



Universidad Nacional de Jujuy
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Doctorado en Ciencias Sociales

**Performance dancística en la cultura popular en el contexto global.
Danza y corporalidad en el Noroeste Argentino (NOA)**

“Tesis para aspirar al Grado de Doctora en Ciencias Sociales”

Autora: Mgtr. Grit Kirstin Koeltzsch

Director: Dr. Enrique Normando Cruz

Co-director: Dr. Fernando Gabriel Jaume

San Salvador de Jujuy, 16 de noviembre de 2020

A mis padres, Ingrid y Dieter

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, agradezco al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) por otorgarme una beca doctoral para poder realizar esta investigación.

A la Universidad Nacional de Jujuy por darme la posibilidad de una formación de posgrado a nivel doctorado. En particular, agradezco a los docentes del Doctorado en Ciencias Sociales de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales por sus enseñanzas.

Mi más sincero reconocimiento y agradecimiento corresponde al director de esta tesis el Dr. Enrique Cruz por sus críticas y aportes a la comprensión del contexto histórico, y asimismo al codirector Dr. Fernando Jaume por su lectura en profundidad y sus constructivos consejos y reflexiones disciplinares.

A José Miguel Naharro quien contribuyó considerablemente a mi formación en Antropología desde mis inicios y como profesor siempre será un ejemplo a seguir.

Agradezco a los empleados del archivo *Jerome Robbins Dance Division of The New York Public Library* y de la biblioteca *George A. Smathers Library*, Universidad de Florida, que me brindaron su ayuda durante mis estadías para que pueda aprovechar al máximo mi estadía con tiempos limitados.

Gracias a mi familia, a mis padres y a mis hermanas por su incondicional apoyo siempre, a pesar de la distancia. A Enrique por su compañía en esta vida y a mis cuadrúpedos por el cariño en cada momento.

A Margarita y a Ericka por su inspiración académica y artística, su alegría y su motivación para seguir su ejemplo y terminar esta etapa de la carrera.

Finalmente, el mayor agradecimiento corresponde a los innumerables actores danzantes populares que directa e indirectamente contribuyeron a esta investigación; sin su conocimiento práctico y los bailes compartidos, este trabajo no hubiese sido posible.

**Performance dancística en la cultura popular en el contexto global.
Danza y corporalidad en el Noroeste Argentino (NOA)**

RESUMEN

El tema central de esta tesis son las diversas expresiones dancísticas y corporales en el Noroeste Argentino. Con la investigación propongo indagar, describir y comprender las múltiples prácticas dancísticas populares que eligen los actores sociales como articulación corporal no verbal, teniendo en cuenta que la danza forma parte de nuestra vida y no solamente absorbe o refleja la vida cotidiana, sino que marca los cuerpos de los individuos, influencia los patrones socioculturales y los *habitus*. Considerando las relaciones micro/macro sociales, y para explicar de manera integral la performance dancística en el contexto global, considerando la práctica dancística popular como actividad de la vida cotidiana a partir de estudios de caso de diferentes estilos que han sido detectados a partir de una amplia participación en el contexto del NOA. Se trata de: la danza folklórica argentina, la danza brasileña, la danza árabe y la danza K-pop. Para abordar la temática ampliamente, utilizo una combinación de diversas estrategias cualitativas que incluye la etnografía, la autoetnografía, las percepciones y sentimientos de los actores sociales danzantes, pero también mi propia involucración desde un enfoque participativo, además de considerar la etnografía como práctica corporizada que implica la construcción de un estrecho vínculo corporal con el estudio. A partir de una investigación transdisciplinar, busco entender los cuerpos danzantes y crear un puente entre los estudios en danzas y movimientos con los estudios sociales. Teniendo en cuenta el potencial de las prácticas corporales y su observación en el estudio social, considero iguales las voces de las cuatro diferentes danzas elegidas para el análisis, entablando un diálogo en un sentido polifónico entre todos los participantes danzantes y mí misma, para así construir un amplio registro acerca de las actividades dancísticas populares en el Noroeste Argentino. Los resultados demuestran que pude detectar que las prácticas suceden entre la libre articulación corporal y las estructuras existentes como resultado de los procesos históricos y sociales.

Dance performance in popular culture in the global context.
Dance and corporeality in Northwestern Argentina

ABSTRACT

The key subject of this thesis is the diversity of dance and body expressions in the Argentine Northwest. With the research I propose to inquire, describe and understand the diverse dance practices and the popular expressions that social actors choose as non-verbal corporal articulation, taking into account that dance is part of our life, and not only absorbs or reflects the daily life, but also marks the individual body, influences the socio-cultural patterns and the *habitus*. Considering the micro/macro social relations, and explaining in an integral way the dance performance in the global context, I argue that the popular dance practice is a daily-life activity, approaching this through case studies of different styles that have been detected as relevant in the Northern Argentine context. These cases are: Argentine folk dance, Brazilian dance, Arab dance and K-pop dance. In order to tackle the subject widely, I use a combination of diverse qualitative strategies that include ethnography, auto-ethnography, perceptions and feelings of the social dancing actors, but also my own involvement from a participatory approach, besides considering ethnography as an embodied practice that implies the construction of a close physical link with the subject. This transdisciplinary research seeks to understand the dancing bodies and to create a link between dance and movement with social studies. Taking into account the potential of body practices and its social observation, I consider the voices of the four different dances chosen for analysis to be equal, establishing a polyphonic dialogue between all the dancing participants and I, in order to build a large register about popular dance activities in Northwest Argentina. The results show that I was able to detect that practices happen between free body articulation and the existing structures because of the historical and social processes.

ÍNDICE

| | |
|---|------------|
| Introducción | 13 |
| ¿Por qué estudiar las danzas?..... | 18 |
| La relación cuerpo-danza y <i>Körper-Leib</i> . Posicionamiento..... | 21 |
| Objetivos, hipótesis de trabajo y marco teórico-metodológico general | 28 |
| Organización de la tesis..... | 36 |
| PRIMERA PARTE | |
| La ciencia en movimiento..... | 39 |
| Capítulo 1 | |
| danza, cuerpo y movimiento desde La perspectiva transdisciplinar | 40 |
| 1.1 Estudiar la danza como expresión múltiple y holística | 41 |
| 1.1.1 <i>La interpretación y la representación histórica del cuerpo danzante.....</i> | <i>45</i> |
| 1.1.2 <i>El cuerpo en los estudios históricos</i> | <i>48</i> |
| 1.1.3 <i>El estudio social del cuerpo.....</i> | <i>50</i> |
| 1.1.4 <i>El modelo conceptual de práctica social y la teoría de la práctica</i> | <i>56</i> |
| 1.2 El estudio antropológico de la danza..... | 58 |
| 1.2.1 <i>La Antropología de la danza en los siglos XX y XXI.....</i> | <i>60</i> |
| 1.3 Antropólogas olvidadas | 67 |
| 1.3.1 <i>La danza en las sociedades humanas: Franziska Boas (1902-1988).....</i> | <i>70</i> |
| 1.3.2 <i>Artista, investigadora y educadora: Katherine Dunham (1909-2006).....</i> | <i>74</i> |
| 1.3.3 <i>El poder de la danza: Pearl Primus (1919-1994)</i> | <i>80</i> |
| 1.3.4 <i>Zora Neale Hurston: Antropóloga en el borde de la historia canónica (1891-1960).....</i> | <i>84</i> |
| 1.4 Los estudios de performance y su importancia en la Antropología contemporánea.. | 89 |
| 1.5 Expresión sin palabras. Danza y psicoanálisis | 95 |
| 1.5.1 <i>¿Necesitamos palabras? El danzante y la expresión corporal.....</i> | <i>99</i> |
| 1.6 Cuerpos en movimiento: las culturas populares..... | 104 |
| 1.7 Balance | 111 |
| Capítulo 2 | |
| La metodología en los estudios antropológicos de la danza..... | 113 |
| 2.1 Posicionamiento epistemológico. Construir conocimiento desde el cuerpo..... | 115 |
| 2.1.1 <i>El trabajo de campo y sus estrategias para la etnografía.....</i> | <i>116</i> |
| 2.1.2 <i>No hay etnografía sin cuerpo.....</i> | <i>119</i> |
| 2.1.3 <i>La etnografía como método sensitivo</i> | <i>121</i> |
| 2.2 Métodos específicos para estudiar la danza y el movimiento corporal..... | 130 |

| | |
|--|-----|
| 2.2.1 <i>Fundamentos del análisis de movimiento. El método LMA</i> | 131 |
| 2.3 La autoetnografía como herramienta metodológica reflexiva | 135 |
| 2.3.1 <i>¿Por qué aplicar la autoetnografía en el estudio social?</i> | 137 |
| 2.3.2 <i>“Performance (auto)ethnography” como estrategia metodológica</i> | 140 |
| 2.3.3 <i>El investigador como performer. Mi performance como investigadora</i> | 144 |
| 2.4 Mi cuerpo como etnógrafo. Pasado y presente | 148 |
| 2.4.1 <i>Un registro de tiempo y espacio</i> | 149 |
| 2.5 Balance | 154 |

SEGUNDA PARTE

| | |
|--|-----|
| Las prácticas dancísticas de la cultura popular en el NOA | 156 |
|--|-----|

CAPÍTULO 3

| | |
|---|-----|
| Los danzantes populares del Noroeste Argentino. El contexto local..... | 157 |
| 3.1 La percepción de las danzas en el área andina en la época colonial | 159 |
| 3.2 Cuerpo y control corporal en Salta y Jujuy en el siglo XVIII | 163 |
| 3.2.1 <i>¿Cómo controlar el baile y los tambores?</i> | 165 |
| 3.3 El contexto socio-histórico y cultural..... | 169 |
| 3.3.1 <i>Las relaciones de género</i> | 172 |
| 3.3.2 <i>La performance folklórica y la oralidad en el Noroeste Argentino</i> | 175 |
| 3.4 Balance | 180 |

CAPÍTULO 4

| | |
|--|-----|
| Entre el gusto popular y nacionalismo: La danza folklórica argentina | 182 |
| 4.1 La danza folklórica argentina. Un acercamiento..... | 184 |
| 4.2 La danza folklórica como dispositivo de control social del Estado argentino moderno | 192 |
| 4.2.1 <i>¿Qué es un dispositivo y cómo se relaciona con los cuerpos danzantes?</i> ...193 | |
| 4.2.2 <i>La danza folklórica argentina: entre control y desobediencia (I)</i> | 196 |
| 4.2.3 <i>Enseñanza y dispositivo. Desobediencia II</i> | 200 |
| 4.2.4 <i>Las emociones y la danza folklórica. Desobediencias III</i> | 205 |
| 4.2.5 <i>La incorporación de danzas “bolivianas”. Desobediencias IV</i> | 210 |
| 4.2.6 <i>Las danzas folklóricas también son (afro)latinoamericanas. Desobediencias V</i> | 214 |
| 4.3. Ejemplo de LMA (Laban Movement Analysis) – Danza folklórica | 218 |
| 4.4 Balance | 221 |

CAPÍTULO 5

| | |
|---|-----|
| Sambando en un espacio andino: La práctica de danzas brasileñas | 223 |
| 5.1 <i>Samba</i> o el poder transformador | 227 |
| 5.2 Diversión, energía, alegría. La danza <i>Axé</i> | 232 |

| | |
|--|------------|
| 5.3 <i>Na Ponta Ela Fica</i> – Transgresión del orden moral y la apropiación del baile <i>Funk</i> | 237 |
| 5.4 La práctica cotidiana de la danza brasileña..... | 242 |
| 5.4.1 <i>¿Quién baila y dónde?</i> | 245 |
| 5.4.2 <i>La sensación de bailar: “lo hago y esto es lo que me gusta”</i> | 250 |
| 5.4.3 <i>El cuerpo danzante migrante</i> | 258 |
| 5.5 La relación performer (migrante) – espectador..... | 265 |
| 5.6. Ejemplo de LMA (Laban Movement Analysis) – Danza brasileña | 271 |
| 5.7 Balance | 274 |
| CAPÍTULO 6 | |
| Corporizar lo asiático: La danza K-pop en el Noroeste Argentino..... | 276 |
| 6.1 La cultura popular coreana del siglo XXI. <i>¿Qué es Hallyu?</i> | 278 |
| 6.2 El fenómeno transcultural de K-pop en el Noroeste Argentino..... | 282 |
| 6.3 Música y danza como eje de identificación | 291 |
| 6.3.1 <i>La construcción estética en la performance K-pop</i> | 292 |
| 6.3.2 <i>Múltiple performance: la relación video-música-danza</i> | 297 |
| 6.3.3 <i>Danza y coreografía en el escenario popular</i> | 299 |
| 6.3.4 <i>Los “idols” de K-pop. Música, danza y la difusión mediática</i> | 304 |
| 6.4 Visualizando la belleza. Cuerpo y género | 308 |
| 6.4.1 <i>Androginia y la performance de género en K-pop</i> | 312 |
| 6.5 Ejemplo de LMA (Laban Movement Analysis) – Danza K-pop | 319 |
| 6.6 Balance | 322 |
| CAPÍTULO 7 | |
| El placer de bailar: La danza árabe | 324 |
| 7.1 El poder de la danza árabe y su relación histórica | 327 |
| 7.1.1 <i>Las Ghawazees o las mujeres danzantes del Cairo</i> | 329 |
| 7.1.2 <i>Aspectos históricos sobre la inmigración Árabe en el NOA</i> | 333 |
| 7.2 La sensación de bailar. Múltiples formas de expresión corporal en la danza árabe | 336 |
| 7.2.1 <i>Los estilos básicos de la danza árabe</i> | 340 |
| 7.3 La enseñanza, práctica y corporalidad en la danza árabe en el NOA..... | 345 |
| 7.3.1 <i>Tan lejos pero cerca a la vez. Las danzas árabes en Salta</i> | 345 |
| 7.3.2 <i>“Un ritmo para cada emoción”. Las danzas árabes en Jujuy</i> | 352 |
| 7.4 Ejemplo de LMA (Laban Movement Analysis) – Danza Árabe..... | 361 |
| 7.5 Balance | 364 |
| TERCERA PARTE | |
| Diversidad de cuerpos y voces | 366 |

| | |
|--|-----|
| CAPÍTULO 8 | |
| La danza y el movimiento como narrativa | 367 |
| 8.1 Cuerpos como voces plenas. El montaje polifónico..... | 369 |
| 8.2 Coexistencia y polifonía. La respuesta de los actores danzantes | 374 |
| 8.2.1 Montaje “danzas folklóricas” | 377 |
| 8.2.2 Montaje “danza brasileña” | 379 |
| 8.2.3 Montaje “danza K-pop” | 381 |
| 8.2.4 Montaje “danza árabe” | 383 |
| 8.3 La danza como articulación de placer, sensualidad y sexualidad | 385 |
| 8.4 La danza como medio para el desarrollo de la personalidad | 391 |
| 8.5 Balance | 394 |
| Conclusiones | 396 |
| Bibliografía y fuentes..... | 403 |
| Anexo 1: Encuestas realizadas entre 2014 y 2020..... | 432 |
| Anexo 2: Registro de entrevistas individuales | 433 |
| Anexo 3: Ejemplos de codificación en ATLAS.ti..... | 435 |
| Anexo 4: Laban Movement Analysis (LMA) – Formulario de codificación..... | 437 |
| Anexo 5: Formulario: Información para los participantes del estudio..... | 438 |
| Anexo 6 Formulario de consentimiento informado para los entrevistados..... | 439 |

