de cualquiera, como Mia (Bad Bunny; 2017) expone. Por el contrario, la principal fuente de valor del varón recae en su capacidad de lograr ser el elegido. En consecuencia, el varón hegemónico no pregunta, sino que demanda y comunica, como veremos en Mia (Bad Bunny; 2017). Un relato que

nos recuerda a las epopeyas y a los caballeros que deben afrontar adversidades para rescatar a la damisela en apuros.

Porque todos te quieren probar

Lo que no saben es que no te dejas llevar de cualquiera

Y todos te quieren probar

Lo que no saben es que hoy yo te voy a buscar

Dile que tú eres mía, mía

Tú sabes que eres mía, mía

Tú misma lo decías

Cuando yo te lo hacía

(Mía; Bad Bunny; 2017)

A su vez, en este mundo de sentido el varón es un “maestro”, sabe lo que hace y cómo conseguir lo que desea. El varón hegemónico no puede sino ser perseverante, insistente y sin recaudos respecto de lo que digan sobre él. Él tiene dotes para ganarle a la competencia y flexibilizar el “no” esgrimido por la mujer. Y a la vez debe ser condescendiente y confiado al 100%, sino ¿cómo creer que él es la persona especial que logrará derribar el “no”? Si suscita la envidia de sus pares por su habilidad aún mejor. Un paradigma que podemos apreciar en Mala Mía (Maluma; 2018).

Así es que el virgen, el inseguro, aquel que no sabe o duda es invisibilizado.

Maluma Baby, yeah

Me besé a tu novia, mala mía

Me pasé de tragos, mala mía

Me cagué en el party, mala mía

Siempre he sido así, todos ustedes lo sabían

Así es mi vida, es sólo mía

Tú no la vivas

Si te molesta, pues mala mía

Así es mi vida, es sólo mía

No importa lo que digas

En el fondo me quieren y por eso me imitan

(Mala Mia; Maluma; 2018)

La mujer visibilizada y deseada es eminentemente aquella que baila salvaje, como las canciones describen. Ese baile, al ser interpretado por el varón como una expresión del deseo sexual de la mujer dirigido sin lugar a dudas hacia su persona, se presenta como el disparador del deseo viril activo que se narra en la canción. El deseo narrado es imparabile e incontrolable una vez despertado, como expone Criminal (Natti Natasha; 2017) . Un posible corolario o causa de la perseverancia que el varón debe esgrimir para flexibilizar el “no” de la mujer. En contraposición al deseo masculino, el femenino se presenta como pasivo y no autosuficiente, pues es supuesto que sin lugar a dudas espera de la satisfacción que sólo un varón podría darle. Un paradigma similar al que Silba y Spataro (2008) detectan en la cumbia villera.

En referencia al lenguaje corporal en el que se basan estas canciones, como ya hemos abordado con anterioridad, podemos ahondar y proponer que los hits de “cachengue” suelen exponer un varón hegemónico con una inherente capacidad telepática. Un infalible intérprete del lenguaje corporal femenino, ante el cual él no pareciera distinguir ambigüedad alguna. Un ejemplo es Criminal (Natti Natasha; 2017). La relación entre baile enloquecido y búsqueda de un encuentro sexual es automática. De aquella presuposición y la lógica de la “conquista” surgen las idas y vueltas donde el varón jamás cuestiona su “interpretación”, y si la mujer no actúa como él espera se “hace la difícil”. Aquí no hay lugar para interpretaciones grises, ni para el “no” definitivo. Ninguna canción presenta una situación de rechazo, las invisibiliza, ya que aquello no es propio del varón que estos discursos venden como el ideal. Así el varón imprime intenciones y deseos sobre el comportamiento de la mujer. Por cómo se mueve y por cómo baila pareciera ser que el varón sabría mejor lo que la mujer desea que ella misma. Una situación presentada con claridad por la siguiente canción:

Ya tú me miras como que te pongo mal



De lejos yo puedo observar

Lo que tu mente puede pensar

Tú me dices que yo me dejo llevar

Será porque tienes un flow

Demasio' de cri-criminal baby

(Criminal; Natti Natasha; 2017)

Así el “flow criminal” es un pie para el descontrol por parte del varón, quien en estas canciones no parecería tener poder sobre sí mismo al ver ese baile salvaje. Es así que invisibiliza a las mujeres que no cumplen con ello. Ésto, podría generar una idea de que para captar la atención de un varón es vital bailar salvaje. Y a la vez, podría engendrar en los varones una noción de que las únicas mujeres que merecen su atención son quienes cumplen con este código de conducta, reforzando así la idea anterior en el imaginario de las mujeres.

Si hasta la luz se apaga sola

Péguese, dale, baile ahora

Pa' soltarse un trago se toma

Esta noche no hay quién la coja

(La Player; Zion Y Lennox; 2018)

La loca descontrolada debe ser controlada, y la forma de control es “cojerla”<sup>10</sup> como en La Player (Zion y Lennox; 2018). Y como podemos percibir en dicha estrofa, así como en Mia, el encuentro sexual, la “conquista” pareciera darle al varón una posición de dueño sobre un objeto que vendría a ser la mujer. Un objeto que se exhibe, baila y se viste para el varón. Característica similar al contenido de la cumbia villera (Silba y Spataro; 2008). Un objeto cuyo método de adueñamiento, de “hacerla mía” es mediante el sexo, mediante “coger”<sup>11</sup>. La mujer no “coge”, sino que la “cogen”. Cuando la “cogen” y ella responde deja de ser dama para enloquecer dentro del control

---

<sup>10</sup> Coger debido al origen de los cantantes se refiere a la acción de tomar o agarrar.

<sup>11</sup> Coger, en este caso, es una forma burda de referirse a relaciones sexuales en el español rioplatense.

del varón que se lo produce, como apreciamos en Borró Cassette (Maluma; 2015). Él sale a ver que ofrece el “mercado” y tomar lo que le gusta, como sucede en Mia (Bad Bunny; 2017).

La mujer posee el monopolio de los mensajes mixtos. Según el imaginario del varón, el “no” de la mujer, en estas canciones presenta dos naturalezas que parecieran convivir y transformarse. Por un lado, el “no” que evoca selectividad; y por otro, el “no” que funcionaría como máscara para el deseo sexual desenfrenado femenino, esté consciente de ello la protagonista o no. Un deseo enmascarado, ya que su condición de dama y de selectividad, jamás daría lugar al “true self” saturado de sexualidad que estas canciones le proveen. Un fenómeno que podemos percibir en las estrofas de Criminal (Natti Natasha; 2017).

Sumado a esto, las canciones invisibilizan a la mujer con el “sí” fácil, aunque se espera de ella que sepa llamar la atención del varón. Sin embargo, si esa seducción se convierte en intencional, el varón suele desconfiar de ella o tildarla de descontrolada como podemos percibir en La Player (Zion y Lennox; 2017). Así se configura un mensaje contradictorio más donde la mujer hegemónica debe conjugar, por un lado, selectividad y desconocimiento de su poder sexual. En contraposición al varón, la mujer es quien duda. Ella es quien debe ser convencida o descubierta. Y por otro lado, experiencia y sensualidad necesaria para aparecer como la deseada en el relato. Así es que se genera la situación para que el varón tome un rol de guía del despertar sexual de una mujer que se supone no conoce lo que su cuerpo le genera al varón, ni lo que el cuerpo del varón podría generarle a ella. Esto es problemático y genera ambivalencias en la misma fuente de valor del varón. Ésta se encuentra en que ella lo elige mientras que las canciones denigran la capacidad de decisión de la mujer. El varón no sólo sabe lo que él desea, sino que también sabe qué desea ella como podemos percibir en Criminal (Natti Natasha; 2017). De esta forma la mujer es pintada como pura contradicción. Como si su interior fuese un rompecabezas que el varón vendría a ordenar por ella. La siguiente canción resulta muy ilustrativa:

Ya te conozco, lo veo en tu cara

No te comportes, conmigo puedes ser mala

Seré tuyo por esta noche

Te soltarás antes que desabroche el cinturón

Dime que posiciones tú quieres

Sé que tiene' novio, pero a mí es que me prefiere

(Toda; Alex Rose ft. Lyanno. Rauw Alejandro, Cazzu, Lenny Tavárez; 2018)

En Toda aún cuando parece ser una simple canción con alegorías eróticas y pornográficas donde se narra un encuentro sexual. La importancia del relato recae en resaltar los extraordinarios dotes sexuales del varón que han hecho posible el momento de “conquista”: ser elegido por sobre otro para satisfacer los deseos sexuales de ella. Su valor estaría entonces en la generación de un placer en la mujer nunca antes experimentado. Es casi altruista al entregarse a la enseñanza sexual de la mujer y a la satisfacción de sus presuntos deseos. Cabe agregar que esta canción también ilustra como la mujer excitante también es quien es prohibida por no estar soltera.

Pero... ¿cómo hacer que el sí de la mujer no haga que el “no” que le da valor a la “conquista” pierda su condición de excepcional? ¿Cómo pueden sus contradicciones aparentemente intrínsecas y naturales coexistir? Todo este mundo que se genera en los relatos presenta la característica de desarrollarse en un marco de excepcionalidad cuyo pie es el alcohol o alguna otra sustancia que modifique la subjetividad. No es un marco de cotidianidad, sino que es de tinte carnavalesco: un contexto donde los personajes pueden liberarse de los modales y de las estructuras que no permitirían el encuentro. El baile salvaje y desenfrenado es posible por la ingesta del alcohol o alguna sustancia. El espacio físico donde el “carnaval” a la Bajtin (2003) se da por excelencia es la fiesta nocturna. Allí se desarrolla y es legítimo aquello que el sol quemaría y expondría con el ceño fruncido. En el boliche aquella burbuja cobra un espacio físico, allí donde los estándares pueden revertirse, donde se presenta un paréntesis de la vida cotidiana y su aparente estricta moral para con la mujer sobretodo. El boliche es el espacio por excelencia de los excesos: alcohol y del baile desenfrenado, como el “carnaval” (Bajtin; 2003). El único comportamiento aparentemente adecuado en ese contexto.

El alcohol como el elemento que genera la soltura necesaria para que el baile salvaje comience y pueda terminar en el encuentro sexual. Tragos como herramienta para legitimar la locura y la sexualidad activa de la mujer, quien no podría legítimamente desarrollarla en otro contexto. “Pa' soltarse un trago se toma” (La Player; Zion Y Lennox; 2018). Estos elementos también pueden apreciarse en la siguiente canción:

Ayer me besaste y no podías parar  
Y me bailaste hasta el amanecer  
Cuando desperté yo te quise llamar  
Y ahora me dice que borro casete

Que no se acuerda de esa noche  
Porque ella borro cassette  
Dice que no me conoce  
Y quiero volverla ver  
Esa noche que bien lo hicimos  
Entre tragos nos desvestimos  
Las botellas que nos tomamos  
A la locura que nos llevaron

Y tú mami como dices que no te acuerdas  
Como mi cuerpo te calienta  
Ven dímelo en la cara y no mientas  
Dejemos de jugar

(Borró Cassete; Maluma: 2015)

Ahora bien podrían preguntar, ¿por qué la necesidad de este espacio carnavalesco para el desarrollo de estos encuentros y situaciones? Porque estos espacios que pretenden ser paréntesis de la vida común generan la posibilidad de que una mujer que se pinta como descontrolada, salvaje y loca en el encuentro sexual y en este marco de boliche con alcohol, pueda serlo sin dejar de ser mujer

selectiva y difícil de conseguir por eso. Así persiste el mensaje mixto del personaje de la mujer y se mantiene el valor y sentido de su conquista sexual para el varón.

De este modo, la mujer presenta un personaje fraccionado en su interior, donde sus partes parecieran no tener conexión una con la otra, salvo por sus contradicciones internas que son infantilizadas al presentar al varón como el único capaz de comprenderla y mostrarle la verdad. La única estructura capaz de sostener que dos actitudes al parecer completamente opuestas convivan en una persona es el espacio carnavalesco (Bajtín; 2003). Éste convierte al encuentro sexual en un fenómeno extraordinario y naturaliza la ingesta de sustancias que modifican nuestra conciencia como excusa para comenzar el aparentemente único ritual capaz de llamar la atención de un varón, el baile salvaje.

### **Reflexión final**

Es curioso como un evento “excepcional”, que es la selección de un varón para un encuentro sexual por parte de la mujer, puede ser el fundamento del valor del personaje varón. Es insólito que la definición del personaje de mujer, intrínsecamente fraccionado, genere esa condición de excepcionalidad y duda mediante el descrédito del “no” femenino que la insistencia masculina genera. La base de la selectividad femenina, fuente del valor del varón se pone así en jaque, aunque misteriosamente nunca se cuestiona el valor de la conquista. El varón deseado y consumido en estos discursos es quién persevera y triunfa en base a conocer mejor lo que la mujer quiere que ella misma. Él es telepático e interpreta el lenguaje corporal de la mujer, y no sólo eso sino que no parece poder controlarse ante la seducción femenina. Entonces aún si el encuentro sexual no era el objetivo de la mujer, este varón puede tomar el rol de maestro o guía e insistir sin que su accionar no sea legítimo; porque la mujer pareciera ser un objeto pasivo que espera su satisfacción y lo da a conocer mediante la sugestión. Es así que se genera un ambiente de burla del “no” femenino, o no toma en serio del mismo. Infantiliza a la mujer, como si su “no” fuese por ignorancia o simplemente parte de su rol.

También es sorprendente como el valor de la mujer, que es no estar con cualquiera no resulta compatible con que la mujer visibilizada es quien capta la atención del varón por su baile salvaje como arma seductora, cuando se supone que tendría que ser controlada y tener modales.

Aquel modelo puede generar situaciones problemáticas derivadas de confundir el “no” de una mujer que realmente no desea o no buscó llamar la atención del varón, por un “hacerse la difícil o

mala”. Y no solo eso sino que, a su vez, podría generar que la pollerita corta, el baile salvaje, la ingesta de alcohol o el estar sola de la mujer sean todos argumentos que peligrosamente quitaran la responsabilidad del varón en casos de violación, abuso y/o acoso. Estas canciones presentan varones que ante aquellos estímulos pierden el control y las capacidades de análisis para cuestionarse si su interpretación de la realidad es o no correcta.

Por esta breve puesta en escena de discursos donde sus zonas grises pueden terminar en situaciones muy dañinas para la mujer no creemos que los discursos que nos rodean se puedan ignorar. No somos indiferentes a ellos porque están presentes en la sociedad, y si lo están es porque o bien son producto de ideologías o su raíz (Foucault; 2008). Los discursos que persisten no pueden ser catalogados de intrascendentes. Tengamos conciencia de lo que nos rodea, de las historias que nos contamos y de las que nos creemos.

## **Bibliografía**

Arendt, H. (2005). “Sócrates”, “De Hegel a Marx” y “El final de la tradición”. La promesa de la política. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Bajtín, M. (2003). La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. Madrid, España: Ed. cast.: Alianza Editonal, S. A./Madrid.

Bourdieu, P. (2011, 12, 13) [COMPLEXUS].. [3] Pierre Bourdieu. Grandes pensadores del siglo XX. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_BkO\\_wjL-LM&t=500s](https://www.youtube.com/watch?v=_BkO_wjL-LM&t=500s)

Bourdieu, P. y Wacquant, P. (1993). Capítulo 3. La práctica de la sociología reflexiva. Seminario de París. Una invitación a la sociología reflexiva. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.

Butler, J. (2016). El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad. Barcelona, España: Paidós.

Durkheim, E. (1988). “1. ¿Qué es un hecho social?”, “2. Las reglas del método sociológico.” Las reglas del método sociológico. México: Fondo de Cultura Económica México.

Fausto-Sterling, A. (2006). “1. Duelo de los dualismos” y “2. Aquel sexo que prevalece”. Cuerpos sexuales. Barcelona, España: Melusina.

Foucault, M. (2008). Vol. I. La voluntad del saber. Historia de la sexualidad. Buenos Aires, Argentina: 2a edición ed. Siglo Veintiuno Editores.

Silba, M y Spataro, C. (2008) Cumbia Nena. Letras y relatos y baile según las bailanteras. Publicado en Resistencias y Mediaciones. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

## **¿Qué ves Yapeyú? construcción participativa de los retratos de un pueblo. Yapeyú, Corrientes, de 2017 a 2019.**

Francisco Javier González

Lorenzo Javier González

### **Introducción**

Desde la antropología y las artes visuales se conforma una propuesta cultural que busca promover el desarrollo artístico y el conocimiento sobre una comunidad que camina hacia sus cuatrocientos años de vida. ¿Qué ves Yapeyú? es un concurso de fotografía realizado en Yapeyú provincia de Corrientes, destinado exclusivamente a sus pobladores. No es solo un mero evento cultural, ya que al mismo tiempo es propuesto como una metodología para el estudio social a través de la interpretación de las producciones presentadas año a año.

El concurso nace en 2017 cuando se cumplían los 390 años de este lugar, con el ambicioso objetivo de recaudar imágenes que se conviertan en retratos de la vida de una sociedad durante el transcurso de una década, hasta el 2027 cuando la localidad cumpla sus 400 años de existencia. El diferencial que identifica a la propuesta, es que estos retratos (concepto que hace referencia a la obra pictórica que captura el rostro de un individuo o colectivo como identificación figurativa del mismo, pero en este caso el retrato no se suscribe a este género sino que se lo emplea como metáfora para hablar de las imágenes que representaran al pueblo según sus habitantes, pudiendo variar el origen de su presentación) son realizados por los y las habitantes de la comunidad a través de fotografías tomadas de modo amateur con cualquier dispositivo de captura de imágenes, con la posibilidad de ser editadas y combinadas en montaje o collage, acompañada con reflexiones que responden a ¿Por qué se consideran yapeyuanos/as?.

Esta comunidad a sido atravesada por las dinámicas contemporáneas de producción y percepción del tiempo, que pueden llegar haber sido de menor intensidad que en las grandes ciudades aunque han concretado de igual manera rupturas con viejas modalidades (no siempre completamente) y se encuentran conectadas con las mismas ventajas y problemáticas de la comprensión del tiempo espacio que propone Harvey (19...), resulta de interés ver ¿Cómo los actores articulan una realidad en un contexto semi-rural y donde la conservación de la memoria histórica se modifican con la hiperestimulación de imágenes y producciones de nuevos discurso de las cuales ellos son parte?



A través del análisis de las fotografías presentadas, los testimonios que las acompañan, los registros de entrevistas y acontecimientos locales se propone construir un primer abordaje del proceso de comunalización de los habitantes de Yapeyú tomando como eje la cultura visual, en relación a los discursos y sus disputas de poder por la fijación de las imágenes “representativas” de la localidad y lo que sus diversos pobladores quieren narrar.

### **¿Cómo los ciudadanos de Yapeyú representan a su pueblo?**

Las obras presentadas en el concurso de fotografía conforman una colección amplia de representaciones en la que se distinguen varios modos y temáticas de abordaje. Se han catalogado las 69 obras presentadas a lo largo del concurso, en categorías no excluyentes por lo cual una misma obra puede ser portadora de más de una denominación. Los criterios para definir estas categorías responden en algunos casos a géneros de la fotografía o la pintura pero en otras se tomaron en cuenta nociones que tienen más que ver con los elementos que se puede observar en ellas y que aportan datos significativos en la vinculación con un imaginario local.

Entre los intereses de presentación se distinguen 30 paisajes en los cuales el río es una recurrente, otros en zonas urbanas o por el contrario rurales, donde se caracterizan por que son atardeceres y donde abunda la naturaleza; 24 imágenes en las que se distingue la presencia de personas pero no en todas como protagonistas; 11 son retratos, de los cuales 6 son niños y 6 grupales; 8 fotografías de arquitectura capturando la iglesia, el templete o casa antiguas; 6 en donde los protagonistas son los monumentos; 6 donde los animales son el foco de atención siendo estos las mascotas, animales de trabajo u especies de la región; 5 de carácter costumbrista mostrando al gaucho; 4 de fragmento de naturaleza, 3 de actividades cotidianas, 1 de artesanía, 1 de bodegón y 1 de fotomontaje. Además de lo que estas imágenes nos cuentan en su composición resulta de vital importancia los comentarios que las acompañan así como las apreciaciones que los y las participantes hacen al definirse como yapeyuanos/as.

Las concepciones en torno al paisaje:

El espacio en que se habita determina ciertas características del contexto en tanto, geográficas, recursos y condiciones de vida. En el caso de las producciones fotográficas en Yapeyú, se visualizan espacios naturales en su mayoría deshabitados, amplios y en tonos que no escapan del verde y los tonos celestes o cálidos del atardecer, estas paletas y situaciones remiten según las descripciones de los autores a la tranquilidad del lugar, lo cual representa un valor muy destacado

por los mismos. La naturaleza es uno de los mayores atractivos del pueblo que está rodeado por monte y ríos, pero no hay fotografías que nos cuenten otros aspectos de estos lugares.

Las percepciones del espacio presentan las formas en que se desarrolla la vida de quienes los transitan, que las transforman, dotan de sentidos y en las que construyen memorias. La fotografía de Margarita Saravia (2017) presenta los frutos de su producción agrícola, agrupados en el borde del sendero que dejan entre cada hilera de maíz se encuentran unos zapallos que la misma autora cosechó, presenta no solo el espacio rural de esta localidad sino también un territorio que habita y que transforma para la producción de alimentos, a lo que ella denomina “La lucha”, un enfrentamiento al espacio, la conciencia del largo trabajo desempeñado para la obtención de los frutos, su lucha como pequeña productora rural.



Margarita Saravia. Título: La lucha. 2017

La poética de los paisa propone interpelar a los espectadores mostrando un espacio ya conocido (por los habitantes de Yapeyú) pero que en la captura de la imagen se revelan situaciones particulares que permiten una reflexión que no sucede en el cotidiano ya que la “obra de arte” coloca lo ordinario en una esfera de análisis como lo propone Heidegger (1950), en donde el “mundo” de sentido se articula con la “tierra”, los materiales de representación. Pero la lectura sobre la imagen fotográfica propuesta por Barthes en 1980, propone dos conceptos, el “punctum” que hace referencia a la atención puesta en la imagen de modo tal que el espectador es atraído e interpelado desde ese elemento, el autor hace referencia a este punctum como un hecho no buscado pero el que dota de riqueza a la imagen. Otra instancia en la lectura de la imagen se propone el “studium” como el reconocimiento de los saberes que se poseen previamente sobre lo que se está observando, el saber cultural.

En la fotografía “Penumbra” de Zulli Daniel (2017) se observa la plaza local velada por una neblina que la dota de misterio y la presenta en escalas de lectura de mayor a menor legibilidad en una visión inconclusa a la que se introduce por una secuencia de banderas, vestigios estas del desfile cívico militar del día anterior por los homenajes al ilustre ciudadano (José de San Martín), noción ésta que une la historia del pueblo con la de la nación y que muestra la plaza que supo ser la misma de la fundación, pero hoy vestida y resignificada por los pobladores contemporáneos, estos elementos conforman el studium en esta fotografía, en tanto el punctum cuesta verlo en un simple vistazo, se podría creer que es la atmósfera elegida, pero si se detiene la mirada más detallista se revela una pequeña silueta perdida entre los árboles que se sumerge en este paisaje. Este personaje que pareciera ser accidental en el encuadre es el que dota de tensión toda la obra.



Zulli Daniel. Título: Penumbra. 2017

Dentro de las propuestas de paisaje se observa la falta de las personas que los ocupan, pero esto no necesariamente deje de hacer referencia a los mismos. En la propuesta de Javier Gonzalez (2018) “Esperanza de pescador” propone una reflexión en torno al río, su rol en el desarrollo del pueblo de forma histórica pero además de los actores que hoy lo ocupan. Javier Gonzalez describe en su foto lo siguiente:

Canoas esperando a los pescadores en el río Uruguay. Este pueblo tiene su historia gracias a este río, los guaraníes llegaron por él, los conquistadores, los jesuitas, el pueblo se fundó y fue grande, luego ruinas y en un momento revivió con las arroceras, donde el río las regó, hoy el río solo tiene a sus pescadores. La esperanza del pescador de que salga un pescado grande que salve su día, así a Yapeyú un día el río tal vez le traiga de nuevo su gloria y lo saque para adelante.