ÍNDICE DE IMÁGENES

| | |
|--|----|
| <i>Imagen 1. Anuncio para los talleres de verano de la Escuela Boas</i> | 74 |
| <i>Imagen 2. Montaje “Mujeres mostrando piernas”</i> | 79 |
| <i>Imagen 3. “El juego cuerpo-vestuario”</i> | 79 |
| <i>Imagen 4. Montaje “Cuerpos sensuales. El juego entre lo masculino y femenino”</i> | 80 |
| <i>Imagen 5. Pearl Primus dancing, likely at Cafe Society Downtown</i> | 83 |
| <i>Imagen 6. Dancer and choreographer Pearl Primus</i> | 83 |
| <i>Imagen 7. Bill Tatnall, with guitar, sitting on porch</i> | 87 |
| <i>Imagen 8. Zora Neal Hurston listens</i> | 88 |
| <i>Imagen 9. Zora Neale Hurston sits with two women, a small girl, and a dog</i> | 88 |

| | |
|--|-----|
| <i>Imagen 10: Quema del Pulljay, Carnaval en La Silleta (Salta)</i> | 97 |
| <i>Imagen 11. Performance Ethnography. La Silleta (Salta)</i> | 142 |
| <i>Imagen 12. Principales. Los hijos de los principales</i> | 160 |
| <i>Imagen 13. Carnavalito espontáneo en la fiesta de Virgen de Copacabana</i> | 189 |
| <i>Imagen 14. Mujeres bailando en pareja enlazada. Fiesta Provincial del Haba</i> | 198 |
| <i>Imagen 15. Mujeres bailando en pareja suelta.</i> | 199 |
| <i>Imagen 16. Chamamé, en pareja enlazada.</i> | 199 |
| <i>Imagen 17 y 18. Mujeres bailando la parte de los “capataces” en la saya-caporal</i> | 203 |
| <i>Imagen 19 y 20. Pareja joven bailando una Chacarera</i> | 204 |
| <i>Imagen 21. Anuncio del gran baile después de la Fiesta Provincial del Haba</i> | 217 |
| <i>Imagen 22. Escenario en la plaza 8 de diciembre en La Silleta (Salta)</i> | 222 |
| <i>Imagen 23. Anuncio del Seminario Danzas Brasileñas</i> | 225 |
| <i>Imagen 24. Performance grupal en el Complejo Municipal de Cerillos (Salta)</i> | 247 |
| <i>Imagen 25. Salón Municipal en La Merced (Salta)</i> | 248 |
| <i>Imagen 26. Patio de una casa particular en Cerrillos (Salta)</i> | 248 |
| <i>Imagen 27. Plaza 8 de diciembre en La Silleta (Salta)</i> | 249 |
| <i>Imagen 28. Patio de la Escuela Virrey Toledo en La Silleta (Salta)</i> | 249 |
| <i>Imagen 29. Dos bailarinas en el camerino. Performance en Salta Capital</i> | 257 |
| <i>Imagen 30. Dos bailarinas en una intervención performática</i> | 258 |
| <i>Imagen 31. Performance en Salta Capital en 2013</i> | 259 |
| <i>Imagen 32 y 33. Performance en San Luís (Salta)</i> | 268 |
| <i>Imagen 34. Promoción de la lengua coreana.</i> | 283 |
| <i>Imagen 35. Cronograma del “Korea Fan Fest”, Salta</i> | 284 |
| <i>Imagen 36. Random dance en el “Korea Fan Fest”, Salta</i> | 285 |
| <i>Imagen 37. La multitud en el workshop, “Korea Fan Fest”, Salta</i> | 286 |
| <i>Imagen 38. Oferta de comida en el “Korea Fan Fest”, Salta</i> | 288 |
| <i>Imagen 39. Publicidad de maquillaje por parte del grupo BTS, Kuala Lumpur</i> | 294 |
| <i>Imagen 40. Estética K-pop. Expo Friki, Salta</i> | 296 |
| <i>Imagen 41. Performance del grupo Pandora en la Plaza de los Inmigrantes</i> | 298 |
| <i>Imagen 42. Taller de danza en el Centro de Arte Joven Andino (CAJA)</i> | 301 |
| <i>Imagen 43. Celebrando el mes del Pride</i> | 315 |
| <i>Imagen 44. Salome (detalle) de Paul Manship, 1915</i> | 326 |
| <i>Imagen 45. Litografía The ghawázees, or dancing girls of Cairo de Louis Haghe</i> | 331 |

| | |
|--|-----|
| <i>Imagen 46.</i> Litografía <i>La danse de l'Almé à Bénisouëf</i> de Godefroy Engelmann | 332 |
| <i>Imagen 47.</i> Tango Oriental. Presentación en el Teatro Mitre | 338 |
| <i>Imagen 48.</i> Fusión de ritmos latinos y urbanos. Presentación en el Teatro Mitre | 338 |
| <i>Imagen 49.</i> Encuentro Nacional de Dabke en San Salvador de Jujuy | 343 |
| <i>Imagen 50.</i> Afiche para la indicación de los beneficios. Cerrillos (Salta) | 347 |
| <i>Imagen 51.</i> Grupo de niñas en una presentación en el Complejo Deportivo Municipal | 351 |
| <i>Imagen 52.</i> Grupo de adolescentes (femeninos y masculinos) | 351 |
| <i>Imagen 53.</i> Presentación de danzas árabes en el Teatro Mitre | 354 |

ÍNDICE DE FIGURAS Y MAPAS

| | |
|---|-----|
| <i>Figura 1.</i> Aspectos a considerar en el trabajo de campo | 125 |
| <i>Figura 2.</i> Esquema de la figura 1 en el original hecho a mano | 128 |
| <i>Figura 3.</i> Las categorías de Laban en un esquema ampliado | 132 |
| <i>Figura 4.</i> Pregunta: ¿Qué sientes al bailar folklore? | 208 |
| <i>Figura 5.</i> Palabras clave de la percepción en la danza folklórica | 377 |
| <i>Figura 6.</i> Palabras clave de la percepción en la danza folklórica | 379 |
| <i>Figura 7.</i> Palabras clave de la percepción en la danza K-pop | 381 |
| <i>Figura 8.</i> Palabras clave de la percepción en la danza árabe | 383 |
| <i>Figura 9.</i> Categorías que contribuyen al desarrollo de personalidad | 393 |

| | |
|--|-----|
| <i>Mapa 1.</i> Provincias, territorios y países en que se bailaron nuestras principales danzas | 186 |
|--|-----|

Tanz - Er kann fast alles sein. Es hat mit einem bestimmten Bewusstsein, einer bestimmten inneren, körperlichen Haltung, einer ganz großen Genauigkeit zu tun: Wissen, Atmen, jedes Detail. Es hat immer etwas mit dem Wie zu tun. Es gibt so viele Dinge, die Tanz sind, auch ganz gegensätzliche Dinge.¹

—Pina Bausch



Dance has been my vehicle. Dance has been my language, my strength. In the dance I have confided my most secret thoughts and shared the inner music of all mankind. I have danced across mountains and deserts, ancient rivers and oceans and slipped through the boundaries of time and space.²

¹ Danza - Puede ser casi cualquier cosa. Tiene que ver con una cierta conciencia, una cierta actitud corporal interna, una gran precisión: Conocimiento, respiración, cada detalle. Siempre tiene algo que ver con el cómo. Hay tantas cosas que son baile, incluso cosas muy opuestas (traducción propia). En M. Meyer (2012), p. 15.

² El baile ha sido mi vehículo. La danza ha sido mi lenguaje, mi fuerza. En la danza he confiado mis pensamientos más secretos y he compartido la música interior de toda la humanidad. He bailado a través de montañas y desiertos, antiguos ríos y océanos y me he deslizado a través de los límites del tiempo y el espacio (Primus, 1983, traducción propia).

INTRODUCCIÓN

La danza, los movimientos y el cuerpo son una convergencia, es una relación que me ha intrigado desde la niñez, no solamente por haber sido literalmente una niña en movimiento con poca quietud, sino también por la ingenua pulsión de descubrir las diferentes formas sensoriales. Para mí, la percepción no significa que alguien pueda ver, oír y sentir. Es un asunto mucho más complejo. La percepción es la capacidad de interpretar las impresiones sensoriales, y esto requiere experimentar, practicar y entrenar. Siendo de una generación que ha crecido en tiempos y espacios hoy difíciles de imaginar, el movimiento siempre ha formado una activa parte de nuestra vida, esto en muchos sentidos.

En mi caso, por un lado, mi familia tiene un trasfondo campesino con fuerte vinculación con la tierra, alimentándose de muchos productos de la propia producción doméstica y ningún alimento prefabricado; por el otro, he recibido una educación escolar y pre-escolar de estilo socialista rígido, pero integral, por su enfoque entre lo intelectual y corporal tratando de entrenar todo el complejo sistema corporal. Esto en su conjunto puede haber contribuido a diferentes percepciones y capacidades. Sabemos que en los primeros años el ser humano desarrolla todos los sentidos. En las sociedades actuales se sobre estimula lo visual, así automáticamente se descuidan los demás sentidos. Cuando hoy un niño olfatea una hamburguesa congelada no va a entrenar nada y tampoco sentir un olor distintivo. Va a distinguirla a partir del diseño del paquete con la marca, el logo y los colores, o sea, a partir de lo visual. En el pasado íbamos al bosque a buscar hongos y sabíamos distinguir la textura, el olor y luego el sabor de las variedades. Estos pequeños actos también generan consciencia de cuerpo y de los sentidos.

El movimiento físico siempre me ha fascinado, y ha sido el motor de mis acciones y de mi comprensión. Sin conocer las teorías, por ejemplo de Mauss (1971), había entendido de una manera profana que el cuerpo es la herramienta esencial y más natural del hombre, además puede ser el vehículo para resistencias, mi articulación de gustos y placeres. Recién a los casi cuarenta años, al iniciar la carrera en antropología, se me dieron

las respuestas teóricas para lograr entender esta compleja entidad que se llama cuerpo, una formación necesaria para poder trabajar en la investigación social.

Por otro lado, no conocer las teorías no significa que todo mi conocimiento generado anteriormente como simple actor social popular no tuviera validez. El actor social no necesita un certificado para saber qué hongo es comestible y cuál no, lo sabemos por nuestros abuelos y nuestros padres. Sabemos que tenemos un cuerpo porque trabajamos con él desde temprana edad en diversas tareas, y es el trabajo, sea en una fábrica o con la tierra, el que nos hace dar cuenta que con el cuerpo andamos por todos lados. Pero sí, necesitamos un certificado para luego como investigador, explicarle al actor social que tiene un cuerpo significativo, aunque él mismo ya lo había comprendido antes.

La diferencia está, en que el actor social popular a menudo opera a partir de la “conciencia práctica”, mientras no es tan fácil llegar a la “consciencia discursiva” (Giddens, 1995),³ esto por muchos factores (sociales, políticos o económicos), como tal vez es mi caso. Existiendo también la posibilidad de considerar el lenguaje corporal como discurso, pero a menudo ello no es contemplado como válido, o simplemente no es entendido.

Esta cuestión automáticamente me lleva a la discusión de “*Can subaltern speak?*”, y como bien dice Gayatri Spivak, el subalterno no puede hablar, porque no es escuchado, ya que el acto de hablar también incluye el acto de escuchar (2008, p. 127). Punto sensible, que cuesta tanto, ya que para entender el lenguaje o el discurso corporal se necesita una verdadera conexión con los cuerpos, lo que empieza con la comprensión del propio.

Los antropólogos aplican sus estrategias para “entrar” en y “salir” del campo, en mi caso, reconozco que iba ser diferente, lo que sería más bien un “salir”, “volver a entrar” y “quedar”. Creo que es inevitable, siendo primero cuerpo danzante popular, luego convertirme en investigadora, y volver al mismo lugar del danzante popular, pero bajo otras condiciones. Metodológica y epistemológicamente se podría vincular con el método concreto-abstracto-concreto (de la Garza Toledo, 1983), estableciendo una relación entre

³ Para Giddens, la conciencia práctica es “lo que los actores saben (creen) acerca de condiciones sociales, incluidas en especial las condiciones de su propia acción, pero que no pueden expresar discursivamente; sin embargo, ninguna barrera de represión protege a la conciencia práctica, a diferencia de lo que ocurre con lo inconsciente”; y la conciencia discursiva define como “lo que los actores son capaces de decir, o aquello a lo cual pueden dar expresión verbal, acerca de condiciones sociales, incluidas, en especial, las condiciones de su propia acción; una conciencia que tiene forma discursiva” (1995, p. 394).

objeto y praxis, reconociendo múltiples propiedades y conexiones entre el concreto real y las abstracciones. Sin embargo, no va a ser el enfoque principal de esta tesis.

Aclaro también que, en este trabajo etnográfico no habrá un “informante clave”, considerando iguales las voces de las cuatro diferentes danzas elegidas para el análisis, entablando un diálogo en un sentido polifónico entre todos los participantes danzantes y mí misma, para así construir un amplio panorama acerca de las actividades dancísticas populares en el Noroeste Argentino.

La preocupación por los saberes que he mencionado, por supuesto, me lleva a la cuestión de la validez y validación del conocimiento y la autoridad epistemológica, que por lo general se le otorga al científico y al conocimiento como resultado del trabajo con la mente. Sin embargo, y por no poder desvincularme de mi pasado, este trabajo es el resultado de una investigación científica que no se olvida del conocimiento popular, que también genera conocimiento; pero a la vez, quiere dar valor al conocimiento corporal-popular que se va a expresar a lo largo de la tesis a partir de un diálogo entre cuatro diferentes prácticas dancísticas. Esto llevado a cabo en el sentido de Bajtín (1984), de la polifonía o heteroglosía, donde es posible que cada uno de los actores sociales cuente su visión con su cuerpo sin que una autoridad interrumpa.

Por lo tanto, este estudio combina los trabajos con los actores sociales danzantes, y me incluye a mí como narradora de mi autoetnografía y como participante permanente en las actividades dancísticas populares. Todas aquellas personas que han participado consciente o inconscientemente de esta investigación, decidí no entrevistar a cada una de ellas, sino más bien, reconocer que son cuerpos danzantes que se expresan a través del baile como lenguaje no verbal. Bailar significa mucha experiencia práctica y tener sentimientos a la vez. Danzar es dar, compartir sentimientos y en este acto mi cuerpo y mi movimiento expresa algo personal, no es solamente conocimiento teórico.