Javier Gonzalez. Título: Esperanza de pescador. 2018.

El relato del autor de la fotografía, conecta las diferentes memorias que un mismo espacio contiene, esta perspectiva de la memoria en relación al uso del espacio nos remite a la lectura que Benjamin (1974) que refiere a cómo los espacios definen la vida social en tiempos determinados, tal como lo menciona esta descripción de la fotografía. A la vez nos permite observar una cualidad moral que unifica el pasado y atraviesa a los pobladores del presente como lo propone Anderson (1991) al distinguir dicha cualidad como un artefacto cultural (al analizar a la invención de naciones) que generar legitimidad emocional.

La presencia de los pobladores:

Los miembros de esta ciudad no son el principal motivo de representación en sus producciones, ya que de una colección de 69 obras, un poco menos de la mitad contienen la presencia de personas en las diferentes modalidades en que pudieran ser encuadradas. Entre las situaciones que son captadas los habitantes, se destacan los desfiles en homenaje al General San Martín, realizados en dos ocasiones al año, el 25 de febrero al conmemorarse la fecha de nacimiento del prócer y el 17 de agosto su deceso.



Mario Florez. Título: S/T. 2017



Mailen Fagundez. Título: Familia. 2019

En las fotografías de Mario Florez y Mailen Fagundez se capturan los momentos previos al desfile, en el cual es tradición que los pobladores participen no sólo como miembros de instituciones escolares sino que con plena decisión participen en agrupaciones gauchescas. Aquí podemos distinguir la apropiación de los pobladores de las prácticas institucionales, se canaliza un sentido de honrar al procer con un sentido moderno, como lo es la imagen del gaucho, en la particularidad de Corrientes como el “Mencho”. Se expresa el homenaje como un correntino lo debe hacer, con las costumbres gauchas. De esta forma se inventa una tradición hilando sentidos y prácticas de diferente épocas y grupos que no tienen una relación lineal con la figura del prócer, este proceso de creación de tradiciones corresponde a lo que propone Hobsbawm (1983) en el momento de consolidación de una identidad colectiva. Por otro lado se puede hacer una lectura populista de esta invención o de gran oposición de a los gustos de la elite correntina (Grigon y Paseron 1991), pero esta revisión se torna más compleja al ser una práctica consentida y estimulada por las clases altas. En la Provincia de corrientes las clases de elite y las clases populares comparte la imagen del gaucho como elemento de unión en la identidad colectiva, claramente que con diferencias (no es el mismo estereotipo que se genera entre la elite que en las clases bajas).

En estas propuesta coincide que los protagonistas son niños y jóvenes que muestran su orgullo por formar parte de la tradición, y precisamente son estos o sus padres que lo destacan también presentándose al concurso, ya que no se registran en la colección a personajes adultos ya consagrados como los protagonistas. Además de que según las descripciones de los mismos en sus imágenes remiten a la actividad como un valor familiar.



Los encuadres llaman la atención ya que en la imagen de Mario Florez se distingue la preocupación de una persona mayor, en visualizar al niño con el caballo casi por completo en un plano general, como la foto que imprimirán para el portaretrato. En cambio el encuadre de Mailen Fagundez se distingue rápidamente que se trata de una selfie, esta modalidad es propia de los nuevos dispositivos de captura y socialización de imágenes, donde lo espontáneo y la necesidad de capturar la imagen personal dejan de lado los típicos encuadres. Al mismo tiempo que permiten subir al instante una historia en instagram o mandarla por whatsapp a los amigos y familiares, fenómeno este de la construcción de la imagen personal en las redes sociales que lo describe Boris Groys (2014) en “Volverse público”.

Los jóvenes y la cultura como herencia es una recurrente en las producciones de los y las Yapeyuanas. Desde otra óptica se destaca al chamamé como elemento de identidad. En la fotografía de Eliana Soan (2019) titulada “Idiosincrasia”, en la que se muestra a un niño que juega a tocar el acordeón, construido este instrumento con cajas, la imagen también está construida en fotomontaje, en donde vemos de fondo el Templo Sanmartiniano (donde se resguardan los restos de la casa de San Martín), intervenido con los colores de la bandera de Yapeyú creada en 2011. Este icono remarca nuevamente los valores de la cuna del libertador. En la reseña de Eliana ella remite a:

La fotografía se trata de un niño imitando el legado que han dejado sus ancestros. En la misma aparece un niño Yapeyano, se observa el lugar en dónde nació nuestra música, decidí presentarla porque de esa forma recordamos cómo fue que surgió nuestro Chamamé. Esta imagen representa para mí la herencia que nos dejaron nuestros antepasados, en ella se ve plasmada la enseñanza del Padre Sepp, que fue el que creó una escuela en el año 1691, instruía a los aborígenes en canto y música, al principio comenzó como algo estrictamente religioso para convertirse en danza festiva mezclado con ritmos y cantos nativos. Hoy Corrientes es la capital nacional del Chamamé gracias a la idiosincrasia de nuestras raíces aborígenes y Jesuitas.

Esta escuela de música es descrita por Neumann de Bartlett (2007) historiadora local a quien atribuye el gran desarrollo musical al padre Antonio Sepp, que llega en 1690, y generó una luthería de variados instrumentos, donde forma a los pobladores en la música clásica. Este hecho dio lugar a que se generará una teoría que indica que en este pueblo nació el chamamé, música que identifica al nordeste y que es de particular tesoro de la cultura correntina.



Eliana Solan. Título: Idiosincrasia. 2019



Junior Sosa. Título: Cultura al azar. 2018

Otra representación que hace alusión a esta teoría, es la obra presentada en 2018 por Junior Sosa denominada “Cultura al azar” en la cual el joven recuerda la escuela de música jesuítica, el chamamé y su rol como heredero del mismo. Sin embargo lo que llama la atención es que este retrato con guitarra también está realizado en el entorno del Templo Sanmartiniano, lo cual es descrito por el autor y une el desarrollo cultural con el valor simbólico del hijo pródigo.

Fuera de estos eventos culturales o propuestas pensadas desde un anclaje al pasado, se desarrolla el “cotidiano” caracterizado por la paz en la que se vive en el pueblo, las fotografías que se pueden agrupar en esta categoría muestran a los habitantes en situaciones laborales o descontraídas. La imagen de Alejandra Bond (2018) presenta a su abuela y tío bajo la sombra de un árbol de mango luego del almuerzo, ellos son el punctum de esta fotografía, mirando al espectador lo interpelan desde su contexto apacible y acogedor, invitan a detenerse, disfrutar de la tranquilidad junto a ellos de la tranquilidad del pueblo.



Alejandra Bond. S/T. 2018

### Arquitectura y Monumentos:

El pueblo fundado como reducción jesuítica el 4 de febrero de 1627, y que luego vio nacer a José de San Martín el 25 de febrero de 1778. Guarda con estas el dolor de la destrucción en 1818 por invasiones portuguesas y refundado por colonos franceses en 1862. A grandes rasgos estos son los procesos históricos que marcan la vida de esta comunidad y que los mismos hacen referencia en varias de las producciones, con sentidos de veneración o vislumbrando nuevas lecturas.

“Entre el cielo y la tierra, Yapeyú y sus encantos” de Luis Solan (2019), presenta a la capilla San Martín de Tours construida por los refundadores franceses, nos remarca este hecho en su descripción, haciendo referencia al origen religioso del pueblo, pero al mismo tiempo a las mitologías que guiaron la cosmovisión de los guaraníes, antiguos propietarios de estas tierras.





Luis Solan. Título: Entre el cielo y la tierra, Yapeyú y sus encantos. 2019

Como la describe Luis Solan:

La luna fascina al ser humano por sus misterios y ha inspirado la veneración religiosa, en mitos, leyendas, creencias y tradiciones que van de generación en generación y algunas de las cuales siguen vigentes hasta el día de hoy; y la iglesia porque nos invita a cultivar la esperanza y la serenidad, la plenitud, fuerza y poder espiritual, lo que justamente se complementan en esa imagen, la religiosidad estampada en la Iglesia y el eclipse como una fuerza misteriosa de la naturaleza.

Resulta interesante la conjunción de lo sagrado y profano, desde una mirada conciliadora que desvela la complejidad de las diversas culturas que confluyen en este lugar, nociones que remiten a la “cultura híbrida” propuesta por Canclini en 1989.

Los monumentos representan los valores a seguir, el relato consagrado del cual nadie debe olvidar, situado en el “centro” del espacio público, guía y ordena la vida social, estas nociones son descritas por Brea (1996) en “Ornamento y utopía”, en donde reflexiona sobre el rol de la escultura a lo largo de la historia y como esta se expande en el arte moderno y posmoderno para correrse del relato consagrado.

En relación a esto se puede distinguir que las percepciones de los monumentos en Yapeyú son puestas en discusión reafirmando o atribuyendo nuevos juicios a los iconos del pasado. El participante Juan José Brusain que ha participado de todas las ediciones siempre se detiene en

capturar a estos monolitos, desarrollando apreciaciones que se destacan. En su fotografía “Revolución y resistencia” (2017) relaciona la causa nacional de la guerra de Malvinas con la guerra de la independencia gestada por San Martín al remitirse al Templete que está de fondo, menciona como ambas luchas estuvieron dotadas de hombres correntinos que se enfrentaron al enemigo, pero lo que llama la atención es el empleo del término revolucionario para denominar al general, noción esta que se repite en su propuesta de 2018 “revolución” en la que describe lo siguiente :

“Luz de Revolución” es una fotografía tomada a contraluz del “Monumento de las Tres Naciones”, ubicado en la plaza “José Francisco de San Martín”. La obra refleja los valores del Libertador de América de honestidad, sacrificio y lucha contra las injusticias, tanto contra los enemigos extranjeros como los que están dentro de nuestro país, como lo son aquellos responsables de la brecha social, de la exclusión, de la mala distribución de la riqueza, del atropello a la clase obrera y al hombre de campo correntino y demás injusticias presentes en nuestro pueblo y nuestra provincia. Finalmente, el sol y la luz de fondo representan un mensaje de optimismo hacia el futuro y las generaciones venideras, que de la mano de los jóvenes de hoy, van a ser la base de una Argentina, de un Corrientes y un Yapeyú mejor.

Es importante retomar esta noción de San Martín como ejemplo a seguir y ordenador de la vida de los y las yapeyuanas, esta descripción consolida lo propuesto por Brea sobre la función del monumento al distinguir sus valores, pero por su parte el fotógrafo en su lectura agrega luchas y sentidos nuevos a por los que este personaje incita a luchar.



Juan Brussain. Título: Revolución y resistencia 2017 y Revolución 2018

La figura de San Martín:

La construcción más abstracta de pertenencia es la figura del prócer que nació en este pueblo pero que no vivió más de tres años de su infancia en este lugar. En el sentido de pertenencia de estos habitantes prima el orgullo por ser compoblanos del General, más que la realidad que ellos viven en el cotidiano. De hecho el pueblo le debe a este su pervivencia ya que luego de la destrucción en 1818, su refundación fue decretada por el extraordinario hecho de la descubierta de su nacimiento en este suelo. Sin embargo resulta sumamente apropiada la metafórica imagen presentada por Zulli Daniel que la titula “Presente”. Esta obra mira desde el interior del Templete donde se ve la silueta de las ruinas de la casa, encandiladas por la luz que entra por la ventana en donde se revela lejana y pequeña la figura del hijo más ilustre de esta tierra, su presencia que guía como símbolo el destino de este pueblo.



Zulli Daniel. Título: Presente. 2019

## **Conclusión**

A través de la diversas propuestas relevadas por el concurso y aquí analizadas (de forma abreviada) nos permite desplegar el complejo proceso de internalización y apropiación de los discursos tradicionales, algunos desde antaño y otros de un surgimiento reciente, de lo que es el “ser yapeyano”, ligado profundamente a la figura del prócer San Martín y al pasado Jesuítico, articulado con la identidad provincial de Correntinos y de la nación Argentina.

Pero se dan indicios en las semejanzas de las propuestas de perspectivas innovadoras que comienzan a reunir en un espacio predispuesto para la polifonía como es el concurso de fotografía. Esto permite romper con las concepciones simplistas y tipificadoras, de lo aparente y sencillo de un contexto semi-rural o semi-urbano con un legado histórico importante. Las fotografías del concurso ayudan a comprender la actualidad de la localidad, los intereses y preocupaciones de sus habitantes, que aparecen de forma directa o un poco mas ocultas en las discursivas que plantean y que desbordan de contemporaneidad.

Entre las categorías abordadas para el estudio de las producciones se destaca el paisaje. Sentirse acogidos por un territorio “bello” por sus paisajes, por la bondad de su suelo para la producción, un espacio que se modifica según las necesidades de los pobladores y que ofrece elementos para la reflexión de lo local.

Otro eje de agrupación resultó la presencia de personas en las fotografías, ya que su participación como interés de captura no resulta ser el predominante, pero que por lo relevado se distinguen

nociones bien claras sobre la transmisión de tradiciones y valores del culturales, además de mostrar como es la vida de esta comunidad.

La última categoría de análisis consistió en la consagración y relectura de los edificios y monumentos que instauran los valores a seguir y las lecturas que renuevan sus significados por los ciudadanos contemporáneos. Esta investigación se propone seguir estudiando las representaciones de los y las yapeyuanas durante las próximas ediciones del concurso y con ellas seguir desvelando las percepciones de esta comunidad.

### **Bibliografía:**

ANDERSON BENEDICT (1983). Introducción, las raíces culturales y el origen de la conciencia nacional. Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México. FCE.

ARDEVOL E. y MUNTAÑOLA N. (2004). Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea.

BENJAMIN WALTER. (1974). El París de Budelair. Buenos Aires. Eterna Cadencia Editora 2012.

BROW JAMES (1990). Notas sobre comunidad, hegemonía y los usos del pasado. Past. En: Antropological Quarterly 63 (1), 1-6.

CORTÉS, H. y LAYTE, A. (1996). *Heidegger, Martín Caminos en el bosque*. Ed. Alianza.

GARCIA CANCLINI. (1989). Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad. Mexico DF. Editorial Grijaldo.

HOBBSBANWM ERIC Y RANGER TERENCE (2002). La invención de la tradición. PP 7-21, En la investigación de la tradición. Barcelona Critica

BURKE PETER. (2000). “História como Memoria Social”. En *Variedades de Historia Cultural*. Civilizacao Brasileira, Rio de Janeiro.

BARTHES. R. (1980). La cámara Lucida. Nota sobre la fotografía. Barcelona: España. Editorial Paidós.

BREA, José Luis. (1996). Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90. España. Revista Arte, proyectos e ideas recuperado de:

[https://scholar.google.com.ar/scholar?hl=es&as\\_sdt=0%2C5&q=jose+luis+brea+ornamento+y+u+top%C3%ADa+&btnG=](https://scholar.google.com.ar/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=jose+luis+brea+ornamento+y+u+top%C3%ADa+&btnG=)

BORIS GROYS. (2014). *Volverse público. La transformación del arte en el ágora contemporánea*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Argentina. Editorial Caja Negra.

GRIGON Y PASSERON, (1991). *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Buenos Aires. Nueva Visión.

HARVEY, D. (1998) *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural. Compresión espacio temporal y condición posmoderna*.

NEUMANN DE BARTLETT, M. (2008). *Fruto Maduro, Yapeyú: toda su existencia*. Corrientes: Argentina. Editorial Moglia.

WALTER BENJAMIN. (1935). *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Argentina. Editorial Taurus.

## **Cuando los monstruos nos hablan: una mirada antropológica al cine de terror y su relación con problemáticas de la actualidad**

Santiago Montorfano

### Introducción

*“El cine no escapa a la condición de campo de incidencia en el que se debaten las más variadas posiciones ideológicas”* Ismail Xavier

Una de las primeras cuestiones a resolver que surgió realizando este trabajo fue la de definir la noción de “cine” o, mejor dicho, a qué nos referimos cuando hablamos de cine. Particularmente, me resulta bastante complicado definir qué es el cine ya que, si bien hay una especie de idea general sobre lo que *es* el cine, muchas veces entran en tensión las ideas sobre lo que *debería* ser el cine. No es mi intención entrar en una discusión sobre si algunas películas son o no cine, ya que si bien sí me parece interesante, creo que no es pertinente para este trabajo en particular. Así, creo que la definición que más se acerca a mi idea de lo que es el cine es la de David Lynch, el famoso director estadounidense. En su libro *“Atrapa al pez dorado. Meditación, conciencia y creatividad”* (2006), Lynch define al cine de la siguiente manera:

*“El cine es un lenguaje. Puede decir cosas: grandes, abstractas. (...) El cine posee un lenguaje propio. Y con él pueden decirse muchas cosas porque cuenta con el tiempo y las secuencias. Tienes diálogos. Tienes efectos sonoros. Tienes muchísimas herramientas. Y por tanto, puedes expresar un sentimiento o un pensamiento que no podrían comunicarse de ningún otro modo. Es un medio mágico. **A mí me parece muy bello pensar en imágenes y sonidos que fluyen juntos en el tiempo y en una secuencia, creando algo que solo puede hacerse mediante el cine.** No son solo palabras o música, sino toda una gama de elementos que se unen para componer eso que antes no existía. Se trata de contar historias. De inventar un mundo, una experiencia que la gente no tendría de no ver esas películas.”* (David Lynch, 2006; pp27-28)

Así, creo que esta definición, bastante poética, es lo suficientemente abarcativa para esta idea más bien general que queremos tratar. Y siguiendo esta línea, en relación con lo específico que sí nos interesa, podemos pensar en el cine de terror como imágenes y sonidos que fluyen juntos en el tiempo y en una secuencia, con un elemento paranormal/sobrenatural distintivo y cuya función por lo general es generar miedo o incomodidad en los espectadores.

Pero, además de esta parte más estrictamente artística, el cine tiene otra dimensión que no debe ser ignorada en este tipo de estudios: la dimensión ideológica-política. Particularmente, entiendo que las producciones cinematográficas no son ingenuas ni están por fuera del contexto histórico político en el que se producen, sino que, por el contrario, son condicionadas por el mismo en (mayor o menor medida) y, muchas veces, toman posición política respecto a un determinado tema.

En este sentido, cabe resaltar la figura del realizador o realizadora (ya sean productores, directores/as o guionistas). Son ellos y ellas quiénes se encuentran “detrás de las cámaras” y son quienes deciden lo que nosotros, como espectadores, veremos una vez que la producción esté terminada. Y, al ser personas, tienen un pensamiento, una ideología propia, unos sentimientos que muchas veces, por no decir siempre, se ven reflejados en las producciones.

Creo que ahora es importante traer a colación lo que plantea Ismail Xavier en relación a este tema. Historizando el desarrollo teórico en relación a la producción audiovisual, el autor aclara que durante la década de 1970 el proceso de recepción del filme y el modo en que la subjetividad y los afectos del espectador son trabajados o “programados” en el cine mereció una atención concentrada de la crítica, siendo foco de estudio de varias corrientes teóricas como el estructuralismo o el psicoanálisis. Así, en estos abordajes el “aparato tecnológico y económico del cine” (en esa época llamado “dispositivo”) y la configuración del imaginario forjada por sus productos, fueron sometidas a una investigación intensiva con el fin de verificar como el cine trabaja con el objetivo de interpelar a su espectador en cuanto *sujeto*, o cómo condiciona a su público a identificarse a través de las posiciones de subjetividad construidas por el filme. De esta forma, Xavier concluye que

*“Cuando el “dispositivo” es ocultado, a favor de un mayor ilusionismo, la operación se denomina **transparencia**. Cuando el “dispositivo” es revelado al espectador, posibilitando la adquisición de un mayor distanciamiento y crítica, la operación se denomina **opacidad**. Opacidad y transparencia (...) son los dos polos de tensión que resumen lo esencial del pensamiento de aquel período”* (Xavier, 2008; p10)

Así, en ocasiones se aprovecha o se utiliza esta dimensión del cine para crear estereotipos, sentidos comunes, ya que, al transformar en pensamiento en imagen visual le da una forma física, lo *objetiviza*. Ejemplo de esto es el cine estadounidense, principalmente el de acción; a lo largo del tiempo, los enemigos, “los malos”, fueron cambiando su nacionalidad en función de los



“enemigos” geopolíticos del momento: fueron los nazis, luego los rusos, luego los árabes. Como bien dice Rebollo

*“El flujo de imágenes sobre un colectivo, un fenómeno social o una determinada concepción del pasado confiere, pues, un estatus específico a esas representaciones; las mimetiza con la realidad: se convierten en (posiblemente) el único referente empírico inmediato de la misma.”* (Grau Rebollo, 2010; p3)

Así, creo necesario considerar el concepto de “refracción” que el mismo Rebollo propone a la hora de analizar filmes y producciones audiovisuales. De esta forma, el autor remarca que *“El filme, salvando las distancias, opera de la misma forma que un prisma. A diferencia de un espejo, que se limita a reflejar la luz, devolviéndola en la dirección de su origen, un prisma se deja penetrar por el haz de luz, modificando su trayectoria y alterando su naturaleza esencial. En ese **proceso de refracción** apreciamos una gama cromática inexistente a simple vista en la observación desnuda del haz original. Así, el filme se muestra extraordinariamente permeable a la penetración ideológica, pero no la presenta inalterada, sino descompuesta en múltiples referentes simbólicos e interpretativos. El texto audiovisual como documento etnográfico juega entonces un papel esencial como visualizador de universos culturales y espacios simbólicos a varios niveles.”* (Grau Rebollo, 2005; pp.6-7)

Si hablamos de esto pienso que también nos puede servir traer a colación lo que nos dice Francisco Gallardo Ibañez en la revista de Antropología Chilena *Chungara*:

*“Desde un punto de vista cultural, cabe poca duda que el cine objetiva, refleja y amplifica en imágenes y sonidos, creencias y valores dominantes, emergentes o residuales. El cine objetiva, porque crea unas materialidades visuales para aquello que en el imaginario era sólo escritura, noción o concepto cultural. El cine refleja porque tiene como punto de partida el material disponible en el imaginario de la época de su realización. El cine amplifica el imaginario, porque los instala en el dominio colectivo, en las diferentes audiencias a las que está dirigido.”* (Gallardo Ibañez, 2008; p80)

Por lo tanto, creo que podemos afirmar que las producciones audiovisuales no son ingenuas sino que, más bien, todo lo contrario: las producciones audiovisuales se encuentran insertas en un contexto socio-político determinado y, al ser producciones humanas, están cargadas de

subjetividad, de ideología, de pensamientos y de posicionamientos políticos, aunque estos no sean tan gráficamente explicitados. Y en este punto me parece importante también destacar que el público, los espectadores o cómo quieran llamarlo, no son “hojas en blanco” sin voluntad o capacidad de reflexión, sino que tienen sus experiencias y sus vivencias propias y, en base a esto, re-significan y se re-apropian de manera particular de lo que se ve en la pantalla.