Cabe destacar que muy probablemente, muchos sentimientos o preocupaciones ni siquiera podríamos expresar con palabras, pero sí lo manifestamos en el momento del baile. La reconocida bailarina y coreógrafa Pina Bausch, una vez decía en una entrevista que los sentimientos son muy exactos, y esto también es conocimiento, solamente no tenemos palabras para describirlos, o tratamos de hacerlo, esto remite a un tipo de saber

que ya había estado antes en nosotros. Lo sabemos, pero es conocimiento que se construye de manera diferente.⁴

Esto también fue una de mis preocupaciones, ¿cómo explicar este conocimiento que he construido a partir de las múltiples danzas?, algo que he compartido con tantas personas a lo largo de mi vida como actor con consciencia práctica desde mi indomable voluntad de aprender nuevos movimientos. Estas experiencias de un mundo, mi mundo, en el cuál no hay límites para experimentar movimientos, sin importar lo razonable o lo perfecto. A la vez nos encontramos en sociedades con muchas pautas y reglas y restricciones en cuanto a la articulación corporal. Como bien dice Merleau Ponty:

El mundo fenomenológico es no ser puro, sino el sentido en que se transparenta en la intersección de mis experiencias con las del otro, por el engranaje de unas con otras; es inseparable, pues, de la subjetividad e intersubjetividad que constituyen su unidad a través de la reasunción de mis experiencias pasadas en mis experiencias [...] (1975, p. 19).

Ahora bien, podemos preguntarnos ¿Cómo sabemos y cómo aprendemos quienes somos, qué queremos ser, que percepción tenemos de nosotros mismos y de otros? Estas preguntas también están relacionadas al significado del cuerpo, el cuerpo de “adentro” y “afuera”, el cuerpo diferente. Interrogantes que son de índole filosófica, sobre el “*Dasein*”, el “*In-der-Welt-sein*”,⁵ que deberían ser considerados por las ciencias sociales y además enfrentarlos como investigadores sociales, para ser capaz de comprender mejor a los individuos y la sociedad que estudiamos.

Hace unos años atrás, al iniciar mis primeras investigaciones acerca de los cuerpos, las performances y las danzas populares (Koeltzsch, 2014), me di cuenta de que como ser humano y como cuerpo estamos vinculados en este sentido con la población y la sociedad que estudiamos. Por lo tanto, primero tuve que hacer estos interrogantes a mí misma (Koeltzsch, 2016), y así entender desde muchas prácticas corporales lo que significa ser cuerpo. Es el mismo con el cual nos encontramos entre la levedad y el peso, es nuestro

⁴ Véase: "Das hat nicht aufgehört, mein Tanzen ... ", Pina Bausch im Gespräch mit Eva-Elisabeth Fischer <https://www.youtube.com/watch?v=f04Tk1pqQok>.

⁵ Conceptos de Martin Heidegger (1967) de la filosofía de la existencia desarrollado en “*Sein und Zeit*”.

centro del ser y con el cual desarrollamos una conciencia corporal a través del tiempo y diversas experiencias y vivencias (Husserl, 1913 y 1952; Merleau Ponty, 1975).

Tanto en mis reflexiones y propias experiencias dancísticas como en el trabajo con los bailarines populares, me di cuenta que todos buscamos un sentido vital, algo que para los que bailamos tiene mucho sentido, y que es una clave para entender que estamos con otros, trascender a uno mismo solo es posible con el otro. La danza es un excelente ejemplo para explicar este “*Mitwelt*” de Heidegger (1967), el estar en el mundo con el otro que también es un mundo afectivo (pp. 118-119). Estamos en un entorno (*Umwelt*), este mundo de los objetos y también tenemos nuestro *Eigenwelt*, el mundo interno de nosotros mismo, sin embargo, nuestro *Dasein* se orienta a partir del encuentro con el otro.

Considerando las citas de Pina Bausch y Pearl Primus del inicio, podemos entender que cada persona danzante desarrolla una visión en relación danza-cuerpo-significado-percepción, en su tiempo y espacio, y en su entorno. Esto no es solamente el caso para aquellos que sean bailarines famosos, sino todos desarrollamos estos sentidos. Tanto yo como los otros actores danzantes populares tenemos conciencia sobre esta relación, si queremos saberlo solamente hay que preguntarles, participar y observar. Por lo tanto, quiero destacar que el movimiento corporal y la danza constituyen un complejo sistema de símbolos que forman parte de la práctica social en la cotidianeidad de todos los pueblos, y así también en el Noroeste Argentino.

De todos modos, las citas iniciales expresan lo que me motivó a hacer este trabajo, entender que la danza es algo muy complejo, que abarca tantas facetas, pero sobre todo crucial es la actitud del propio danzante, es la expresión que nos informa sobre una danza y su intención. Por otro lado, la danza como mi propio lenguaje se ha formado a partir de los lugares que he atravesado en el tiempo y espacio y que se reflejan en este trabajo.

Así también encontramos diversas prácticas dancísticas donde los movimientos corporales trascienden ideas nacionales o raciales, y se construyen múltiples vocabularios expresivos como forma de articulación no verbal. El cuerpo es nuestro vehículo hacia el mundo, en el sentido de Merleau Ponty (1975), y es nuestra realidad palpable, por eso, queda como referente en múltiples aspectos, cuestiones de la estética corporal y belleza, tanto exterior como interior, expresar alegrías, preocupaciones y emociones. Todas estas reflexiones me llevan a interrogar acerca del sentido de los estudios sobre las danzas de manera holística para entender qué significa bailar en el mundo contemporáneo global.

¿POR QUÉ ESTUDIAR LAS DANZAS?

Cada investigación comienza con una pregunta, y esta pregunta nos lleva hacia más interrogantes. En mi caso, me llevaron a pensar más allá de la danza como arte, analizar una obra particular de algún artista, o entender la danza como rasgo de un grupo étnico. Mucho me inspiró el trabajo de Katherine Dunham quien abrió un panorama diferente, al estudiar el flujo entre danza popular y arte que puede suceder en nuestra vida cotidiana y que también podría llegar a los escenarios.

En este proceso se cristalizó como crucial la “investigación con y desde mi cuerpo”, lo que significa investigar a partir del propio cuerpo y dejar que las preguntas surjan desde él mismo. Un enfoque vinculado a mis trabajos autoetnográficos y orientados a la práctica; que me ofreció la posibilidad de ver el trabajo científico desde una perspectiva diferente, y desde el movimiento buscar preguntas y respuestas.

Propongo entender la danza como práctica participativa e inclusiva, lejos de la estricta separación entre bailarín profesional o no profesional, performer y espectador, como por ejemplo en un teatro u otros espacios exclusivos, además, no separar entre arte y no arte. Esto demuestran los bailarines populares que participan en esta tesis, ellos crean sus vínculos a través de la danza, se expresan, se entrenan, practican, construyen sus espacios colaborativos y se presentan en sus escenarios y sus performances. Esto va a ser un punto clave, esta agencia y la autogestión de las acciones por parte de los danzantes populares, esto en acuerdo con el marco teórico general de la etnometodología.

Por lo tanto, con este trabajo quiero recalcar que las expresiones dancísticas son cruciales para entender a los actores sociales, porque son la manifestación visual de las relaciones sociales y dan cuenta de cuán detallado puede ser un sistema estético (Kaepler, 1978, p. 32). Es justamente este complejo sistema que incluye también la transmisión de las visiones de los actores sociales, sus percepciones de belleza, su estética y su autoconstrucción, lejos de los parámetros estáticos que se toman en muchos estudios sociales, conceptos como pobreza, raza/etnicidad, clase, género, identidad, cultura y con dicotomías occidente–no occidente, norte–sur, de ahí separando los estudios de arte y filosofía. Como si los actores sociales no tuvieron una noción propia de arte y filosofía.

De manera integral, y para unir todos estos aspectos, un buen ejemplo etnográfico es el trabajo de Mylene Mizrahi (2014) sobre la estética *funk carioca* y cómo este universo

conecta muchos factores como música, baile, movimiento y gestos corporales, moda, relaciones de género, etc.; un universo que para muchos intelectuales es incomprensible, grotesco, vulgar y con la mujer reducida a una víctima del deseo masculino. Mizrahi nos demuestra que el tema de las culturas populares no es tan simple, y que este mundo requiere una atención profunda. A veces parece más fácil pensar en las categorías dadas, sobre todo establecidas, a partir de un lenguaje científico verbal y racional para la explicación del comportamiento social y el arte popular, en vez de sumergirse en categorías más difíciles de explicar, como las experiencias corporales individuales, diferentes significados del movimiento y nuestra conciencia del cuerpo humano.

Otro problema surge cuando pensamos que las ciencias naturales no tendrían nada que ver con todo esto, cuando en realidad se podría excelentemente explicar las leyes físicas desde el movimiento y la gravedad a partir del cuerpo danzante, para solamente mencionar un ejemplo. Retomaré esta cuestión más adelante, en la parte de la narrativa autoetnográfica de esta tesis. Mi idea aquí es generar conocimiento desde la danza y el cuerpo de manera dinámica sin negar a otras disciplinas. Solamente así sería posible desarrollar enfoques innovadores para las ciencias.

Por todas estas razones, abogaría por una ciencia de la danza como campo innovador transdisciplinar que posibilitaría crear nuevas epistemologías, un acercamiento entre diferentes ciencias, buscar interfaces entre diversas herramientas, que en parte quiero aplicar en esta tesis. Una de ellas puede ser *Digital Humanities*, utilizando nuevas tecnologías para la investigación, enseñanza y creación trabajando con otras disciplinas, así llevar la investigación a otras dimensiones.

De esta manera, la actividad corporal como la danza, el manejo del saber cultural-corporal y el uso contemporáneo de conocimiento pueden construir un inter-espacio, entre acción e intersección, así levantar barreras entre el arte popular y la ciencia.

Desde este punto de vista, también deberíamos considerar la danza en un sentido amplio como nuestra primera lengua. Nos podemos mover antes de hablar una lengua verbal. Por eso, el niño se mueve sin vergüenza y sin preocupación. Es la lengua que descubre a partir de sus capacidades motrices en la experiencia práctica. Para el investigador-adulto sería la cuestión indagar sobre la propia relación con el cuerpo o acerca del surgimiento de los movimientos que hace. En consecuencia, desarrollar la consciencia de que nuestro cuerpo es el total de nosotros mismos, pensar en muchas dimensiones, no solamente en categorías duales como cuerpo-mente.

Entraría la cuestión del lenguaje corporal y su análisis, por ejemplo como lo propone Laban (2011) en su modelo de análisis del movimiento. Este enfoque se centra en el lenguaje del movimiento describiendo cómo se realiza un movimiento y también proporcionar información sobre la situación interior momentánea de los danzantes. En esta línea, se toma el movimiento como un lenguaje propio con una gramática propia.

Por lo tanto, es necesario pensar en una investigación en danzas que pueda abarcar múltiples aspectos culturales, sociales y políticos, asuntos específicos de género, y esto en interrelación con los contextos históricos y sociales. De esta manera entender las expresiones de la cultura popular a través de su expresión corporal, como es la danza, como válida articulación no verbal, considerar la danza como lenguaje y la búsqueda de una expresión en la vida cotidiana de cada individuo o grupo.

Debo admitir que no es una tarea fácil, por dos razones. Primero, muchos de los que escribimos e investigamos sobre danzas tenemos una profunda relación con un tipo y/o varios tipos de baile en diferentes dimensiones, escribimos y bailamos a la vez lo que influencia de manera dialéctica el trabajo de investigación (Citro, 2012). A mí a veces resulta difícil escribir sobre algo que pasa por otras formas de comprensión, lo que uno siente y percibe al bailar, lo que dice el cuerpo, para mí resulta inefable, sin embargo, sería un intento para superar la brecha entre danza y lenguaje, llenar este espacio para transmitir de mejor manera posible este conocimiento. El segundo obstáculo surge cuando el investigador activamente reconoce la participación y la práctica de danzas en general, pero particularmente danzas populares. Darse cuenta de la propia situación social con un alto grado de reflexividad, un tema que se puede resolver mediante el método autoetnográfico.

Desde la “objetividad científica”, el conocimiento sentido no es conocimiento porque no encaja en los criterios de la ciencia tradicional, y a partir de ahí se decide qué conocimiento será reconocido, de quién y por qué (Abraham, 2016, p. 22). Investigar danzas populares de ciertas categorías puede dar lugar a que la práctica popular en sí sea desacreditada por falta de comprensión de parte de los intelectuales.

Lo que debo destacar es que este tipo de investigación autorreflexiva lleva consigo un proceso exigente, complejo y requiere mucho tiempo. Además, y en acuerdo con Anke Abraham (2016), estar dispuesto involucrarse con el propio cuerpo, ser curiosa, ser un sujeto de mente abierta, buscar lo afectivo-corporal-sensorial, comprometerse con el cuerpo en relación con los cuerpos de los sujetos investigados, requiere coraje (p. 26). No

obstante, para mí, fue la única forma honesta de acercarme al mundo social del cual también provengo.

LA RELACIÓN CUERPO-DANZA Y KÖRPER-LEIB. POSICIONAMIENTO

Un cuerpo no está vacío. Está lleno de otros cuerpos, pedazos, órganos, piezas, tejidos, rótulas, anillos, tubos, palancas y fuelles. También está lleno de sí mismo: es todo lo que es.

Un cuerpo es largo, ancho, alto y profundo: todo eso en más o menos gran tamaño. Un cuerpo es extenso. Toca de cada lado a otros cuerpos. Un cuerpo es corpulento, incluso cuando es flaco.

—Jean-Luc Nancy (2007)

Sin lugar a dudas, el interés en cuestiones del cuerpo, la corporalidad y la danza ha aumentado en las últimas décadas, tanto en los estudios sociales, culturales e históricos. Esto no significa que haya cambiado sustancialmente la mirada sobre los mismos, o sea, considerar aspectos exteriores (modelos de belleza, obesidad, delgadez, etc.) por un lado, y la situación interior o mental, por el otro. Por ejemplo, en el psicoanálisis se sigue considerando únicamente lo dicho, es decir, la articulación verbal del analizante y no las expresiones corporales de otra índole.⁶ Es decir, seguimos pensando en la construcción del cuerpo por influencias externas, categorías como el cuerpo consumidor capitalista o de que las técnicas corporales como el ballet clásico se practican únicamente por la imposición de valores y representaciones hegemónicas (Mora, 2010).

Por otro lado, también encontramos aquellos que convierten el cuerpo en alma, lo que menciona Nancy (2014, p. 140) en relación a los estudios de los cuerpos placenteros, cuerpos significantes y los cuerpos sufrientes. El cuerpo es un espacio abierto, lugar de existencia (*Existenz-Stätten*) del *Dasein*, no hay existencia sin lugar o sin “*Da*”. El lugar del

⁶ El tema lo discutimos en el seminario de posgrado “Aportes del Psicoanálisis a las Ciencias Sociales” con el Dr. Luis Darío Salamone, Doctorado en Ciencias Sociales de las Universidad Nacional de Jujuy, 2017.

cuerpo (*Körper-Stätte*) no tiene ni un afuera o un adentro, sino son múltiples funciones que se cruzan y tiene múltiples formas (Nancy, 2014, pp. 19-20). “*Das Transzendente befindet sich in der unendlichen Modifikation und räumlichen Modulation der Haut*” (Nancy, 2014, p. 20). (“Lo trascendental está en la infinita modificación y modulación espacial de la piel”, traducción propia).

La cuestión planteada combina diferentes enfoques y dimensiones, no solamente filosóficas del *Dasein*, sino la profundidad del cuerpo y sus capacidades de causar, de construir y de aportar conocimiento, y esto en relación con otros cuerpos.

Estas aclaraciones son particularmente necesarias porque el trabajo aquí presentado se construye sobre diversas expresiones dancísticas-corporales, que incluyen las miradas de actores sociales danzantes y mi propio cuerpo investigador.

En este sentido, se complementan las experiencias humanas desde diferentes espacios y tiempos, y estas no se dejan categorizar en saber o no saber, como se va a aclarar con mi autoetnografía por haber cruzada la línea de haber sido generadora de conocimiento y danzante no reconocido académicamente hacia ser investigadora. Es un tipo de travesía que experimenté con mi misma, en términos de Nancy (2012), un proceso en el cual el cuerpo danzante pasa a ser cuerpo corporizado que se relaciona con sí mismo, y donde no es ni objeto, ni envuelto en un sujeto interior: es sujeto. Es mi cuerpo danzante a través del cual descubrí mi existencia sin necesidad de tener un certificado académico o de otro tipo, ya que: “Experiencia no es saber y tampoco no saber. Experiencia es travesía, desborde [transport] de borde a borde, un desborde sin parar de un borde al otro a lo largo del contorno que desarrolla y limita una arrealidad (*Arealität*)” (Nancy, 2014, p. 110, traducción propia).

Lo que plantea el filósofo francés es que, la extensión del cuerpo es su realidad y a la vez arrealidad, que no lo podemos reducir a un punto fijo o substancial, a una existencia independiente. Todo un sistema de movimientos, en mi caso sobre todo de la danza, que nos hace entender esta complejidad si tomamos el riesgo de experimentar con el cuerpo para comprenderlo.

En nuestra vida cotidiana nos movemos en un espacio, pero no se trata de una relación del cuerpo con el espacio, sino es esta relación entre cuerpos que he mencionado anteriormente. No podemos entender el cuerpo a partir de lo visible, sería y es un error (que se comete a menudo) pensar que los rasgos exteriores pueden explicar los cuerpos. Por lo tanto, “ver un cuerpo no significa entenderlo a partir de la vista [...], la vista no

comprende la totalidad del parecer” (Nancy, 2014, p. 47, traducción propia).

Como persona que siempre ha practicado diversas danzas, tal vez no es tan difícil imaginar que el cuerpo es una unidad de un “estar-fuera-de-sí-mismo” y pensarlo en múltiples dimensiones, lo que sentimos y percibimos. En la danza también tocamos a otros, ya que no puedo sentir nada sin sentir a otro cuerpo y sin ser sentido por el otro. Nancy lo formula así:

Es geht nun darum, eher die Einheit „Außerhalb-von-sich-Sein“, die Einheit eines „Zu-sich-Gelangens“ [venir à soir] als ein „Sich-Spüren“, ein „Sich-Berühren“ zu denken, das notwendigerweise über das Äußere abläuft – deshalb kann ich mich auch nicht spüren, ohne einen Anderen zu spüren, ohne vom Anderen gespürt zu werden (Nancy, 2014, p. 141).⁷

Ahora bien, propongo pensar la danza en estos términos de la unidad de todos los aspectos mencionados, este constante ir y venir, sentirse a sí mismo, sentir a otros y ser sentido por otros. Pensando en las más fundamentales cuestiones de la condición humana, así como lo trataba de llevar al escenario Pina Bausch, sin pensar en categorías de arte, ya que ella trabajó desde los sentidos más humanas y experiencias que cada bailarín incluyó en sus obras: “el amor y la angustia, la nostalgia y la tristeza, la soledad, la frustración y el terror, la infancia y la vejez, la muerte, la explotación del hombre por el hombre, la memoria y el olvido” (Vásquez Rocca, 2006, p. 6). Entender la danza como lenguaje, como expresión de nuestro *Dasein* cuando no podemos encontrar palabras para decir lo que queremos decir.

Estas cuestiones son muy importantes en el momento de trabajar con otros danzantes, entender estas dimensiones desde mi propia experiencia dancística en vinculación con la de los actores sociales para poder analizar y explicar las prácticas. Por eso quiero aclarar también una cuestión conceptual que tiene que ver con el cuerpo como noción y estrategia, me refiero a la categoría analítica del *Körper-Leib*.

⁷ El punto es, pensar la unidad del “estar-fuera-de-sí-mismo” como la unidad de un “venir a sí mismo” [venir à soir] como “sentirse a sí mismo”, como un “tocarse a sí mismo”, que necesariamente tiene lugar en el exterior – por eso, no puedo sentirme a mí mismo sin sentir a un otro, sin ser sentido por el otro (traducción propia).

Estudiar los cuerpos en la actualidad significa no entender el cuerpo físico como una constante antropológica estable, sino que tiene múltiples significados y denominaciones (Zettelbauer, 2017, p. 12). Esto implica que para entender la corporalidad, es necesario incluir en el estudio a las percepciones individuales, las cuales no siempre son verbalizables, o sea, tenemos que considerar otras formas de expresiones y percepciones corporales que, desde un principio, son difícilmente verbalizables, definibles en claras palabras. Pensando, por ejemplo, en las sensaciones de dolor o las percepciones de olores que no encajan en un modelo ideal (Zettelbauer, 2017, p. 13).

Centrándome en el cuerpo y su complejidad, queda claro que el mismo no se puede dicotomizar, como ya lo expliqué desde la filosofía de Nancy, sino, tomando el ejemplo de las danzas populares de esta tesis, las corporalidades se construyen en un espacio intermedio, en un 'entre' identitario considerando las percepciones de cada uno. En este sentido me sirvieron mucho los trabajos autoetnográficos como cuerpo migrante que entendió que la constante fue mi corporalidad en todo su conjunto, y siendo la danza como articulación no verbal la única y verdadera forma de expresión.

En cuanto a la terminología, a menudo encontramos en la bibliografía especializada sobre el cuerpo y la danza la palabra germánica *Leib*. Al respecto, una cuestión interesante se encuentra en el idioma alemán, lingüísticamente se hace la diferencia entre *Körper-corporus* (que proviene del latín) y *Leib*.⁸

El primero (*Körper*) solía referirse al cuerpo objetivado y puede ser utilizado para referir animales o cuerpos muertos, ya que originalmente se usaba este término para el cadáver. Mientras el segundo (*Leib*) se refiere al cuerpo que experimenta el mundo, y en el cual la mente y el cuerpo son inseparables, porque la palabra tiene su raíz en el término *leben* (vivir) (Platz, 2006, p. 10). No debemos olvidar que nuestra lengua también está relacionada con el “cuerpo vivido”, nadie usa el lenguaje fuera de sí mismo, no es separable de uno mismo y su entorno cultural, por lo tanto, “para asimilar una lengua por completo, habría que asumir el mundo que ella expresa” (Merleau Ponty, 1975, p. 204).

En este sentido, algunos investigadores de habla alemán abogan por usar los dos términos como conceptos diferentes en contextos científicos. O sea, *Leib* como concepto corporal que abarca lo que tiene que ver con la percepción y la experimentación corporal, y por otro lado, con el concepto *Körper* referirse a la entidad carnal (Lorenz, 2000, pp. 32-

⁸ Véase Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, versión online: <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GL03713>.

33). Estos conceptos sirven para entender las diferentes dimensiones corporales, al mismo tiempo no debemos perder de la vista que en el fondo somos un *Körper-Leib* por el hecho de que *Körper* y *Leib* están dados simultáneamente, tienen el mismo origen y nunca existen de manera separada.

Así como lo desarrollaré a partir de la autoetnografía, a pesar de diferentes socializaciones, formaciones políticas, ideológicas y otras influencias externas que actúan sobre el cuerpo, históricamente mi *Körper-Leib* tiene un origen (*Ursprung*) y constituye lo que soy de forma integral.

Ahora bien, un eje central en la investigación social lo ocupa justamente esta preocupación acerca del complejo sistema del cuerpo humano, es decir, lo más difícil de explicar es el tema de las percepciones y la sutileza de las expresiones de su ser/estar en el mundo. Por esta razón considero de suma importancia la corriente filosófica de la fenomenología y la teoría de la percepción de Merleau-Ponty (1975), quien trata de mostrar que la cultura y el *self* se construyen, y que ni la existencia corporal consciente ni la cultura son dadas, las mismas surgen de un proceso que inicia con el cuerpo a un nivel preobjetivo, considerando que somos el cuerpo que vive en el mundo y él mismo constituye un complejo conjunto de experiencias.

También cabe destacar la relevancia de la fenomenología de Husserl (1913) como precursor en esta cuestión, explicando como la corporalidad se despliega a partir del mundo inconsciente, instintivo y natural. Husserl nos hace recordar la doble función o doble sentido del cuerpo, la vivencia y la reificación, por un lado lo físico, la materia del ser corporal (*körperliche Sein*), y por el otro, el cuerpo encarnado (*leibhaftige Dasein*), el cuerpo en un sentido fenoménico. En su análisis sobre la fenomenología de la constitución, en su segundo libro “Ideas II” (1952), Husserl lo sigue desarrollando con más profundidad.

Lo que quiere decir, a partir de la percepción se da a conocer lo que sucede gracias a los sentidos del cuerpo. Cada experiencia surge del cuerpo y a la vez es comunicador con el mundo. El cuerpo constituye el eje central en todos los sentidos, constituye lo material, la realidad anímica y también el mundo espiritual. De esta manera abarca esta compleja relación *Körper–Leib*.

Considerando todo esto, podríamos pensar en una filosofía de la danza, sobre todo desde los trabajos de Nancy. Hemos llegado a hacer estas relaciones entre los movimientos dancísticos y los movimientos del pensamiento. Ya no son algo impensable, el cuerpo

pensante y el cuerpo danzante se conectan al mismo tiempo, el danzante se mueve “viene a sí mismo” en su devenir a la vez en su cognición construye conocimiento.

Finalmente, si hablamos de filosofía y danza, no podemos olvidar que fue Nietzsche quién a menudo se ocupaba de la danza y las relaciones corporales (*Leib*) y que influencia tiene todo el conjunto para las fuerzas creativas. En *Ecce Homo*, un libro autobiográfico, cuenta cómo escribió una parte de “Así habló Zarathustra”:

[...] *die Muskel-Behendheit war bei mir immer am größten, wenn die schöpferische Kraft am reichsten floß. Der Leib ist begeistert: lassen wir die 'Seele' aus dem Spiele... Man hat mich oft tanzen sehn können; ich konnte damals, ohne einen Begriff von Ermüdung, sieben, acht Stunden auf Bergen unterwegs sein. Ich schlief gut, ich lachte viel –, ich war von einer vollkommenen Rüstigkeit und Geduld* (1977, pp. 108-109).⁹

La agilidad muscular era siempre máxima en mí cuando la fuerza creadora fluía de manera más abundante. El cuerpo está entusiasmado: dejemos fuera el alma... A menudo la gente podía verme bailar; sin noción siquiera de cansancio podía yo entonces caminar siete, ocho horas por los montes. Dormía bien, reía mucho, poseía una robustez y una paciencia perfectas (traducción de la edición en español de 1998, pp. 109-110).

La danza es una actividad corporal, Nietzsche lo entendió y trataba de explicar esta interacción del cuerpo con los músculos como un impulso para la creatividad y viceversa. El cuerpo danzante es impulsado por diferentes fuerzas y así para Nietzsche la danza toma un lugar central y atraviesa toda su obra filosófica. Estas ideas han influenciado a muchos bailarines del siglo XX, sobre todo de la danza moderna, tanto en Estados Unidos (Isadora Duncan y Martha Graham) y como en Alemania (Rudolf Laban, Mary Wigman y Gret Palucca) donde tuvo particularmente impacto en muchos artistas.¹⁰

⁹ Utilizo aquí en primer lugar el texto en alemán, ya que para mí tiene más expresividad en la forma de usar el vocabulario y por el vocabulario en sí, aunque la traducción del español es muy acertada.

¹⁰ Para profundizar se puede consultar Burt, R. (1990). *Zarathustra's dancers*; y Stüdemann, N. (2008). *Dionysos in Sparta. Isadora Duncan in Russland*.

En la filosofía de Nietzsche a menudo aparecen comentarios sobre el baile como flujo de la vida, y así el filósofo alemán posiciona dentro de los movimientos esenciales del cuerpo el de bailar. Dice Nietzsche: “Y esta es mi doctrina: quien quiera aprender alguna vez a volar tiene que aprender primero a tenerse en pie y a caminar y a correr y a trepar y a bailar” (2003, p. 276).

Cabe destacar que en las obras de Nietzsche todos bailan: Dionisio, Zarathustra, los filósofos, los pensamientos, las chicas en “*Das Tanzlied*” (La canción del baile) (1895). Así afirma su convicción que la danza juega un rol fundamental, es el lenguaje de los gestos, es la afirmación del propio cuerpo del ser corporal, también aparece en relación a la religión. Nietzsche, siempre fue un crítico en cuanto a la religión y la moral cristiana porque van a la par con la desvalorización del cuerpo en este sistema de valores, aclarara que: “*Ich würde nur an einen Gott glauben, der zu tanzen verstünde*” (Yo no creería más que en un dios que supiese bailar)¹¹ (1895, p. 58).

En muchos textos de Nietzsche, sobre todo en “Así habla Zarathustra”, podemos encontrar distintos aspectos que tienen que ver con el cuerpo y la danza, esto relacionado a diversas experiencias humanas hasta inclusive la embriaguez. Por ejemplo habla de la poeta más embriagada que la embriaguez, para destacar que el placer es aún más profundo que el sufrimiento (1895, p. 468).¹² Menciona varias veces “*Tanzwut*” (coreomanía o danzamanía), como se llamaba una enfermedad en la Edad Media Europea cuando centenas de personas bailaron sin parar, saltaban y danzaron sin límites hasta el agotamiento.¹³ Aunque Nietzsche no se refiere a esa enfermedad, sino usa la palabra “*Wut*” que se suele utilizar en la lengua alemana cuando hacemos algo con mucha pasión, la traducción literal sería “rabia”o “ira”. Y también menciona la sensación cuando un bebé mueve el sonajero e inmediatamente se mueve su pie por esta pasión por el baile (1895, p. 328).