Habiendo tantos géneros se preguntarán tal vez *por qué* elegí el cine de terror para la realización de este trabajo. Primero que nada, por un gusto personal que me es imposible dejar de lado. Segundo, porque entiendo que es un género extremadamente particular, y los límites de lo que se puede tratar y el cómo hacerlo son mucho más flexibles que en otros géneros. Y tercero, porque si bien el cine de terror es un cine que a mi entender es (injustamente) menospreciado o visto como un género “menor”, me parece que posee una profundidad y una capacidad de crítica socio-política que no debe ser ignorada. Así, creo que el terror tiene un potencial que ha sido poco explorado en estudios de este tipo ya que además es un género extremadamente popular. Encuentro esto particularmente paradójico porque a pesar de que muchas veces no es tomado en serio o es tomado como un género “menor”, al mismo tiempo cuenta con un público bastante grueso. ¿Cuál es la razón para esto entonces? No creo que tenga que ver con la “calidad” de las películas o con que el público “no sepa nada”, como a veces se lee o se escucha, sino que tiene relación con algo completamente emocional. Creo que una de las razones por la cual el cine de terror es tan popular es por el hecho de que podemos experimentar miedo, adrenalina, sin estar en verdadero peligro. Como bien menciona Gubern,

*“El público se siente atraído por los estímulos emocionales insólitos e intensos, que son rarísimos en la rutina de la vida real. (...) Esta estimulación fisiológica positiva, generada por las descargas neuronales como respuesta al estímulo de lo insólito y de lo cruel, es posible porque el espectador permanece a salvo en su butaca.”* (Gubern, 1979; p42)

Por todo esto, creo que si *miramos* al cine, y particularmente al cine de terror, podremos encontrar posicionamientos y situaciones que nos permiten repensar y reflexionar tanto sobre problemáticas actuales propias de este momento histórico como problemáticas propias de la antropología, como por ejemplo la cuestión de quién es “el otro”, temática central en la historia y desarrollo de la propia disciplina.

### “Halloween” o la representación gráfica del machismo

Halloween (1978) es la tercera película del enorme John Carpenter. Dirigida y co-escrita por él con la productora Debra Hill. La película cuenta la historia de Michael Myers, quien en la noche de Halloween de 1963 y teniendo tan sólo seis años asesina brutalmente a su propia hermana, apuñalándola repetidas veces. A pesar de ser encarcelado, escapa quince años después y regresa a Haddonfield, su ficticia ciudad natal localizada en Illinois, en busca de nuevas víctimas. Así, esta película se convirtió no sólo en un éxito instantáneo cuando se estrenó, sino que ha alcanzado el estatus de clásico de culto e, incluso, es considerada por muchos como pilar fundamental del género “slasher”. De esta forma, creo que hablar de Halloween es hablar de una producción tremendamente importante en la historia del cine de terror y es algo que no debe ser hecho “a la ligera”.

A propósito del género *slasher*, no hay que dejar de mencionar que éste no es solamente brutal y explícito en cuanto al “gore” y la violencia que muestra, sino que también se ha destacado por ser, en términos generales, profundamente sexista. Ha creado y llevado al extremo estereotipos que se repiten a lo largo de casi todas sus producciones, como la mujer superficial que tiene vida sexual y muere manteniendo relaciones con el atleta “sin cerebro” o la figura de la mujer tímida y “virginal” que finalmente es la que termina sobreviviendo, entre otros ejemplos. En este sentido, creo que es prácticamente innegable el carácter profundamente machista que este subgénero particular ha cargado a lo largo de su historia. Pero también creo que analizándolas desde el hoy, podemos llegar a reflexiones interesantes sobre problemáticas que aquejan a la sociedad actual, y es en este sentido que propongo (re)mirar Halloween. No sólo como una (gran) película, sino como una producción que pone en evidencia una dimensión profundamente machista en el cine y que puede ser vista, analizada, y reinterpretada de forma reflexiva y crítica a un sistema cultural patriarcal y profundamente violento.

En este sentido, creo necesario retomar lo propuesto por Laura Mulvey (1941 - ), teórica del cine británica, que publicó en 1975 un famoso ensayo llamado “Placer Visual y Cine Narrativo”. En él, utiliza la teoría del psicoanálisis como “arma política” para “*descubrir de dónde y cómo los mecanismos de fascinación del cine se ven reforzados por modelos preexistentes de fascinación que operan en el sujeto individual y en las formaciones sociales que lo han moldeado*”. Pero no es solo por el uso de la teoría freudiana que éste ensayo es tan relevante, sino porque implica también una importante relación entre teoría del cine y una teoría feminista, con perspectiva de género. Así,

es un antecedente imposible de ignorar en relación con los tiempos actuales, en los cuales la teoría feminista se encuentra luchando por ser reconocida no sólo dentro del ámbito académico sino también en la vida cotidiana.

A lo largo de su ensayo, Mullvey analiza el lugar de la mujer y lo femenino en el cine, en cómo miran y cómo son miradas y el carácter pasivo del rol que éstas generalmente poseen en las producciones audiovisuales. Pero lo que me interesa destacar puntualmente, es la idea de que el cine, al igual que prácticamente todo el arte, tiene, a veces subyacentemente y otras no tanto, supuestos y normas que obedecen a un sistema cultural patriarcal. Y no solamente reproduce estas ideas sino que también produce nuevos sentidos o refuerza algunos ya establecidos.

De esta forma, creo que hay varias lecturas que podemos encontrar en la ya mencionada obra de Carpenter. Así, mi propuesta es analizarla y pensarla desde el hoy, con algunos de los conceptos nombrados anteriormente, e intentar abrir a reflexiones sobre una problemática que está tan vigente hoy en día como lo es la violencia de género. ¿Cuál es la idea que quiero proponer? Bueno, lisa y llanamente que Michael Myers, como figura, es la viva encarnación del patriarcado. Y creo que hay varios elementos que pueden sustentar esta mirada, y es lo que se intentará hacer a continuación.

Primero que nada, pensemos en la figura de Michael Myers. Tal vez, a los lectores y lectoras les pase lo mismo que a mí y lo primero que se les venga a la mente sea su tan conocida máscara. Una máscara que se destaca justamente por no destacar. De color apagado, sin expresiones ni muecas ni detalles, salvo por las rendijas para los ojos. Así, podemos verla como una máscara completamente vacía e insulsa si se quiere. Pero también creo que podemos encontrarle otro significado, más simbólico y profundo.

La falta de rasgos de la máscara, su total “mundanidad”, es paradójicamente lo que más destaca de ella. Esta falta de especificidad y de particularidad la dota de una potente y simbólica *universalidad*. Analizando esto más en detalle, podemos decir que Myers encarna al patriarcado por esta universalidad; justamente, podría ser cualquier hombre el que se esconda detrás de ella o el que se vea representado por la misma. No hay nada que la haga destacar, o que nos remita a algún sector en específico. Solo una perturbadora inexpresividad. Y, en este sentido, encuentro interesante pensar que la ausencia de emociones en la misma es la representación perfecta de cómo el patriarcado, a través de distintas instituciones o producciones culturales, nos “enseña” o nos cría a

los hombres: como personas que deben reprimir la expresión de sus emociones lo máximo posible, ya que éstas son muestras de debilidad o son reservadas a “lo femenino”. Así, Michael Myers en su máscara encarna no sólo a un asesino serial sino que en ella también simboliza a todo un sistema cultural, de valores y de creencias.

Como ya estamos bastante acostumbrados, los personajes que más “promiscuidad” demuestran en la película son los primeros en morir. Al respecto, podemos retomar a Mullvey, quién entiende que *“en un mundo ordenado por el desequilibrio sexual, el placer de mirar se ha escindido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida y conveniencia”*. (Mullvey, 1975; p370). El tema de la mirada del asesino es algo central en la película, eso está claro. Vemos repetidas veces a Michael acechar y mirar a Laurie, la protagonista femenina de la película, desde las sombras. Y si bien la protagonista es Laurie, podemos ver que tiene un rol pasivo en relación a la narrativa ya que el que da inicio a la acción siempre es Myers. Retomando lo planteado anteriormente sobre las situaciones de sexualidad, Halloween tiene una particularidad. Prácticamente todas las víctimas de Myers son mujeres que estaban disfrutando libremente de ella. Es más, el único hombre que asesina lo hace en “defensa propia”. Así, creo que podemos ver representado el valor negativo e incluso punitivo que este sistema cultural le otorga a las mujeres que son sexualmente libres o activas; llevado a un caso extremo, sí, pero no por eso menos acertado.

De esta forma, creo que es posible pensar a Michael Myers no solo como un asesino, sino también como un sistema socio-cultural “hecho carne”. Es una fuerza imparable, violenta, destructiva e inexpresiva, cuya ausencia de rostro y emociones lo dotan de una escalofriante universalidad. Puede ser cualquiera, y eso es lo verdaderamente aterrador de Halloween.

#### “Us”: Cuando el otro es nuestro reflejo

*Us* (2019) es la segunda película del director estadounidense Jordan Peele. Si bien con *Get Out!* (2017), su ópera prima, Peele ya había cautivado tanto al público como a la crítica, con su último estreno revalidó esto y fue más allá. Con un mensaje notorio de denuncia social, *Us* nos cuenta la historia de una familia afroamericana que se va a pasar unas tranquilas vacaciones a una casa en la playa. No obstante y cómo no podía ser de otra manera, esa playa esconde un muy oscuro secreto, al que la madre de la familia ya se había enfrentado cuando era apenas una niña. Así, la primera

noche de su estadía se encuentran con una familia parada en la entrada de su casa. Pero no es cualquier familia, no: son sus *doppelgangers* (dobles exactos “malvados”). Así, *Us* nos pone en relación con una problemática central y que prácticamente definió a la disciplina antropológica desde sus comienzos: el encuentro con “el otro” y la capacidad (o incapacidad) para definirlo. ¿Qué es, o mejor dicho, *quién* es ese “otro”?

Como bien sabemos, la cuestión de la “otredad” ha sido incansablemente trabajada al interior de la disciplina antropológica y ha llevado a un sinfín de reflexiones y posicionamientos al respecto de esta categoría. No obstante, esto no quiere decir que sea una categoría “agotada” o en desuso, sobre la cual ya no vale la pena seguir dando vueltas; de hecho, todo lo contrario. Creo que en este contexto histórico-político, donde todo está tan “convulsionado” y la incertidumbre parece reinar, es necesario y hasta me atrevería a decir *esencial* reevaluar y reflexionar sobre nuestras formas de mirar al mundo y a los “otros” (y “otras” y “otres”). Y creo que es éste el primer análisis que uno puede sacar de *Us*. Si nos abstraemos de todos los actos “atrocés” que realizan en la película, la figura de los *doppelgangers* sirve para reflexionar de forma bastante simple pero clara sobre esta cuestión: el otro es mi semejante, y al mismo tiempo yo soy su otro.

Pensar que uno cómo investigador se encuentra sujeto a la sociedad (sujeta, a su vez, a un contexto histórico-político determinado) y no por encima o fuera de ella, y entender que yo soy tan “extraño” como “él” lo es para mí me parece algo fundamental en estos tiempos y que debemos tener en cuenta no sólo como una formulación teórica o académica sino también como práctica cotidiana. Y esto no niega las particularidades ni las relativiza sino que permite poner en un plano de igualdad al sujeto “investigador” y al sujeto “investigado”, y nos da la opción de pensar que hay un “saber”, más allá del académico que es diferente, por supuesto, pero no por eso es menos válido. Y me parece fundamental remarcar la importancia de las experiencias vividas, particulares e intransferibles, a la hora de “moldear” la forma en que cada persona ve y entiende el mundo. De esta manera, creo que es la diferencia lo que al mismo tiempo nos iguala; somos iguales, sí, desde la diferencia. Creo que esto nos permitirá complejizar y comprender mejor no sólo quiénes son y desde dónde nos hablan los “otros” sino también desde dónde lo hacemos *nos-otros*.

Y en relación a esto viene otro tipo de análisis que podemos hacer de *Us*. Pero antes de meterme de lleno en eso, creo que es necesario recordar algunos elementos de la película para poder ponernos en contexto. Básicamente, y para no *spoilear* demasiado, con el transcurso de la misma

descubrimos la existencia de una especie de sociedad subterránea formada por estos *doppelgangers*, creada como el resultado de un experimento cuyo fin era controlar los deseos y comportamientos de la sociedad “original” o de “arriba”, es decir, la sociedad a la que la familia protagonista pertenece. En base a esta sociedad subterránea se pueden hacer varias interpretaciones; podemos pensarla como una analogía del capitalismo y del consumismo (un sistema creado para controlar los impulsos y los deseos humanos) o como una metáfora de las desigualdades sociales y la relación entre el “primer” mundo y el “tercer” mundo”. Es esta última interpretación la que voy a desarrollar más profundamente a continuación.