En esta obra llena de detalles acerca de la danza, debo destacar otra parte más que me llamó mucho la atención, y que tiene que ver con las partes del cuerpo y los sentidos. Dice Nietzsche: *Meine Fersen bäumten sich, meine Zehen horchten, dich zu verstehen: trägt der Tänzer sein Ohr – in seinen Zehen!* (1895, p. 328) (Mis talones se irguieron, los

¹¹ Traducción de la edición en español.

¹² Al tema del placer regreso en otras partes de la tesis, en relación a placer/agotamiento y el placer en la danza.

¹³ Se consideraba un tipo de epilepsia. Sería un tema interesante para futuras investigaciones.

dedos de mis pies escuchaban para comprenderte: lleva en efecto, quien baila sus oídos ¡en los dedos de sus pies!).¹⁴

Aquí destaca las habilidades particulares de los bailarines, el conocimiento de sus cuerpos, la atención que prestan a sus cuerpos, usando la metáfora de poder oír con los dedos del pie. Es parecida a la linda metáfora que estableció Gret Palucca enseñando a sus alumnos “danzar con la cabeza y pensar con las piernas” (Koeltzsch, 2019e). Es el juego entre mover, pensar y generar conocimiento.

En síntesis, reafirmo que la danza ocupa un lugar central en las obras de filósofos como Nietzsche, convirtiéndose en un ideal, una práctica que permite a la persona volver a aprender su relación con su ser físico, importante en relación a conocerse a sí mismo, para el devenir, un ideal para una religión que cultivaría el amor hacia el cuerpo. En este sentido tomo las ideas filosóficas y fenomenológicas para tener en cuenta todos estos aspectos hacia una comprensión de los cuerpos danzantes.

OBJETIVOS, HIPÓTESIS DE TRABAJO Y MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO GENERAL

Para la investigación de esta tesis he considerado principalmente el espacio de la ciudad de Salta y el Valle de Lerma (provincia de Salta) y San Salvador de Jujuy, que se encuentran en el Noroeste de la República Argentina. Es una región que tiene una composición demográfica y cultural heterogénea en el actual siglo XXI, pero presenta cierta homogeneidad al reconocer una tradición histórica y cultural común con prevalencia del componente indígena nativo; en el que además, y según lo han determinado estudios históricos-culturales (Guzmán, 2012; Delgado, 2004; Zacca, 1997 y Cruz, 2013a), biodemográficos y antropogenéticos (Acreche, Albeza, Caro, 2011 y Di Fabio Rocca et al., 2016), también existió y existe, y no poca, presencia de población negra y afro mestiza.

En cuanto al universo de población, aquí tomo lo que corresponde a los sectores populares¹⁵ que eligen como práctica social diversas formas/estilos de danza. Lo hacen en

¹⁴ Otro detalle, en el alemán estos versos tienen rima, que por supuesto se pierde en la traducción al español. El encanto de leer estas obras está en leerlas en el original.

¹⁵ La designación de sectores populares tiene limitaciones teóricas evidentes, sin embargo, el giro es útil para describir sencillamente a la población que se tomará como muestra en esta tesis, y que se define como los

espacios de las periferias urbanas de las ciudades de Salta y San Salvador de Jujuy, donde he identificado como muestra de análisis, una amplia variedad y diversidad de actividades y prácticas dancísticas con diferentes orígenes, performances, sentidos y *habitus*.

En particular, elegí la población que practica activamente en su vida cotidiana la danza folklórica argentina, la danza brasileña, la danza árabe y la danza K-pop, porque son cuatro casos de estudio que nos permiten interrogarnos y observar la corporalidad, experiencias corporales, emociones y patrones de interacción social en el contexto local y regional del NOA en relación con el contexto global, un juego que define, entre otros, a la configuración de la cultura popular posmoderna.

El objetivo general de la tesis es analizar las prácticas dancísticas de la cultura popular; relacionando las mismas con el uso del cuerpo en la performance dancística, reconociendo las dinámicas y subjetividades de la experiencia humana, con el fin de crear un registro explicativo de la diversidad de cuatro danzas populares practicadas localmente en el NOA en el contexto global. De ahí se derivan los objetivos específicos que comprenden: 1) Contextualizar la práctica dancística socio-históricamente en el espacio y tiempo específico. 2) Describir cada una de las danzas escogidas como significativas en el espacio social: la danza folklórica argentina, la danza brasileña, la danza árabe y la danza K-pop. 3) Situar la performance dancística en el NOA en el contexto global. 4) Examinar el cuerpo como locus de la práctica social. 5) Analizar las danzas y la conducta social a través de la performance.

Cabe aclarar que el locus del trabajo, el Noroeste Argentino, se encuentra en una región que se enfrenta a grandes problemas económicos y sociales, y este contexto socio-económico evidencia su realidad social. Relacionando esta situación con la cultura popular nos encontramos en un contexto de subalternidad a nivel latinoamericano.

La heterogeneidad poblacional y otros factores como la interacción de género y clase, la violencia de género, la discriminación y exclusión social del sector popular se reflejan en el comportamiento social cotidiano. Por otro lado, a causa de los procesos migratorios históricos y contemporáneos, en este espacio social de las Provincias de Jujuy y Salta se encuentra una amplia presencia de diferentes influencias culturales evidenciadas

sectores subalternos. Se caracterizan por tener ciertas limitaciones en la articulación verbal, la compleja relación entre “hablar” y ser escuchado, por lo tanto, desarrollan propias estrategias de articulación que encontramos más bien en lo corporal. Una explicación más detallada de estos sectores populares y su “cultura” desarrollaré en el capítulo 1, sección 1.6 “Cuerpos en movimiento: las culturas populares”.

en las prácticas culturales cotidianas, y en este caso particularmente nos interesa enfocarnos en la expresión dancística.

En este contexto, la investigación pretende contribuir a la comprensión de articulaciones no verbales como la danza, cuáles son los saberes detrás de las prácticas y cómo pueden ser entendidas las performances culturales a través de la transferencia de un saber social donde podemos encontrar significados intencionales y no-intencionales. El interés científico del presente estudio se basa en la observación, participación y el análisis de expresiones corporales con el fin de crear un registro empírico de prácticas dancísticas populares en la región que no han sido estudiadas exhaustivamente, pero que involucran una amplia parte de los sectores populares en la cotidianeidad.

En este sentido, propongo poner énfasis en el potencial de los estudios corporales para revalorizar la expresión no verbal que se construye a partir de diversas experiencias y percepciones corporales, tratándose de un conocimiento práctico y popular, reconocer su validez, entender sus mensajes. Así dar cuenta que las prácticas dancísticas no solamente absorben y reflejan la vida cotidiana de los actores sociales, sino que nos informa sobre estructuras sociales, *habitus* y discursos culturales.

Establezco como hipótesis de trabajo que en el Noroeste Argentino se practican una variedad de actividades dancísticas y corporales performáticas. Se trata de una forma a través de la cual los actores sociales se articulan de manera no verbal, considerando que la articulación corporal forma parte del sistema de lenguaje, por lo cual las performances dancísticas escenifican las preocupaciones, deseos, conflictos, fuerzas externas e internas de los cuerpos y reflejan la situación social de los actores. De manera específica, en un contexto de enseñanza cultural nacional y ensayo de roles de género hegemónicos, los actores sociales buscan en las performances de diversas danzas populares su propia forma de expresión, a partir de las influencias y contactos culturales globales y su propia acción. Dando cuenta que los actores sociales no son pasivos receptores de las pautas culturales locales, regionales, nacionales y globales.

El marco teórico-metodológico general lo constituye la etnometodología (Garfinkel, 2006) que es una perspectiva interesada en la acción social, la intersubjetividad y la comunicación lingüística, considerando que las personas crean su propio patrón de acción social, y no necesariamente siguen patrones establecidos en sus acciones. La etnometodología se enfoca en la práctica social reflexiva, con el fin de explicar las prácticas sociales y la experiencia de los actores sociales, y cómo los mismos toman sus

decisiones (Coulon, 1995). Lo que quiere decir que las personas construyen su propia vida social a partir de sus rutinas, las reglas creadas por el grupo y las relaciones intersubjetivas.

La etnometodología surge como corriente sociológica en los años de 1960, tomando aspectos de la sociología americana de Parsons y de la fenomenología de Schütz y Husserl para comprender la acción social y las motivaciones interiores de los actores (Coulon, 1988). A partir de la producción de estudios empíricos se analizan los procesos de la construcción de la realidad y del orden social. Por lo que al aplicar la etnometodología, se ha de tener en cuenta que este orden social y su expresión –aquí tomando los cuerpos y la danza– no tienen una interpretación exacta o única; y para estar en condiciones de hacer una lectura, tenemos que buscar el sentido en todos los elementos con los que se relacionan los actores sociales de dicha investigación.

Muchos de los estudios de este enfoque hacen hincapié en la importancia del lenguaje de la vida cotidiana y como la vida social se construye a partir de él. Por ejemplo, para Schütz, un factor importante es tener en cuenta el lenguaje cotidiano ya que: “[...] el lenguaje de todos los días encubre un tesoro de tipos y características preconstruidos, de esencia social, que encierran contenidos inexplorados” (en Coulon, 1988, p. 14).

Esto quiere decir que las personas construyen su propia vida social a partir de sus rutinas, las reglas creadas por el grupo y las relaciones intersubjetivas. El sistema social no es algo estable y dado *a priori* como suponía la sociología tradicional, sino es creado por los propios actores y siempre está sujeto a cambios por los mismos actores. Esta es la razón por la cual la etnometodología pone énfasis en la manera en la que los actores toman sus decisiones (Coulon, 1988, pp. 33-34). Aquí está incluido el enfoque fenomenológico de Husserl quien propone una filosofía que trasciende el conocimiento científico. Con su noción *Lebenswelt* (el mundo de la vida) quiere mostrar que los hombres tienen una cierta “actitud natural” frente a su cotidianidad, no es el mundo de la conciencia a partir de la cual los agentes buscan soluciones, sino a partir de la intersubjetividad y en conjunto con su grupo (Giddens, 1993).

Los estudios lingüísticos también juegan un papel importante en la etnometodología, porque aportan el concepto de la indexicalidad, que significa que en la vida social no se sigue a un lenguaje oficial ni a la gramática. A pesar de que una palabra o expresión tenga un significado de carácter oficial, cada situación tiene un significado particular y adquiere un significado en el contexto. Por eso, por más ordinario que sea el lenguaje cotidiano, la gente del contexto lo entiende sin dificultad (Coulon, 1988). Esto se

puede observar a menudo en los sectores populares, sobre todo a partir de un prolongado tiempo de trabajo de campo o de vivir en los mismos contextos como tal.

En el sentido etnometodológico, el lenguaje (verbal o no verbal) tiene un significado en cada situación particular por el hecho de que las palabras son transituales, no son utilizadas con un único significado dado, sino trascienden las situaciones según las personas que las usan, su entorno y su historia personal. La vida social se construye a partir del lenguaje y en conjunto influencia la acción social. Esta indexicalidad iba a ser importante para Garfinkel, pero en un sentido de las características de toda expresión.

Queda claro entonces que “la etnometodología es la búsqueda empírica de los métodos empleados por los individuos para dar sentido y, al mismo tiempo, realizar sus acciones de todos los días: comunicarse, tomar decisiones, razonar” (Coulon, 1988, p. 32). Esto incluyen también las estrategias de elegir las diversas danzas como práctica en la vida cotidiana, aunque muy ajenas a la cultura del entorno, lo que desarrollaré en esta tesis.

La vida social entonces no es el mero intento de reproducir las normas racionales o la repetición de actividades enseñadas, así como lo ha desarrollado la etnometodología argumentando que ha de distinguir entre una “racionalidad de la ciencia” y “una racionalidad del sentido común” (Giddens, 1987, p. 35).

El acercamiento teórico particular de la investigación parte de cuatro ejes principales que permiten hacer el enlace entre los estudios sociales del cuerpo, la antropología de la danza, las teorías de performance y de culturas populares.

A partir del enfoque antropológico de la danza, entender la danza como una práctica multifacética que comprende complejos sistemas de movimientos que no solamente resultan de lo escuchado o de lo visible, sino que incluyen también factores invisibles que se articulan a través de los cuerpos y que son el resultado de diversos procesos incluyendo el contexto socio-político (Kaepler, 1978 y 2000).

Aclarando que, no se busca explicar el baile como mera representación de una identidad étnica colectiva desde la idea de la vinculación entre etnicidad y cultura popular (Poole, 1990), sino que considero el cuerpo con su capacidad expresiva como medio de comunicación que posibilita que la narración dancística pueda leerse como el reflejo de la sociedad y sus condiciones sociales. En línea con los estudios antropológicos de la danza de Susan Reed (1998), que plantea pensar en los contextos contemporáneos globales considerando las dinámicas actuales en relación a las prácticas corporales, la agencia de los actores sociales, pero también cuestiones de poder y las discusiones acerca de las imágenes

de cuerpo. Esto significa trabajar más allá de las categorías tradicionales de identidad étnica y reconocer lo global de la cultura en los sectores populares.

En cuanto a la investigación etnográfica de esta tesis, se lleva a cabo a partir de un enfoque cualitativo con una estrategia de usar diversos enfoques. Para la obtención de los datos empíricos abogué por una combinación de métodos y técnicas cualitativas a partir del trabajo de campo en función de participación observante, porque considero que un aspecto importante de todo el proceso de la investigación, es pensar la etnografía como una práctica corporizada –*embodied practice*–; reconociendo el cuerpo como sitio de producción de conocimiento (Conquergood, 2002). Esto también implica utilizar el propio cuerpo del investigador, y así construyendo “una sociología no sólo del cuerpo en sentido de objeto (*of the body*) sino a partir del cuerpo como herramienta de investigación y vector de conocimiento (*from the body*)” (Wacquant, 2006, p. 16).

Esta participación en el acto de la observación y la experiencia corporal, significa una máxima involucración al campo, pero también, puede llevar a la comunicación de diversas reflexividades, incluye un alto compromiso con la comunidad, y permite entender un fenómeno cultural a partir de la propia experiencia.

En este sentido, y teniendo en cuenta los aportes de Bourdieu (2002) sobre el auto-análisis sociológico, apliqué la reflexión crítica a partir de las experiencias cotidianas, el propio trabajo autoetnográfico y desde la auto-objetivación teórica y artísticamente, o sea, objetivando el investigador, y con esta “objetivación participante” lograr entender las dimensiones de una sociedad y sus límites (Bourdieu, 2002). Además, el incluir la mirada autoetnográfica en la investigación, constituye una herramienta valiosa y es la intersección entre el *self* y la sociedad (Adams, Holman Jones y Ellis, 2015).

En cuanto a los datos, aparte de las observaciones y anotaciones de campo, el registro empírico comprende entrevistas estructuradas y semi-estructuradas, además filmaciones y un amplio y variado registro fotográfico.¹⁶

Cabe destacar que participé en la práctica de cada una de los cuatro estilos de danza aquí analizados, esto como importante herramienta metodológica de la participación observante, cuyas metodología como el grado de participación, desarrollaré más adelante en la tesis.

¹⁶ El registro fotográfico se plasmará a lo largo de la tesis y en los montajes. Las filmaciones utilicé para el análisis general y al final de los capítulos 4 a 7 tomaré un ejemplo para cada danza para explicar el *Laban Movement Analysis*. En el Anexo 2 presento un resumen del registro de todas las entrevistas realizadas.

En términos generales, el trabajo de investigación se llevó a cabo en diferentes fases. Luego de la búsqueda y el análisis de las fuentes secundarias, estudios existentes y la bibliografía disponible, entré en la fase del trabajo de campo que incluyó un estudio exploratorio de las unidades de análisis y la formulación y diseño de los instrumentos de recolección de datos.¹⁷ Realicé las entrevistas semi-estructuradas, tanto grupales como individuales con personas previamente elegidas para cada una de las danzas en cuestión. En algunos casos los mismos bailarines participan en varias danzas, tratándose de bailes populares a veces no se puede separar entre “estilos”. Por lo tanto, en algunos casos las respuestas se entrecruzaron con diversas categorías dancísticas.

Además, adapté algunas estrategias particulares para las diferentes danzas, ya que se dieron situaciones espontáneas, como en las fiestas juveniles de K-pop, o algún baile popular folklórico, surgiendo cuestiones que no se pudieron prever, por lo tanto, en algunos casos incluí entrevistas espontáneas en el estudio. Ha de tenerse en cuenta que muchos de las actividades dancísticas de los sectores populares estudiados no suceden siempre según esquemas u horarios fijos como en una academia tradicional de danzas. Por ejemplo, en el caso de K-pop, con el fin de captar una más amplia cantidad de datos, incluí una encuesta mediante *Google Forms*¹⁸ que pude aplicar a eventos planificados y espontáneos, y luego volví a aplicar esta herramienta también para una cuestión particular que quería indagar sobre la danza folklórica.

Para las observaciones más específicas en relación al movimiento, apliqué técnicas particulares, utilizando el “modelo de repertorio de movimiento” (*Bewegungsrepertoire-Modell o Laban Movement Analysis-LMA*) según Laban (2011).¹⁹ Regreso con más detalles teóricos acerca de esta metodología particular de las ciencias de la danza en el capítulo 2, ya que su esquema es descriptivo y a la vez explicativo, y por eso lo utilicé en los casos prácticos para cada una de las cuatro danzas observadas.

¹⁷ Estas herramientas incluyen las entrevistas estructuradas y semi-estructuradas, entrevistas espontáneas, las encuestas, las anotaciones de campo a partir de diversas formas de participación en bailes y espectáculos populares, clases de danza, la propia práctica corporal y la enseñanza de danzas.

¹⁸ Encuesta 1: “Cultura K-pop (música y danza)” para el público general. Encuesta 2: “La danza folklórica y su expresión” para el público general. Encuesta 3: “La danza K-pop” con cuatro bailarinas de danza K-pop de Jujuy (por la pandemia de COVID-19 no fue posible realizar la entrevista personalmente, tomé la decisión de hacerla de esta manera a distancia). Por más detalles véase Anexo 1.

¹⁹ Véase formulario en Anexo 4.

En cuanto al análisis, organicé la información y los datos de forma sistemática para facilitar este proceso. Dada la gran cantidad de registros realizados en total: 18 entrevistas personales,²⁰ 149 registros a las encuestas con preguntas abiertas y cerradas, además del material audio-visual, procedí de la siguiente manera. Codifiqué los datos²¹ para la interpretación final de la investigación utilizando como herramienta tecnológica el software ATLAS.ti, un programa científico que permite segmentar la gran cantidad de datos señalados, trabajar simultáneamente los documentos primarios como los textos de las entrevistas, las fotos y los segmentos de videos. Como se propone desde la teoría fundamentada, en una primera instancia, apliqué la codificación abierta que según Strauss y Corbin (2002) es “el proceso analítico por medio del cual se identifican los conceptos y se descubren en los datos sus propiedades y dimensiones” (p. 110). En segundo lugar, traté de refinar los datos mediante la codificación axial que es el “proceso de relacionar las categorías a sus subcategorías, denominado 'axial' porque la codificación ocurre alrededor del eje de una categoría, y enlaza las categorías en cuanto a sus propiedades y dimensiones (Strauss y Corbin, 2002, p. 134. De esta manera el investigador puede establecer las relaciones entre las unidades de análisis y las categorías establecidas. Finalmente, concluí con una codificación selectiva para integrar y entrelazar todas las categorías con el fin de refinar la teoría (Strauss y Corbin, 2002, p. 157).

Para el análisis general apliqué el método de la comparación constante, entrelazando la recolección y registro de datos, la codificación, el análisis y la interpretación a lo largo del proceso investigativo, para evitar una mera inducción analítica al universalizar los casos (Valles, 1999, pp. 340-349). Trabajando con esta dinámica, se le permite dar un carácter holístico a la investigación desde el inicio hasta la interpretación final. Como guion me sirvió la definición de “análisis” de (Strauss y Corbin, 2002, p. 22) para quienes es “la interacción entre los investigadores y los datos. Es al mismo tiempo arte y ciencia”. Es decir, mantuve el rigor con el trabajo de los datos, pero también traté de aplicar cierta creatividad para elegir las categorías, y sobre todo en la presentación final con la idea del montaje.

Finalmente, quiero destacar que la inclusión de mis vivencias y acciones corporales en el proceso de la investigación lleva a un nivel de reflexividad diferente, algo típico de la investigación autoetnográfica. Pero también quiero dejar muy claro, y en acuerdo con

²⁰ El detalle donde especifico los tipos de cada entrevista se encuentra en el Anexo 2

²¹ Véase la tabla con ejemplos de codificación abierta y axial en el Anexo 3.

Abraham (2016), que la revelación de trasfondos biográficos en la investigación no disminuye la calidad o validez de los conocimientos, sino que los aumenta, porque hacen que los saberes sean más evaluables y comprensibles (pp. 29-30).

Por tal razón, con esta tesis quiero contribuir a la investigación de danzas en un amplio sentido, y proponer nuevos modos de percibirse a sí mismo como investigador y a los actores sociales en relación al mundo que nos rodea, esto a través de la danza, los movimientos y las emociones. De esta manera comprender el cuerpo y la articulación no verbal como clave para la investigación social.

ORGANIZACIÓN DE LA TESIS

La tesis se organiza en tres partes como secuencia lógica. La primera parte, titulada “La ciencia en movimiento” consiste en dos capítulos en las cuales trato de explicar los fundamentos teóricos y metodológicos que sostienen esta investigación. En el capítulo 1 explico en profundidad el marco teórico y el enfoque transdisciplinar de esta tesis, entendiendo los estudios de danzas en un sentido holístico. Haré especial hincapié en la comprensión del cuerpo desde la perspectiva histórica y antropológica en relación a las danzas y las performances, lo que también incluye la perspectiva social y psicológica. De esta manera comprender los cuerpos en movimiento dentro de las culturas populares y la danza como acto social. El capítulo 2 complementa el primero, ya que es ahí donde presento todo el aparato metodológico necesario para poder estudiar los cuerpos y la danza en este sentido holístico que he mencionado anteriormente. En particular se expone la reflexión sobre mi autoconsciencia como investigadora y participante en el movimiento de las danzas populares en el Noroeste Argentino, una metodología que no separa el propio cuerpo del universo estudiado, aplicando un enfoque humanístico y autoetnográfico para justificar las subjetividades e intersubjetividades que también forman parte del estudio etnográfico. Además, tomo posición en relación a cuestiones epistemológicas con el fin de reafirmar que los cuerpos también construyen conocimiento a partir de un lenguaje no verbal.

La segunda parte constituye el pilar fundamental y etnográfico de esta tesis. Se titula “Las prácticas dancísticas de la cultura popular en el NOA” y consiste en cinco

capítulos. En el capítulo 3 me acerco a la realidad local del espacio estudiado con el fin de entender el contexto socio-histórico-cultural de la región, necesario para comprender las prácticas dancísticas, la corporalidad y aspectos sociales y de *habitus*.

Luego, en los siguientes cuatro capítulos presento mi trabajo etnográfico acerca de las prácticas dancísticas elegidas y las particularidades para cada caso. Así, el capítulo 4 trata sobre la danza folklórica argentina, que tiene una carga estatal muy fuerte por su construcción como identificadora nacional, pero también demuestro la influencia de las emociones y la reconfiguración en la vida cotidiana, que por ende, son los actores sociales que se expresan. En el capítulo 5 trato las danzas llamadas “brasileñas”, que despiertan interés sobre todo en la población femenina, porque le permite expresarse a través de movimientos diferentes y articularse a través de danzas distintas. El capítulo 6 tematizo la práctica de la danza K-pop, que está enmarcada en un nuevo estilo de vida con influencia asiática, sobre todo entre la población joven. Incorporo algunos aspectos culturales asiáticos, el uso de nuevas formas de comunicación y la influencia del flujo cultural global. En el capítulo 7 analizo lo que comprenden las danzas árabes y su práctica en la región. Para este caso particular, el trabajo etnográfico hace posible entender los procesos de aprendizaje de una danza que a veces se enfrenta a prejuicios por su exposición corporal, pero también deja claro que se encuentra en una constante reconfiguración, por la influencia de otros ritmos y por disputas de género, ya que la participación masculina es cada vez más visible.

Aclaro que los criterios para las subtemáticas de cada danza han sido diferentes, o sea, dependen un poco de las particularidades que se presentan en el entorno de cada situación. Sin embargo, todos incluyen los aspectos de las emociones, las estéticas y el poder expresivo; que se establecen y comparan al final de cada uno de los capítulos 4 a 7 aplicando la metodología de análisis de movimiento en base a del esquema de Laban (2011).

Finalmente, en la tercera parte “Diversidad de cuerpos y voces”, unifíco todos los hallazgos en una parte analítica que propone discutir los resultados a partir de la técnica de montaje. Así, en el capítulo 8 propongo entender las actividades dancísticas como una narrativa que permiten entender las voces en un sentido polifónico (Bakhtin, 1984) por parte de los actores danzantes que coexisten y que se “articulan” a través de mi montaje de imágenes y los datos revelados. La intención es, de esta manera establecer una relación

corporal entre el espectador y la imagen y para fundamentar la validez científica de pensar con el cuerpo y generar conocimientos desde los cuerpos.

En la parte final presento las conclusiones del trabajo recapitulando los principales hallazgos y las explicaciones claves, así retomando los aspectos más importantes en relación al objetivo principal del trabajo, el análisis de las prácticas dancísticas de la cultura popular en relación a la corporalidad y la performance, así reconociendo las dinámicas y subjetividades de la experiencia humana. También incluyen mis reflexiones acerca de las danzas y las articulaciones no verbales, la dinámica de la danza en la vida social y la construcción de nuevas corporalidades, las cuales son construidas por los propios actores, ya que son ellos mismos que deciden tomar poder de su cuerpo para expresarse a través del movimiento dejando un mensaje.

PRIMERA PARTE

LA CIENCIA EN MOVIMIENTO

CAPÍTULO 1

DANZA, CUERPO Y MOVIMIENTO DESDE LA PERSPECTIVA TRANSDISCIPLINAR

Este capítulo se divide en seis ejes temáticos relacionados al marco teórico de la tesis con el fin de marcar las líneas teóricas en más profundidad y aspectos que considero importante para el estudio de las danzas. Primero, explicaré la danza como expresión en un sentido holístico y la necesidad de aplicar un enfoque transdisciplinar, lo que incluye una mirada histórica hacia los cuerpos y la comprensión de lo social a través de las principales teorías de la práctica. En segundo lugar, voy a recorrer la Antropología de la Danza como subdisciplina con sus principales aportes, pero también plantear cuestiones críticas, por ejemplo la exclusión de mujeres pioneras y cuyos aportes casi no aparecen en las consideraciones de los estudios de las danzas en la actualidad.

Luego, revisaré los conceptos relevantes de los estudios de performance para la Antropología y su vínculo con la articulación dancística en el mundo actual. En este conjunto entran también aportes desde la psicología, ya que para entender los actores sociales, la expresión dancística y la revelación de la vida interior, todo está ligado a las emociones, percepciones y cuestiones psicológicas del ser humano. Finalmente, tratándose de danzas populares y la clase popular que examino en esta tesis, de suma importancia es la revisión de los principales enfoques acerca de las culturas populares en el mundo global y en el espacio específico como el Noroeste Argentino dentro de Las Américas.

1.1 Estudiar la danza como expresión múltiple y holística

La danza tal vez es una de las prácticas artísticas más antiguas de la humanidad, porque como articulación social a través de los cuerpos, no necesitan otro lenguaje que el que permite el mismo cuerpo. Por esta razón, este tipo de expresiones íntimamente ligadas a nuestros cuerpos, inciden en el espacio en el cual nos movemos.

En el sentido fenomenológico que señala Merleau Ponty (1975), el cuerpo es nuestro medio de comunicación, “el cuerpo es la forma oculta del ser-uno-mismo (*eine verdeckte Form unseres Selbstseins*), o recíprocamente, que la existencia personal es la prosecución y la manifestación de un ser-en-situación dado” (p. 82), o sea, está anudado a nuestro mundo y representa este espacio. Por lo tanto, la narración dancística puede leerse como el reflejo de la sociedad, su cultura, su historia y también de sus armonías, conflictos y complejas relaciones de poder. Razón por la cual abogo por una perspectiva que atraviesa las disciplinas, además, tener en cuenta las dinámicas en el tiempo y espacio, entender lo espontáneo y que los bailes suceden en circunstancias que generan emociones que no se pueden repetir de la misma manera.

Así como lo propone Pérez Soto (2008), con referencia a las esculturas o las pinturas que permanecen y trascienden el tiempo, la danza sucede en un momento de la vida, es algo dinámico que vuelve a nacer en cada generación (p.38). Esto cuenta también en relación a las normas, sean del pasado o presente, las mismas se hacen y se deshacen, pero quedan espacios para las expresiones corporales, a pesar de los controles, las prohibiciones y los castigos, la gente no deja de bailar, jugar o divertirse.