En uno de los pasajes vemos al *doppelganger* de Adelaide, la protagonista, diciéndole lo siguiente:

*“Cómo debe haber sido crecer con el cielo. Sentir el sol, el viento, los árboles. Pero tu gente lo dio por sentado. Nosotros también somos humanos. Con ojos, dientes, manos, sangre. Exactamente como tú. Y sin embargo, fueron los humanos quienes construyeron este lugar.”*

Aquí podemos ver la cuestión de la otredad que ya he mencionado anteriormente y creo que puede ser relacionada con una reflexión sobre el conocimiento y la construcción del sentido común. En este sentido, me parece interesante retomar lo que plantearon los sociólogos Peter Berger y Thomas Luckmann en su libro *La Construcción Social de la Realidad* (1966)

*“El hombre de la calle no suele preocuparse de lo que para él es "real" y de lo que "conoce" a no ser que algún problema le salga al paso. Su "realidad" y su "conocimiento" los da por establecidos”* (Berger y Luckmann, 1966; p11)

Así, desde esta relación podemos pensar la relación de desigualdad plasmada en la película, como una representación de la realidad misma. No es casual que la sociedad oprimida sea la subterránea, la que “está abajo” (es interesante también pensarla como una representación del “tercer mundo” y su relación con el “primer mundo”, subordinado en una relación desigual) mientras que la de arriba es la que vive con todas las comodidades, desde las más simples hasta las más sofisticadas. Y da todo por sentado, es ése el *quid* de la cuestión. Da todo por sentado sin cuestionarse *por qué* tiene lo que tiene mientras hay gente que vive en condiciones inhumanas o, lo que es aún peor, ignora completamente la existencia de éstos últimos.

Y en sintonía con esto cabe también remarcar que, a lo largo de la película, descubrimos por qué la

única *doppelganger* que puede hablar (de forma gutural y perturbadora, pero hablar al fin y al cabo) es la doble de Adelaide: porque, *spoiler alert*, ella en realidad viene de arriba. Y encuentro esto particularmente interesante por dos razones: primero, ¿qué es lo que seguimos como sociedad? Si pensamos a la sociedad de dobles como la representación del “tercer mundo” o de los sectores o países “no desarrollados”, creo que esto tiene una fuerte relación con la historia y la actualidad no sólo de nuestro país sino de Latinoamérica en general. La tensión histórica entre seguir a los países desarrollados (Europa primero, Estados Unidos después) o valorizar lo “propio” encuentra un anclaje en la figura del *doppelganger* de Adelaide, que con sus habilidades y conocimientos que tiene de la sociedad “de arriba” logra hacer una verdadera revolución. Por supuesto, creo que esta tensión no es excluyente y que hay procesos de reapropiación y de resignificación de ambas partes, pero también es cierto que hay un sector que subordina al otro. En todo caso, tal vez nos sirva para reflexionar sobre nuestra identidad, sobre si existe algo propiamente latinoamericano y, en caso de hacerlo, qué es. Y, segundo, creo que también podemos pensarlo en relación al interior de la disciplina antropológica en Latinoamérica y, por qué no, de las ciencias en general. Si la única que puede hablar, y si esta representa lo que se mencionó anteriormente, ¿qué nos dice esto en relación a la clase de conocimiento es el que se valida? ¿Sólo es conocimiento lo que viene desde el “primer mundo”, sea Europa o Estados Unidos? ¿Tiene que venir alguien “de arriba” para decirnos cómo y qué pensar? ¿Cómo hacemos para tener una forma de producción científica distinta a la hegemónica y propiamente latinoamericana? Éstas son algunas de las reflexiones principales que surgen de este punto y creo que como antropólogos y productores de conocimiento son problemáticas que deberíamos tener en cuenta y pensarlas al interior de la propia disciplina para lograr algo que no será mejor o peor, pero sí diferente y particular.

En una época en la que las desigualdades sociales están cada vez más encarnizadas, creo que es importante, ya sea como antropólogos, ya sea como sujetos (si es que acaso hay alguna diferencia), intentar ponernos en los pies del otro y ver desde dónde nos ve para reflexionar también desde dónde vemos nosotros. Quizás, y esto ya es más un deseo que una reflexión teórica, esto nos lleve a una sociedad más justa e igualitaria. Intentemos perder el miedo que



tenemos con nuestros *doppelgangers*. Entendamos que tienen deseos, miedos, sueños y conocimientos, al igual que nosotros. Tal vez eso sea lo que tenemos que aprender de *Us*.

### Conclusión

A modo de cierre, me parece necesario retomar a Gubern y su posicionamiento sobre el cine de terror y su relación con los contextos de producción. El autor afirma que los períodos de máximo desarrollo y originalidad del mismo corresponden a situaciones sociales traumáticas (los monstruos apocalípticos despertados en el cine japonés por explosiones atómicas, posterior a 1945, la invasión de poseídos por el demonio y de exorcistas en el marco de la crisis capitalista de los '70, etc.) y que se podría llegar a la conclusión de que los períodos de mayor convulsión o inseguridad social han activado los temores más profundos del ser humano y encontraron su reflejo puntual en la pantalla.

Por lo tanto, creo que resta decir que estoy plenamente de acuerdo con Gubern en esta afirmación y además creo que, como antropólogos insertos en una sociedad en la que las pantallas y lo audiovisual ya son parte de la cotidianeidad, debemos considerar a la antropología visual como una parte vital de la disciplina. Y, sobre todo, creo que debemos mirar y estudiar aún más atentamente este fenómeno tan particular que es el cine de terror ya que estoy seguro de que puede llevarnos a nuevas reflexiones y a nuevas formas de entender el mundo que nos rodea. Así, creo que detrás de los *doppelgangers*, los asesinos enmascarados, los zombis o los vampiros, se esconden formas de ver y entender el mundo que pueden abrir a reflexiones más que reveladoras y complejas sobre nuestra realidad actual. Es tan sólo cuestión de escuchar cuando los monstruos nos hablan.

### Bibliografía

BERGER, Peter y LUCKMANN, Thomas “La construcción social de la realidad”, 1966.

(Edición de Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1989)

GALLARDO IBAÑEZ, Francisco, “Elementos para una antropología del cine: los nativos en el cine ficción de Chile”, Revista Chungara, volumen 40. Pp79-87, 2008.

GRAU REBOLLO, Jorge “El audiovisual como refracción cultural”, Revista Nuevas

Tendencias en Antropología, pp. 1- 20, 2010.

GRAU REBOLLO, Jorge, “Antropología, Cine y Refracción. Los textos fílmicos como documentos etnográficos”, Barcelona.

GUBERN, Román y CARÓS, Joan Prat, “Las Raíces del Miedo: Antropología del cine de terror”, Tusquets Editores, Barcelona, 1979.

LYNCH, David, “Atrapa al pez dorado. Meditación, conciencia y creatividad”, Literatura Random House, 2006 (Edición del 2016)

MULLVEY, Laura, “Placer visual y cine narrativo” Introducción, 1975

XAVIER, Ismael, “El discurso cinematográfico: la opacidad y la transparencia”, 1ª Edición, Ediciones Manantial, Buenos Aires, 2008

### **Películas**

HALLOWEEN (1978). Dirigida por John Carpenter

US (2019). Dirigida por Jordan Peele.

## **El “Joropo” como expresión dancística en el discurso antiimperialista de Venezuela. La danza en su rol en la construcción de la nación. Miradas desde Argentina y Venezuela**

Sonia Judith Vazquez

### **1. Introducción**

El objetivo del presente trabajo es dar cuenta del rol que ocupó el *joropo*, y sus elementos artísticos-poéticos, como eje de identificación y apropiación del discurso político en el *pueblo venezolano*. Estas expresiones folklóricas, articuladas en torno a prácticas musicales y dancísticas, fueron resignificadas y puestas en la escena a través de diversas performances discursivas vinculadas al contexto político venezolano chavista durante los años que duro su mandato hasta su muerte. De este modo, el discurso político partidario de las clases populares venezolanas, encontró en el *joropo* la posibilidad de desplegar, a través de su *uso instrumental* (Lacarrieu, 1998), argumentos de carácter contra-hegemónicos, y de construcción antiimperialistas, constituyéndose a su vez, en un campo de disputa social, cultural y artístico para pensar a la nación.

Para analizar estos aspectos se comparará el trabajo discográfico “Por ahora y para siempre Homenaje a Chávez” y una entrevista realizada al musicólogo Rafael Salazar con los testimonios de los venezolanos recientemente migrados a la Argentina. De esta forma, se pretende entender cuál es la mirada contrapuesta en torno a la construcción narrativa de las expresiones discursivas poéticas, su correspondencia en las corporalidades, y la representación de identidades, memorias sociales y construcción de lo venezolano en el ámbito latinoamericano.

### **1. Acerca del *joropo* como expresión folklórica**

El *joropo* se ha constituido como una de las expresiones artísticas más representativas de Venezuela. Este género dancístico y musical cuenta con distintas variantes regionales en toda Venezuela y en algunos sectores de Colombia<sup>12</sup>. Los especialistas describen que en un primer momento el término *joropo* se utilizó como sinónimo *fandango* de origen andaluz o flamenco<sup>13</sup> en su acepción de “baile”, “fiesta” o “parranda”. Esa primera definición de *joropo* empieza a

---

<sup>12</sup> Con mayor presencia en los tres llanos colombianos y los cinco venezolanos,

<sup>13</sup> Cabe señalar que el origen andaluz del fandango es estudiado en función de las corrientes migratorias que compusieron el continente americano, presentando entonces características árabes, tomadas por los africanos que fueron esclavizados en América, en un proceso zigzag cultural el fandango es llevado nuevamente a España donde apropia nuevas características y regresa a las Américas para darle forma a otras formas musicales y dancísticas.

caer en desuso, para posteriormente ser utilizada solo para nombrar a la expresión artística: la música y el baile. El *fandango* como expresión artística -de origen andaluz- será el que influirá en las nuevas formas coreográficas de la región latinoamericana, y se convertirá, finalmente, en Colombia y Venezuela en *joropo* como expresión dancística y musical. En cuanto a la voz, *joropo*, puede designarse como un derivado de la palabra *jarabe* -del árabe *xārop*- que designa a la danza mexicana con cual comparte la base danzada del zapateado y la influencia del fandango.

Respecto de la estructura musical, la matriz se inscribe dentro de los compases  $\frac{3}{4}$  y  $\frac{6}{8}$ , y de los diversos tipos de acentuación ejecutados por los instrumentos musicales nacen las variantes de *joropo*<sup>14</sup>. Desde el punto de vista agógico<sup>15</sup>, podemos denominarlas en tres grandes grupos, de lo más lento a lo más rápido: tonadas, pasajes y golpes (Tacha Niño 1993). Como organología de *joropo*, mencionamos los instrumentos melódicos: arpa – bandola llanera – bandolín – guitarra – violín – requinto – guitarra – sirrampla – hoja de limón; Armónicos; cuatro – bajo – guitarra – bandolón; percusión: marcas – furruco – carraca – tambora – además del (Zapateo – cotizas)<sup>16</sup>.

Continuando con la descripción de la danza, podemos decir que la misma es de pareja enlazada y, con pasajes de pareja tomada<sup>17</sup>. Más allá de los diversos estilos y particularidades regionales, en la forma dancística predominan los zapateos, alternados por los valseados o pasos de vals. La principal característica es la complejidad dada por los zapateados representando así el mayor virtuosismo de los ejecutantes en los diversos pasos y figuras en su forma enlazada.

Como variantes regionales encontraremos *joropo* llanero - *joropo* oriental, *joropo* central, *joropo* occidental o larense, *joropo* andino, *joropo* guayanés y *joropo* urbano. (Salazar 2014). El *joropo* se baila en Venezuela desde la época colonial hasta la actualidad siendo representativo de las clases populares.