Las danzas son particularmente dinámicas, y en relación con el pasado (sin la posibilidad de grabaciones), no dejan muchos registros “reales”. Por esta razón pueden considerarse un medio por excelencia para conductas como la resistencia, ya que suceden en el acto, y a diferencia de los mensajes escritos, no son transferibles de igual forma. Como expresa un dicho: “Nadie nos puede quitar lo bailao”,²² el baile queda con el actor y en su memoria corporal, lo puede repetir, pero no necesariamente en el mismo modo, y no

²² Enunciado de una mujer contando su experiencia acerca de la reconstrucción de la memoria histórica y el proceso de resistencia de las mujeres de la Unión Patriótica. Véase Penagos Concha (2016) “Mujeres en Resistencia”, Colombia. En el Noroeste de la Argentina la expresión es similar: “quien te quita lo bailado”. Sobre todo durante los contextos festivos, como el carnaval (Cruz, 2010).

se le puede quitar lo hecho, y menos reprimir o castigar por lo ya instantáneamente realizado, aunque si posteriormente al acto.

Por estos motivos es necesario, primero, aclarar dos cuestiones, una de naturaleza metodológica, cómo estudiar las danzas, y la segunda, respecto la etimología de las palabras danza y baile utilizadas en el español, y las implicancias de separar los dos conceptos. Respecto a la metodología, tenemos el problema de estudiar las danzas desde los propios esquemas interpretativos, y hasta inclusive una limitada experiencia acerca de lo que significa la expresión corporal en general por parte de los investigadores. Si bien existe un concepto occidental relacionado a la palabra “danza”, no obstante, desde un punto de vista antropológico, se trata de un sistema estructurado de movimientos comprendidos en un sentido muy amplio que incluye un extendido rango de movimientos en múltiples situaciones (Kaeppler, 2000, p. 117).

Además, se puede considerar la danza como visualización de las relaciones sociales como resultado de procesos creativos a partir de una manifestación corporal en el tiempo y espacio (Kaeppler, 1978, p. 32). En este sentido, tenemos que reflexionar críticamente y no aplicar esquemas generales, como se suele hacer, a partir del concepto de folklore, en cuanto la danza significa representar o reafirmar una identidad étnica (Poole, 1990, pp. 118-120). Es lo que se ha interpretado en el estudio de las danzas rituales en el Perú, Poole (1990) reconoce que, tanto el español en la época colonial como algunos investigadores del presente dirigen su interpretación de las danzas, en este caso las andinas, hacia la pura representación de la identidad étnica colectiva a partir de los esquemas occidentales, y de la idea de etnicidad y culturas populares.

Respecto de la cuestión lingüística, si consideramos el español moderno, existen dos términos, 'danza' y 'baile'. Al respecto, en el diccionario de la Real Academia Española se provee básicamente la misma definición acerca de 'danzar' y 'bailar': “ejecutar movimientos acompañados” (2019). Mientras que en el “Breve diccionario etimológico de la lengua castellana” de Corominas, se distingue el “baile” como el saltar y menear, y la “danza” con los bailes populares de los siglos XIII al XVIII, y luego con los bailes no populares del siglo XIX en adelante (1987, p. 80 y 201).

En sus estudios acerca de las danzas, Pérez Soto clasifica 'danza' como “algo de tipo artístico, o que tiene algún tipo de nobleza o de valor superior”, por otro lado, 'baile' como “una práctica común, sin pretensiones elevadas” (2008, p. 48).

El problema con estas definiciones es que nos llevan a las vías de la dicotomía entre lo culto y erudito y lo popular e inculto, y a caer en la trampa de pensar que existe un arte superior. Podría dar múltiples ejemplos de la práctica dancística donde tal dicotomía se diluye, pero aquí mi argumentación se dirige hacia la etimología.

El origen de ambas palabras nos lleva a la misma esencia, la de los movimientos. Por un lado, 'baile' se deriva del antiguo griego “βαλλίζω” (ballízō) (Frisk, 1960, p. 215), con el significado de “arrojar piernas” (Lachawitz, 2017, p. 66). Por el otro lado, 'danzar' proviene de “tanzen” o “danzen”²³, un vocablo germánico frecuentemente usado para describir la práctica popular del baile en la Edad Media que aparece a menudo en los cantos y en la poesía del trovador germánico Walther von der Vogelweide (aprox. 1170-1230).

Al respecto, en el diccionario de la Real Academia Española se provee básicamente la misma definición acerca de 'danzar' y 'bailar': “ejecutar movimientos acompasados” (2019).

En relación al uso de este vocabulario, quiero brevemente dar un ejemplo del trovador Walther von der Vogelweide que expresa muy bien el significado y los sentimientos relacionados al baile en el siglo XII y XIII.

*Nemt, frouwe, disen kranz*²⁴

(Kranz-Tanz-Lied)

*'Nemt, frouwe, disen kranz!'
álsô sprach ich zeiner wol getânen maget,
'sô zîeret ir den **tanz**,
mit den schâenen bluomen, áls ir si ûffe traget.
het ích vil edele gesteine,*

²³ También en *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm* (1971), volumen 12, columna 581 y volumen 11, columna 1834.

²⁴ Texto original escrito en la lengua “alto alemán medio” (Mittelhochdeutsch). Canción L74,20 y L75,1. El apartado se titula “Tome esta corona, dama (Canción de la corona-danza)”. Esta serie de canciones también se ha unido con el título temático de “*Walthers Traumlíed*” (La canción del sueño de Walther). En Bibliotheca Augustana, https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/13Jh/Walther/wal_ge08.html. La edición moderna más conocida proviene de Karl Lachmann (1891:74-75). Allí se encuentran las canciones sin clasificación.

*daz müeste ûf iuwer houbet,
ôbe ir mirs geloubet.
sêt mîne triuwe, daz ichs meine.*

[...]

*Mir ist von ir geschehen,
daz ich disen sumer allen meiden muoz
vaste únder d' ougen sehen:
lîhte wird mir einiu: so ist mir sourgen buoz.
waz ôbe si gêt an disem **tanze**?
frouwe, durch iuwer güete
rucket ûf die hüete
ôwê gesæhe ich si under kranze!²⁵*

En la así llamada canción del trovador, *Nemt, frouwe, disen kranz*, luego también denominada *Walthers Traumlied* (La canción del sueño de Walther), el autor describe el baile como encuentro social en el verano, particularmente, la aproximación a una muchacha que llamó su atención, le regala una corona de flores para demostrar su interés. Luego, está desesperado para volver a verla en el próximo baile. De esta manera, denotando las danzas en la canícula de las relaciones sexuales. Correspondiendo, en este contexto, el *Traumlied* a la categoría de las “canciones de la danza” (*Tanzlieder*).²⁶

La obra Walther von der Vogelweide se ha categorizado según los contenidos, y cabe mencionar la de las “canciones de muchachas” (*Mädchenlieder*), donde predomina el uso del término *wîp*²⁷ (*Weib* - mujer), que corresponde a un ser femenino sin limitaciones sociales, creando una imagen ideal de la mujer donde el *wîp* representa la completa unidad de cuerpo (*Leib*) y mente (Behrndt, 2012). De alguna manera nos demuestra que la danza

²⁵ ¡Tome esta corona, dama!, entonces le hablé a una muchacha bien formada, 'así Ud. le da gracia al baile, con las hermosas flores, cuando Ud. las lleva puestas. si tuviera muchas piedras preciosas, debería ponerlas en su cabeza, más vale que lo crea. vea mi lealtad, que es lo que quiero decir. [...] Lo que me pasó por ella, es que este verano tengo que mirar profundamente a los ojos de las muchachas: Si pudiera encontrarla de nuevo, estaría libre de todas mis preocupaciones. Me pregunto si irá a ese baile. 'Damas, sean tan amables, ¡levanten sus sombreros! ¡Oh, ojalá que pudiera verla con la corona! (Traducción propia).

²⁶ La obra de Walther von der Vogelweide se ha clasificada en diferentes categorías según el contenido de la poesía.

²⁷ En el alto alemán medio se conocía una serie de término para la mujer.

es inseparable de nuestros cuerpos en un sentido holístico, como lo entendió el trovador germánico.

Teniendo en cuenta las aclaraciones etimológicas, podemos entender que, tanto 'bailar' (arrojar piernas) como danzar (en el sentido germánico de *tanzen*), son términos que nos llevan a una práctica corporal de la danza, considerándose como prejuicios epistémicos las asignaciones de valores artísticos y las connotaciones de clase.

Por lo tanto, considero que el baile/la danza es y debe ser entendido en primer lugar como un complejo sistema de articulación corporal, y no sólo a partir de categorías de clase, gusto, artisticidad o pretensiones reivindicativas intelectuales. Además, y en acuerdo con Kaeppler (1978), en muchas sociedades y períodos históricos ni siquiera existía un concepto comparable con el de “danza” en el sentido occidental, ya que se consideran múltiples formas de movimientos corporales como parte de la cultura, y donde el baile pertenece a la actividad cotidiana.

Desde esta breve introducción, se entiende que no solamente la danza en sí es una expresión holística, así también necesitamos para la investigación un amplio interés de movernos a través de las disciplinas, por la multitud de factores que constituyen esta práctica.

Finalmente, aclaro que, dar a conocer y leer una canción antigua como la de Walther von der Vogelweide también es un ejercicio para entender las emociones y las relaciones acerca de una práctica tan antigua como la danza. Podemos dar cuenta del cuerpo histórico en diferentes espacios y tiempos, pero también nos informa de una universalidad del sentimiento humano y de la danza, ya que volveré a esta situación con un ejemplo concreto de un baile en un pueblo argentino en el carnaval en el año 2020 en un espacio y tiempo tan diferente, pero que afirman mi suposición y justifican el trabajo con poesías como la de trovador popular germánico.

1.1.1 La interpretación y la representación histórica del cuerpo danzante

El antropólogo francés Le Breton (1995), le asigna al cuerpo una posición simbólica a partir del imaginario social y las representaciones sociales que “hacen” al cuerpo. El mismo queda entonces como resultado de una construcción social y cultural (p.

14). En este sentido, Le Breton estudia las representaciones históricas, socio-culturales y psicológicas del cuerpo donde las corporalidades contribuyen a la visión del mundo dentro la cual también se define una persona (p. 13).

No obstante, para explicar las danzas –sea como arte o como práctica– surgen dificultades de varias índoles. Asimismo, Geertz (1976) advierte acerca de la interpretación del arte en general, y esto cuenta también para la danza, que no hay un sentido universal de la belleza o una estética especial que puede hacer un baile más o menos culto. Con estas expresiones humanas se trata de hacer perceptible ciertas ideas para los sentidos y que lleguen a provocar emociones (Geertz, 1976, p. 1499).

Esto significa que, en primer lugar, no podemos evaluar de antemano si un baile o una danza es o no es artístico, ya que el concepto de arte en sí puede entenderse de manera amplia; y segundo, en cada cultura y en cada época se han formado diversas concepciones de percepción y estéticas que no pueden ser evaluadas a partir de conceptos dicotómicos.

Ahora bien, a partir de estudios de la historia del arte proponemos relacionar la percepción corporal en general con la percepción visual a partir de los análisis de Baxandall (1988). Se supone que físicamente todos los humanos tenemos la misma capacidad de ver, pero este no es el punto, y siguiendo a Baxandall, en su texto “*The period eye*” justamente plantea que son otros los factores que nos dan las herramientas de interpretación de alguna obra de arte. Se trata de herramientas que provienen de la experiencia de nuestro entorno cultural, categorías y métodos de deducción y de los diferentes patrones adquiridos, y esto también en relación con el lenguaje que usamos (Baxandall, 1988, p. 29-33).

En este caso, el autor analiza las pinturas del Renacimiento en Italia en el siglo XV. Por esta razón Geertz nos hace reflexionar a través del trabajo de Baxandall acerca de la interpretación de las danzas, y como a veces hasta inclusive podemos llegar a una malinterpretación, a pesar de mirar desde un punto de vista occidental hacia una expresión cultural del mismo occidente, es decir, no sabemos exactamente qué significaba la danza para los italianos del siglo XV, porque como sostiene Geertz (1976), seguramente la idea de danza era distinta.

Con el ejemplo de los cuadros de Botticelli y la representación de la *bassa danza* (baja danza),²⁸ “*a slow paced, geometrical dance popular in Italy at the time presented*

²⁸La danza cortesana más popular durante el siglo XV y principios del XVI, especialmente en la corte de Borgoña.

patterns of figural grouping [...]”²⁹ (Geertz, 1976, p. 1485). El autor sigue las interpretaciones de Baxandall, que la actividad dancística que consistía mayormente en poses estáticas de conjuntos de personas, tuvo su propio significado psicosocial. De la misma manera, por un hábito diferente que incluye ver con más profundidad las pinturas en la época del Renacimiento, así también probablemente se percibió de manera distinta lo que se consideraba una danza, en comparación con el presente, donde mayormente relacionamos la danza con movimientos rítmicos (ibídem, 1976, pp. 1484-85).

Esta explicación nos ayuda en el momento de contemplar, interpretar y comprender, tanto formas de bellas artes como los bailes populares, siempre considerando el tiempo, el espacio y las circunstancias culturales (o sea el proceso histórico) antes de llegar a conclusiones.

Desde una aproximación autobiográfica, también se puede considerar que existe un “cuerpo de la época” similar al “ojo de la época” propuesto por Baxandall (1988), que incide en el reconocimiento y reputación de identidades e historicidades dancísticas. Como educada en la República Democrática Alemana durante la división de Alemania en la Guerra Fría, no coincidieron mis percepciones corporales con las de las personas que habían vivido al otro lado de la frontera.

Como lo demuestra el ejemplo de la “*Polonäse Blankenese*”,³⁰ una versión alemana del “trecito” que conocimos como música, pero que no se difundía en los medios de comunicación de Alemania Oriental. Por lo que no lo bailamos, ya que no vivimos en la “sociedad de diversión” (*Spaßgesellschaft*); sino en una distinta: la “sociedad del trabajador”. En la cual se dejaba lugar para la diversión, pero en un sentido distinto y controlado, se trataba de la diversión culta, ya que se creía en el hombre nuevo, o en el “individuo desarrollado en su totalidad” (*das total entwickelte Individuum*) de Marx (1962, p. 512). Por estos motivos, para muchos alemanes posguerra fría esta danza es ‘extraña’, y aún luego de casi tres décadas de haber entrado al capitalismo después de la reunificación alemana, no nos identifica como ‘alemanes’.³¹

²⁹ “una danza geométrica de ritmo lento, popular en Italia, en ese momento presentó patrones de agrupación figurativa” (traducción propia).

³⁰ Título de la canción de la música popular que surge en 1981. La polonesa es un baile o juego en el que, con las manos en la cintura o en los hombros de la persona de delante, se forma una fila que recorre un salón.

³¹ Confirmando la vigencia del “abismo estructural entre Oeste y Este”, que ha sido reconocido sobre todo en lo político, económico y educativo (Schluchter 2008, p. 231).

Por otro lado, con una historia personal relacionada a la cultura eslava con otro tipo de libertad corporal,³² en nosotros ha sobrevivido cierto “salvajismo” de los pueblos campesinos ancestrales, a pesar de la domesticación o “civilización” (Elias, 1987) corporal moderna (socialista y capitalista).