---

<sup>14</sup> El estudio musical requiere de un trabajo más exhaustivo que por razones de extensión no podremos abordar en el presente trabajo.

<sup>15</sup> Mús. Conjunto de las ligeras modificaciones de tiempo, no escritas en la partitura, requeridas en la ejecución de una obra. En <https://dle.rae.es/?id=16JQ217>

<sup>16</sup> Es interesante, la descripción organológica que presenta Tacha Niño, ya que incorpora el zapateado de los ejecutantes, también como una instrumentación característica de la musicalización del *joropo*, al nombrar los zapateados o cotizas esta última refiere al calzado del hombre llanero.

<sup>17</sup> Utilizando los criterios de clasificación enunciados por Carlos Vega

## **2. Sobre el folklore, el arte y antiimperialismo.**

Hablar de folklore, trae aparejada muchas veces, una concepción tradicionalista o cristalizada, que al hablar de bailes o danza se vuelve aún más arraigada. Dentro de los propósitos de este trabajo, es indispensable exponer el marco teórico desde el cual nos posicionaremos, para pensar a las danzas folklóricas en el contexto actual. Ya a comienzos del siglo XX, los intelectuales cuestionaron el estado del Folklore como ciencia y su sentido, se advierte la necesidad de adecuarse a los cambios históricos, sociales y culturales que produce el sistema capitalista como formación histórica, económica y social que se impone en el mundo. Al respecto Gramsci (1937) propone dejar de lado lo “pintoresco” de la materia y en cambio atender al folklore como “concepción del mundo y de la vida” implícita en gran medida, de determinados estratos de la sociedad, en contraposición con las concepciones del mundo “oficial”. Lombardi Satriani, (1975) retoma estos conceptos de Gramsci para definir al folklore como “el testimonio de un rechazo cultural, de una respuesta negativa, de la resistencia de las clases subalternas al proceso de aculturación intentado por las clases dominantes”. Repensado el folklore como un discurso actual y activo también en las representaciones más tradicionalistas es “que pensamos al Folklore como campo de investigación, que debe intensificar los rasgos distintivos locales y regionales, buscando establecer los nuevos sistemas de representación cultural que luchan por impugnar la injusticia social, la exclusión y la marginalidad, a la que muchas veces se condena a las minorías, reinterpretando los sentimientos de arraigo, desarraigo, apego, y considerando los nuevos tipos de desplazamiento territorial, el derecho cultural a migrar en la búsqueda de nuevas oportunidades, y el reconocimiento social y de igualdad”. (Pereira; Pontnau; Segura; Vázquez: 2010)

Entendemos al folklore y en este caso al *loropo*, como un hecho estético-artístico, y un producto social, enmarcado y situado en contextos históricos y regionales. Como consecuencia de ello, puede constituirse como una expresión de identidad nacional. En el caso de lo latinoamericano, las expresiones artísticas también se encuentran atravesadas por las problemáticas de la región, y atienden a los problemas económicos, sociales y políticos. En relación a la problemática latinoamericana que converge en el sometimiento explotador común del imperialismo Carpini (1960) denuncia a través del mismo y de sus personeros nativos, que el imperialismo controla los principales resortes de nuestra cultura [nacional -latinoamericana] y mediante ellos ejerce sistemáticamente una acción disolvente frente a las manifestaciones artísticas auténticamente nacionales. El autor, sitúa al arte como un poderoso factor unificador, en la medida que se nutre en el inconsciente colectivo, apelando y dando forma concreta a las raíces más profundas de la

comunidad, para dar paso a la unificación política de Latinoamérica. La reacción del arte hace visible las tensiones, negociaciones y adaptaciones en América Latina.

El antiimperialismo es una dimensión central para el análisis de la historia latinoamericana. Podría definirse como una modalidad de la resistencia política y cultural que involucra aspectos diversos, entre los que cabe mencionar un tipo de discurso, una retórica, una simbología, una serie de gestos dotados de rasgos específicos. (Kozel, Grossi, Monori: 2015). Es un imaginario social cimentado sobre la experiencia escindida de una diferencialidad primordial.

*“el imaginario escindido tiene dos zonas, una afín a la disposición antiimperialista y la otra contrapuesta a ella, y se focaliza la atención en la primera, podemos pensar en un cuadro de doble entrada que ayude a representar las distintas modulaciones del antiimperialismo. Este hipotético cuadro se vertebraría en torno a dos ejes: uno remitiría a la relación que se establece entre la disposición antiimperialista y la aceptación o no del sistema capitalista; el otro aludiría a las formas de expresión (cultural, social, política) que la disposición antiimperialista adopta. De esta manera, podrían visualizarse las diferentes combinaciones posibles para luego ponerlas en relación, por un lado, con los sistemas ideológicos particulares y, por otro, con los distintos ámbitos geográficos. El segundo eje, las formas de expresión adoptadas, permite atender no solamente a lo que sucede en el nivel de la discursividad política y, dentro de ella, en la prédica oficial, sino además al hecho de que también hay un antiimperialismo más social y cultural, cuyos impulsos se expresan en un amplio registro de manifestaciones: literatura, cine, música, plástica, etc.”* (Kozel, Grossi, Monori: 2015:p 16)

No obstante, para comprender el antiimperialismo es imprescindible posicionarnos en la historia de las ideas, a través de ciertos hitos, relacionados a la permanente intromisión de los EEUU en las relaciones internas de los países latinoamericanos. En el ejemplo estudiado, damos cuenta, de cómo Venezuela a través del gobierno chavista, se manifestó con un "giro a la izquierda", junto a los gobiernos más próximos a las ideas socialistas como Argentina, Bolivia, Brasil, Cuba, Ecuador, Uruguay y Nicaragua. A su vez, estas ideas antiimperialistas se constituyen como resonancias del mismo proceso que a mediados del siglo XX formaron parte contextual en la Revolución Cubana. Es decir, en este último país, también se retornó al marco de pensamiento latinoamericanista que surgió hacia finales del Siglo XIX con José Martí como principal referente.

El antiimperialismo latinoamericano, en una primera instancia, denuncia a través de diversos autores *el multifacético avance estadounidense aunada a una contrapuesta defensiva, de*

*resistencia y unión latinoamericanas, cabe sostener que a fines del siglo XX la “energía” antiimperialista se dispuso de un nuevo y específico modo, que es el posneoliberalismo como crítica al neoliberalismo. Se trata de un antiimperialismo posneoliberal que reactivó y recreó aspectos clave de las tradiciones antiimperialistas latinoamericanas con la finalidad de doblagar los anclajes neoliberales. En esto desempeñaron un papel importante ciertas características específicas de los líderes políticos que lo expresaron. El antiimperialismo posneoliberal trató de conciliar la afirmación de un desarrollo nacional, de reconstruir la figura de un Estado autónomo en términos de soberanía política, económica y cultural, e intentó crear organismos regionales para formar parte de un mundo definido como multipolar (Wainer: 2015, p).*

Es importante también exponer que la definición de antiimperialismo va mucho más allá de los discursos políticos, instalándose en los discursos sociales que se reflejan también en las expresiones estéticas y artísticas. De esta forma, surgen las primeras representaciones artísticas antiimperialistas. Como mencionamos anteriormente, diversos abordajes podemos encontrar en la literatura, las artes plásticas, y en el cine, pero pocos son los estudios que abordan a la música y danza desde esta perspectiva.

### **3. Venezuela, Chávez, antiimperialismo y Joropo**

En Venezuela el llamado *puntofijismo*<sup>18</sup> representó en las últimas décadas del siglo XX una prolongada crisis. El deterioro económico y político encarnó procesos de exclusión, segregación y fragmentación conduciendo a la desestructuración socioeconómica y a la descomposición de los mecanismos de formas tradicionales de la socialización y la integración social. El Caracazo coincide con la llegada a Venezuela de los rigurosos condicionamientos que los organismos multilaterales venían imponiendo en la mayor parte de los países del continente. La llegada a la presidencia de Hugo Chávez constituyó un quiebre de las políticas que venían implementándose. El eje en el cual Chávez articuló lo fundamental de su discurso, fue *lo popular y la autonomía nacional*. El mismo Chávez ha definido insistentemente a su movimiento como revolucionario, anti explotador y antiimperialista. Afirmando que el reto que tienen los revolucionarios en Venezuela y en América Latina reside en construir las opciones

---

<sup>18</sup> El Pacto de Punto fijo fue un acuerdo de gobernabilidad entre los partidos políticos venezolanos AD, Copei y URD, firmado el 31 de octubre de 1958 para una vida democrática pocos meses después del derrocamiento de Marcos Pérez Jiménez y antes de las elecciones de diciembre de ese mismo año.

de transformación de la sociedad a partir de la propia historia, de las propias raíces, de la propia tradición cultural (Blanco Muñoz 1988 en Lander 2008).

Así, un vasto conjunto de hitos ligados a la “revitalización” del imaginario antiimperialista, encuentra en Hugo Chávez Frías un protagonista de significativa importancia (Kozel, 2014). ). Su famoso discurso “Venezuela se respeta” (febrero 2004) expresa la unión del pueblo en oposición a las acciones dominantes, antiimperialistas: *“Aquí estamos hoy concentrados con nuestro corazón, con nuestra unidad, con nuestra moral en primer lugar y debo resaltar esto. El principal objetivo de esta monumental concentración, previa marcha, es decirle “NO” al intervencionismo yanqui en Venezuela”*.

Diversas políticas públicas implementadas fomentan la lucha del pueblo venezolano en oposición a las políticas opresoras imperialistas. La voluntad política de Hugo Chávez de reivindicar la cultura propia impactó también en el fortalecimiento de las expresiones folklóricas artísticas. El *zoropo* -música y danza- constituyó un campo para pensar a la nación como *comunidad imaginada* en términos de Anderson (1983), donde la nacionalidad, al igual que el nacionalismo son artefactos culturales de una clase particular.

Tanto el *zoropo* venezolano (en sus diversas variantes regionales) como otras expresiones folklóricas, conformaron un eje de identificación y apropiación del discurso político en el pueblo. En las fuentes que expondremos<sup>19</sup>, vemos como Hugo Chávez, -como figura de líder carismático-, muchas veces, toma las expresiones folklóricas (música y danza principalmente) apropiándolas, poniéndolas en la escena de *performance discursiva*, inmersas en un contexto de disputas contra hegemónicas, antiimperialistas.<sup>20</sup> La instauración de actividades como “El *zoropo* le canta a Bolívar” evento nacional que promovió el Año del *zoropo* Venezolano y de la difusión de este género declarado Patrimonio Cultural de la Nación en la categoría de Bien de Interés Cultural. Si bien esta declaración fue en el año 2014, con posterioridad a la muerte de Chávez, se inscribe en el marco de una política pública impulsada por Chávez para el fortalecimiento y la divulgación del género folklórico al que consideró clave para la construcción de la identidad nacional.

---

<sup>19</sup> En la bibliografía bajo el título de *otras fuentes*, he citado diversos links en donde podemos apreciar a Hugo Chávez, en tiempo de su mandato presidencial, en diversas *performance* relacionadas al la música y danza *zoropo*.

<sup>20</sup> Por razones de extensión hemos recortado las fuentes de análisis, las mismas se encuentran para ver en la bibliografía como “otras fuentes” en ellas encontraremos diversos links en los que se puede apreciar a Hugo Chávez, cantando *zoropos* o diversas formas de folklore regional.



“Chávez fue creador, de una nueva cultura política, de un movimiento nacionalista, creador de polos de desarrollos autónomos independientes. Como buen llanero, fue amante del *joropo*, y lo cantaba a menudo, no solamente tuvo una influencia en la difusión del *joropo* (...) sino la poesía llanera, (...) la de tantos poetas” Salazar (2014).

Para cerrar este apartado no podemos dejar de mencionar que, desde Chávez hasta la actualidad, Venezuela ha caído en grandes disputas sociales entre la oposición y el oficialismo (ahora de la mano del actual presidente Nicolás Maduro). Y estas disputas, sumadas a las medidas económicas desplegadas, y al desabastecimiento de los productos de primera necesidad provocaron una migración masiva de los venezolanos a distintos países de América Latina<sup>21</sup>. En Argentina, las cifras de venezolanos radicados llegan a 120.000, ocupando el primer lugar de migrantes establecidos.

#### **4. Discursos *desde aquí y desde allá*. *Joropo* en la voz de los venezolanos.**

Luego del análisis conceptual introducido, y el contexto regional que caracterizó a Venezuela en la última década, nos propusimos el estudio de distintas fuentes de información. Por un lado, hemos entrevistado a diferentes informantes venezolanos, y por el otro, también realizamos cuestionarios aleatorios en foros de venezolanos en Bs As. La mayoría de nuestros informantes han llegado a la Argentina en los últimos dos años, aunque se ha expresado también hasta seis años de residencia en el país. Todos manifestaron conocer el *joropo*, describiéndolo como género musical, música o baile “típico” o “folklórico” de Venezuela. Se hace referencia en la mayoría de los casos a su variante llanera. Cuando preguntamos ¿qué significa el *joropo* para usted? hubo respuestas como: “para mí es recordar lo sabroso que baila mi mamá”; “Sentir orgullo de ser venezolano”; “Eso que bailas en un casamiento a las 3 am cuando la parranda está bien chévere”. Podemos analizar en estos testimonios, la vigencia de la práctica en Venezuela, el sentido de comunidad e identidad nacional, así como también la transmisión generacional.

Ante la pregunta: ¿baila *joropo* en Buenos Aires? sí o no. ¿Por qué? Todas las respuestas fueron negativas, y se aludió a que no existen lugares de práctica. Como contraparte de estas respuestas, sabemos de la existencia de “sesiones de *joropo*” un lugar de encuentro abierto a la

---

<sup>21</sup> Según datos oficiales alrededor de los 3.000.000 de personas han dejado Venezuela para migrar a distintos destinos.

comunidad, organizado por músicos colombianos residentes en el país, donde se practica a modo de ronda la música y baile del *joropo* de los llanos colombo-venezolanos. Cabe destacar que, si bien es una propuesta abierta a la comunidad, es un espacio pensado para músicos y principalmente acudida por la colectividad colombiana. *Sesiones de Joropo* lleva su decimosexta edición mensual, en el trayecto de su segundo año consecutivo de prácticas. *Camoruco*<sup>22</sup> principales propulsores de estos encuentros, son además los organizadores del *Encuentro internacional de Música Llanera en Buenos Aires* que se realiza desde el 2017 y va por su tercera edición, aparte de brindar conciertos con el propósito de mostrar al joropo en sus distintas facetas, instrumentaciones y estilos.

Hemos realizado en nuestras entrevistas, además una pregunta de opinión. Pero antes de mostrar su resultado, primero expondremos otra de nuestras fuentes de información. El trabajo discográfico “Por ahora y para siempre homenaje a Hugo Chávez”, editado por Ministerio del Poder Popular para la Cultura Gobierno Bolivariano de Venezuela, representa una serie de canciones populares y composiciones actuales que refieren a Hugo Chávez Frías y su emblemático paso por la presidencia venezolana. Este material fue realizado por músicos y cantantes de gran prestigio. Hemos seleccionado la canción “Sigue la revolución” con letra de Mario Díaz y música de Yustardi Laza, la cual exponemos a continuación:

Sigue la Revolución.

(*Joropo Central*)

Cuando Hugo Chaves Frías formo la genial idea  
de entrar en dura pelea contra la oligarquía  
despertó esta patria mía y el cambio fue repentino  
y se abrieron los caminos para esta tierra bravía

S. Viva la revolución, viva la revolución

Que le duela a quien le duela

---

<sup>22</sup> agrupación musical conformada por Amanda Rozo - canto, furruco y baile Juan Viviani Ghiselli - cuatro colombo-venezolano Lautaro Pérez Miranda - flauta travesa y bandola llanera Jhon Narvaez Aya - maracas

Mandamos en Venezuela

Abajo la oposición

Chávez sigue a la cabeza, Chávez sigue a la cabeza

De esta revolución

Así que la oposición

o corre o se endereza S.

La luz de sol brilla ahorita con mayor intensidad

Y la solidaridad se muestra más exquisita

el que no tenía casita hoy posee un digno hogar

y el que no podía estudiar ahora se le facilita.

S.

Viva la revolución que le duela a quien le duela ...

S.

Viva la revolución es lo que se oye decir

y lo quiero repetir porque esa es la solución

poniéndole corazón y permaneciendo unidos

logramos el cometido para esta hermosa nación

S.

Viva la revolución que le duela a quien le duela ...

S.

Venezuela hoy se agranda y todo el mundo lo sabe

de no haber sido por Chávez nos convierten en parrada

Recibieron una tanda los murciélagos chupones

La revolución se impone ahora el pueblo es el que manda.

Viva la revolución Viva la revolución

Que le duela a quien le duela

Mandamos en Venezuela

Abajo la oposición

Chávez sigue a la cabeza, Chávez sigue a la cabeza

De esta revolución

Así que la oposición

o corre o se endereza

La adhesión de diversos músicos a la propuesta del material discográfico, así como la entrevista realizada al folklorólogo Salazar, dan cuenta del mérito que los venezolanos le adjudican a Chávez, en relación a la difusión de las expresiones artísticas, en este caso la música folklórica de Venezuela, además de la implementación de políticas públicas que beneficio a las clases más pobres.

“Porque ahora hay un nuevo lenguaje político. Tú oyes incluso a la oposición hablar de inclusión, desarrollo endógeno y una cantidad de palabras que antes no se usaban, que alguien debería de hacer ese estudio lingüístico” (...) “La democracia participativa y protagónica, todo eso tiene que ver con Chávez. ¿Quién hablaba de protagónico antes? (...) Tú ves que la gente dice: yo estoy dignificado... tengo una vivienda digna... vivir viviendo... y cuando tú te pones a ver, son tantas las cosas que ese señor nos dejó, que lógicamente como buen llanero y amante de la cultura popular nos dejó eso: menos mal.” (Salazar 2014).

Pero las controversias en relación Chávez y el *zoropo*, se hicieron más fuertes al llegar a Buenos Aires. Distintos informantes han expresado su opinión respecto de letra del siguiente *zoropo central*, haciendo referencia a la letra antes expuesta “Sigue la revolución”. La respuesta que

obtuvimos fue de una resistencia absoluta, al querer asociar el nombre de Chávez a la expresión artística el *joropo*.

Un dato relevante para analizar esta percepción, responde a que el fenómeno de la migración en Bs As, tiene relación directa con las clases sociales venezolanas medias y altas. Salazar lo expresa así: “El *joropo* es un sentimiento nacional, aunque nuestra clase media, pequeñoburguesa por ignorancia, no por culpa de ellos sino de los medios de comunicación, se sienten distanciados de esa forma popular porque los rebaja a la condición de Pueblo”.

### **Algunas conclusiones**

Pretendiendo entender cuál es la mirada contrapuesta en torno a la construcción narrativa de las corporalidades en las expresiones artísticas y su incidencia en las identidades y memorias sociales en el ámbito Latinoamericano, vemos en el *joropo* un caso controversial. Por un lado, encontramos testimonios de un pueblo dignificado, que se expresa a través de la música del *joropo*, y que mantiene viva la practica dancística en el seno de Venezuela, más allá de las políticas públicas de visibilización del género artístico. Por otro lado, encontramos una comunidad migrante, llegada a Buenos Aires que refiere al *joropo* en el marco identitario y de las memorias sociales, pero que no lo practica.

Al respecto, Lacarrieu (1998) propone pensar ante determinados modelos de los Estados y de las ciudades en crisis, que los habitantes pueden apelar a ‘usos instrumentales’ de la identidad, de la historia - ‘éramos esto’, en consecuencia, reclamamos ‘ser lo que éramos’. Y este análisis puede ser aplicado tanto a los opositores de las políticas públicas chavistas como a los partidarios. El *joropo* NO es Chaves, éramos folklor, queremos ser folklor, en testimonios como "Es solamente folklor sin política, eso no se mezcla, Chávez no tiene nada que ver" entendiendo a la expresión folklórica inmersa en las corrientes más tradicionalistas.

A su vez, por otro lado, encontramos el discurso político desde las expresiones folklóricas, como emblema identitario, ante el intervencionismo *yanqui*, en un pueblo que celebra, canta y baila en oposición y como resistencia. En consecuencia, podemos nombrar al *joropo* como una manifestación dancística y musical folklórica. Elemento clave en el discurso antiimperialista del ex presidente de Venezuela Hugo Chávez, que quedó plasmado en la música y la danza del pueblo venezolano. Y que, más allá de los flujos migratorios de los últimos años, la tradición nacionalista del *joropo* se quedó en Venezuela.

### **Bibliografía**

Anderson, Benedict.: (1983) “Introducción”, “El origen de la conciencia nacional” En: Anderson, B. Comunidades Imaginadas. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica 2000

Carpani, R: (1960) Arte y revolución en América Latina. Buenos Aires, Continente, 2011

Gramsci, A: Observaciones sobre el folklore. En Cuadernos de la cárcel posteriores a 1931, en [www.gramsci.org.ar](http://www.gramsci.org.ar)

Andrés Kozel, Florencia Grossi, Delfina Moroni (coord.) 2015 El imaginario antiimperialista en América Latina. Panoramas pag 22- 25 Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO,

Lacarrière, M (1998). “A Madonna... yo le hago un monumento. Los múltiples y diversos usos de la historia en la ciudad de México. Alteridades, vol. 8, núm. 16, julio-diciembre, 1998, pp. 43-59 Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa Distrito Federal, México

Lombardi Satriani, L.M.: (1975) “Antropología Cultural, Análisis de la cultura subalterna”. Buenos Aires, traducción en español: Editorial Galerna.

Nicanoff, S. y Stratta, F. (2008) La revolución bolivariana. Notas sobre la relación entre estado y movimientos sociales. En Jornadas internacionales de problemas latinoamericanos Mar del Plata septiembre de 2008

PEREIRA, Susana. PONTNAU María Elena, VAZQUEZ, Sonia y SEGURA Cecilia:(2010) Aproximaciones para una actualización del concepto de folklore INEDITO trabajo en el marco de las actividades en el Instituto de Investigaciones en Folklore y Artes populares IIFAP ATF

Wainer Luis (2015) Posneoliberalismo y antiimperialismo en la primera etapa del proceso chavista En El imaginario antiimperialista en América Latina. (Kozel, Grossi, Moroni coord.) Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO,

### **Otras fuentes**

Los Orígenes del Joropo, relatados por el investigador Rafael Salazar: Desde Bagdad, África y España hasta Venezuela 11 agosto, 2014, entrevista realizada radio por Alba ciudad FM 96.3 Venezuela

El Corrido de Maisanta, el último hombre a Caballo Interpretado por Chávez

<https://www.youtube.com/watch?v=3YNGqsSJSNQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=303kupnELvA&feature=youtu.be>

Así se celebró el evento “El Joropo le canta a Bolívar” en diferentes estados del país Alba Ciudad 96.3 Fm

<http://albaciudad.org/wp/index.php/2014/06/en-fotos-asi-se-celebro-el-evento-el-joropo-le-canta-a-bolivar-en-diferentes-estados-del-pais/>

Presidente Chávez canta y baila al ritmo del joropo

<https://www.youtube.com/watch?v=7g7pJD1CSc8&feature=youtu.be>

Así se celebró el evento “El Joropo le canta a Bolívar” en diferentes estados del país Alba Ciudad 96.3 Fm

<http://albaciudad.org/wp/index.php/2014/06/en-fotos-asi-se-celebro-el-evento-el-joropo-le-canta-a-bolivar-en-diferentes-estados-del-pais>

Chávez canta Fiesta en Elorza con Cristóbal Jiménez, Reyna Lucero y Eneas Perdomo

[https://www.youtube.com/watch?v=12\\_93-mrMLY&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=12_93-mrMLY&feature=youtu.be)