Por todo este conjunto de experiencias culturales e históricas puede ser que me resulte “extraña” la “*Polonäse Blankenese*”, aún luego de casi tres décadas de haber sido incorporada al capitalismo después de la reunificación alemana. Esto demuestra que para el análisis científico social, deberíamos considerar circunstancias particulares e históricas, como anteriormente he mencionado. Podría ser un tema de investigación a partir de los testimonios todavía vivos.

1.1.2 El cuerpo en los estudios históricos

Por mucho tiempo el cuerpo no ha sido considerado como importante en los estudios culturales, a partir, entre otras cuestiones, que se presuponía la división entre lo natural (el cuerpo biológico) y lo cultural (Porter, 1996). Lo que daba lugar a que se estudie por separado el aparato biológico del hombre sin tener en cuenta los aspectos históricos-culturales o viceversa (Le Goff y Truong, 2005, p. 18).

A esta problemática se suma la tradición dualista a partir del pensamiento cartesiano, donde se asigna hasta inclusive más importancia a la mente que al cuerpo. Sin embargo, en varias disciplinas y de a poco se inició la preocupación acerca de los cuerpos y su relación con la sociedad, ya que no podemos percibir el mundo ni explicarlo sin el cuerpo (Zettelbauer, 2017, p. 10), o sea, el concepto de cuerpo atraviesa las disciplinas. De esta manera, el cuerpo también se estableció como actor histórico. Marc Bloch –uno de los fundadores de la escuela *Annales*– tempranamente señaló la historicidad del cuerpo,³³ entendiéndolo desde una perspectiva holística. Como Le Goff reconoce:

³² Un aspecto que señala también Malinowski y que retomo más adelante en la tesis.

³³ Su obra “Apología para la Historia o el oficio de historiador” fue escrita durante la Segunda Guerra Mundial y publicada póstumamente.

Marc Bloch rechaza una historia que mutilaría al hombre (la verdadera historia se interesa en el hombre íntegro, con su cuerpo, su sensibilidad, su mentalidad y no solamente sus ideas y sus actos) y que mutilaría a la historia misma, que es un esfuerzo total por captar al hombre en la sociedad y en el tiempo” (2001, p. 15).

A nivel general y sobre el uso del concepto científico del cuerpo, lo histórico también incide en la configuración lingüística del término. Como lo he mencionado anteriormente, en algunas lenguas germánicas, etimológicamente se hace la diferencia entre *Leib* y *Körper* que no existe en las lenguas románicas, por ejemplo, y puede llevar a dificultades en la comprensión y el uso de los términos (Lorenz, 2000).

No se debe olvidar que nuestra lengua también está relacionada con el “cuerpo vivido”, nadie usa el lenguaje fuera de sí mismo y no es separable de uno mismo, por lo tanto, “para asimilar una lengua por completo, habría que asumir el mundo que ella expresa” (Merleau Ponty, 1975, p. 204).

Otra perspectiva dentro de los estudios históricos relacionados a los cuerpos es la de Foucault, quien contextualizó lo corporal de manera compleja a partir de los discursos médicos, las biopolíticas, las vigilancias de las poblaciones y, sobre todo, los efectos que surgen desde el ejercicio de poder sobre los cuerpos humanos.

En “Vigilar y castigar” desarrolla el concepto de disciplina y cómo los cuerpos se van formando mediante estos procesos del disciplinamiento, y dónde, a partir de la dominación se aumenta el control sobre el propio cuerpo (Foucault, 1999). Por lo tanto, los cuerpos están involucrados en las relaciones políticas así como en las relaciones de poder. La disciplina se constituye como un arte de hacer obediente el cuerpo y esto resulta en un instrumento importante para el ejercicio de poder. Estas técnicas y la aplicación del poder a los cuerpos individuales pueden ser diferentes, además se manifiesta de manera distinta según el lugar, pero siempre materializando el cuerpo.

Finalmente, también el sociólogo Elias analizó la “civilización” de los cuerpos, centrándose en la conducta que ellos desarrollaron de manera coactiva desde el Estado y auto-coactiva en el cambio social de la modernidad. Análisis de la cultura corporal en torno a los modales (Elias, 1987), muy útiles, sobre todo, para los interesados en abordajes de la sociedad desde lo político (Elias, 1982).

1.1.3 El estudio social del cuerpo

Todos tenemos un cuerpo y a partir de nuestra experiencia podemos reflexionar sobre lo que significa el propio cuerpo para cada uno y en relación con los demás. Así entenderemos que no se trata solamente de una entidad biológica o física dada. El cuerpo está relacionado con múltiples aspectos más, desde nuestra identidad, las prácticas cotidianas, las interacciones con otras personas, y cómo evaluamos o somos evaluados directa o indirectamente por los demás a partir de símbolos sociales que tienen que ver con nuestro cuerpo (Bourdieu, 2007, p. 128). En todas las sociedades existen esquemas de evaluación a partir de ciertos rasgos corporales o exteriores que pueden tener diferentes propósitos.

En la antropología del siglo XX, se buscaban formas de estudiar el cuerpo en relación con el sistema social, como Mary Douglas (1986), quien destacó que el cuerpo representa el grado del control social y depende del sistema social. Explica que, con más complejidad en un sistema social, la distancia entre el cuerpo físico y el cuerpo social aumenta, y así también el control corporal es más estricto en una sociedad.

Según Douglas (1986), esto también es un signo de la jerarquía social, ya que en posiciones más altas de la sociedad, un comportamiento corporal determinado puede considerarse “imposible”, por ejemplo, no se debe mostrar emociones descontroladas, matarse de risas o hacer ruidos al comer, etc. Lo llama también “descorporización” (p. 110). Problemático en el enfoque de Douglas de los “dos cuerpos” es la analogía entre el cuerpo como portador de significado social y símbolo del orden social, en otras palabras, considera que el cuerpo es un sistema que o simboliza o representa el orden social.

También resulta importante el texto “*Towards an Anthropology of the body*” de John Blacking (1977), quien destacó que “las explicaciones del comportamiento debe iniciar con la comprensión completa del cuerpo como sistema físico” (p. 2). O sea, en el estudio social, tratar el cuerpo en todas sus extensiones, preocuparse por los procesos sociales y en diversos contextos de interacción social.

Blacking pone énfasis en las experiencias corporales personales que son mucho más amplias que las categorías previstas por una sociedad. Si bien es cierto que el conocimiento se genera y se restringe por las percepciones y los procesos cognitivos de

una sociedad, la clave está en la capacidad de los cuerpos (Blacking, 1977, p. 6). Así proponiendo a los antropólogos:

*It should therefore be our task, as anthropologists, to experience others' bodies through our own bodies and to learn more about some of the somatic states that we can understand and about which we know little beyond the inadequate verbal descriptions of our society (p. 6).*³⁴

Advierte sobre la cuestión de la descripción en palabras y la racionalidad que se considera como científica, pero esto no nos lleva a comprender el mundo social y menos las articulaciones corporales o estados somáticos como trance o éxtasis (ibídem). Seríamos incapaces de hacer significativas etnografías si no entendiéramos nuestro cuerpo en relación con los demás cuerpos.

Por lo tanto, debe ser una de las principales preocupaciones para una Antropología del Cuerpo, estudiar y analizar los sentimientos y emociones expresadas en movimientos corporales a menudo sin connotaciones verbales considerando el tiempo y el espacio (Blacking, 1977, p. 21). Así podemos llegar a una comprensión del cuerpo social incluyendo nuestras experiencias como humanos.

Lo que trato de mostrar es que el tema de los cuerpos tiene múltiples aplicaciones, y como bien detectan Garay Ariza y Viveros Vigoya (1999): “El carácter polisémico del cuerpo, su situación de frontera entre naturaleza y cultura, determinan que las aproximaciones analíticas a él no puedan ser unívocas” (p. 21). Por lo tanto, los estudios del cuerpo incluyen todos los aspectos sociales, cuestiones de género y clase, la construcción de poder, el cuidado del cuerpo y el cuerpo en la enfermedad, para mencionar solamente algunos.

En sus trabajos, Bourdieu tempranamente destacó el rol importante que juega el *Leib* (cuerpo) en los procesos sociales, porque está socialmente marcado y es generador de las estructuras sociales. Por lo tanto, cada actor participa activamente en la construcción cultural dentro de su campo social y a partir de su *habitus* (Bourdieu, 1977, p. 79). Lo que

³⁴ Por lo tanto, debería ser nuestra tarea como antropólogos, experimentar los cuerpos de los demás a través de nuestros propios cuerpos, aprender más sobre algunos de los estados somáticos que podemos entender y sobre los que sabemos poco, más allá de las inadecuadas descripciones verbales de nuestra sociedad (traducción propia).

trata de mostrar es que a partir del *habitus* cada individuo con su cuerpo tiene un instrumento para generar prácticas, tanto individuales como colectivas (Bourdieu, 1977, p. 82).

Esto nos lleva a tener en cuenta diversas situaciones en el mundo contemporáneo y dar cuenta que el cuerpo también puede ser vector para un cambio de *habitus*, algo que podemos reconocer en este tema de investigación, cómo los actores sociales eligen sus prácticas dancísticas en la vida cotidiana, más allá de lo que es culturalmente enseñado como identificación nacional y cultural (las danzas folklóricas argentinas), y en la cotidianeidad practican danzas brasileñas, danza K-pop o danzas árabes, por ejemplo.

Sin lugar a dudas, una preocupación central para Bourdieu es analizar cómo operan las estructuras sociales y cómo la percepción, la acción y los pensamientos generan las prácticas sociales. Un concepto clave es el de *habitus* entendido como los “sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes” (Bourdieu, 2007, p. 86), o sea, se trata de un conjunto de principios y esquemas de formas de pensar, actuar y sentir en una determinada posición social. Importante en este conjunto es la dimensión histórica y la relación con el cuerpo, entender que se trata de la historia hecha cuerpo y de una estructura estructurante a partir de la cual el actor social constituye sus prácticas.

En términos de Bourdieu, es “lex insita inscrita en el cuerpo por las historias idénticas que es la condición no solo de la concertación de las prácticas sino también de las prácticas de concertación” (2007, p. 96). Ahora bien, esto implica que el *habitus* lleva a prácticas sociales que pueden ser de elección racional en un sentido consciente, pero las mismas también pueden ser mecánicas en un sentido inconsciente. Determinante es la posición del actor dentro de la estructura social y su capital, además simultáneamente tenemos que considerar el campo, ya que es ahí donde se visibilizan las prácticas. De esta manera se van formando diversas estrategias de las reglas del juego social en cada campo.

En cuanto a la aplicación del concepto, para el análisis ha de tenerse en claro las condiciones sociales y factores como capital y campo para poder analizar y reflexionar como los sujetos actúan, piensan, se comportan, sienten y cómo se relacionan.

Un ejemplo pueden ser las relaciones de género en la vida cotidiana que el mismo Bourdieu (1977) tomó en sus primeros análisis de la casa kabil. Con las descripciones de la casa, su jerarquía y orden demuestra que el individuo crece en un entorno socialmente estructurado. Es ahí donde también incluye la perspectiva corporal, ya que en este entorno

el cuerpo aprende las percepciones, como pensar y actuar, y esto a la vez genera estructuras sociales.

A primera vista destaca la fuerte dominación masculina, pero en la práctica se unen los aspectos masculinos y femeninos que en conjunto son la base de la lógica de su vida. Luego Bourdieu concluye: “El campesino kabil no reacciona a 'condiciones objetivas', sino a esas condiciones apreñadas a través de los esquemas socialmente construidos que organizan su percepción” (2007, p. 155). Esto reafirma que son los agentes quienes desarrollan ciertas estrategias conscientes o no conscientes, y deberíamos entender la relación dialéctica entre los esquemas aprendidos, o sea, entre el cuerpo y el espacio.

Lo mismo sucede con los niños, desde muy temprana edad observan e imitan la actuación de los adultos, aprenden a distinguir entre cuáles son los movimientos corporales de un hombre o cuáles corresponden a una mujer, así también las diferentes formas de hablar, por ende, se les transmiten los significados culturales.

Desde la perspectiva de género, por ejemplo, el niño entiende su rol, si es varón se identifica su ser como individuo, pero también dentro de su entorno social. Por tal razón Bourdieu habla de una dialéctica de la objetivación e incorporación. Resultando el cuerpo algo ineludible para la comprensión acabada de las estructuras sociales.

Como bien lo determinó Mauss (1971), quien tempranamente hizo hincapié en el aspecto del aprendizaje e imitación de las técnicas corporales y de los gestos en las diferentes culturas. También Bourdieu (1977) observó todo el sistema y cómo llegamos a partir del “mimetismo” a la ejecución de técnicas corporales y lo resume de esa manera:

The child imitates not "models" but other people's actions. Body hexis speaks directly to the motor function, in the form of a pattern of postures that is both individual and systematic, because linked to a whole system of techniques involving the body and tools, and charged with a host of social meanings and values: in all societies, children are particularly attentive to the gestures and postures which, in their eyes, express everything that goes to make an accomplished adult - a way of walking, a tilt of the head, facial expressions, ways of sitting and of using implements, always associated with a tone of voice, a style of speech, and (how could it be otherwise?) a certain subjective experience (p. 87).

Podemos decir entonces que las estructuras del espacio ayudan a construir el mundo y los modos de ser se generan en la práctica a partir del cuerpo como operador práctico. El cuerpo “es”, y no es lo que uno posee. Al mismo tiempo reúne los significados y valores sociales, por eso: “La hexis corporal le habla de manera directa a la motricidad, como esquema postural que es al mismo tiempo singular y sistemático, esto es, solidario con todo un sistema de objetos y cargado con una multitud de significaciones y de valores sociales” (Bourdieu, 2007, p. 119).

Por tal razón, en los estudios sociales debemos considerar que las personas no actúan a partir de una mirada objetiva, sino a través de esquemas que se han construido socialmente y los cuales también ordenan sus percepciones. Por otro lado, a partir de los casos empíricos aquí estudiados, veremos cómo estas cuestiones se articulan a través de los cuerpos de los actores sociales ya que todos han pasado por este aprendizaje cultural, pero finalmente reconfiguran sus *habitus* y también otros aspectos corporales en relación al género que van más allá de las reglas y esquemas dados por la sociedad.

Desde la sociología del cuerpo, tratando la cuestión de la relación entre cuerpo y sociedad, cabe señalar brevemente el aporte de Anthony Giddens quien trabajó en varios sentidos este tema. El cuerpo está influenciado por nuestras experiencias sociales, las normas y valores que transmite la sociedad. Este marco de la experiencia práctica se establece desde la niñez, cómo lo resalta Giddens (1997):

El niño aprende acerca de su cuerpo principalmente en función de su implicación práctica con el mundo objetivo y con los demás. La realidad se capta en la práctica diaria. El cuerpo no es, pues, una simple 'entidad' sino que se experimenta como un modo práctico de solucionar las situaciones y sucesos externos. Las expresiones del rostro y otros gestos proporcionan el contenido fundamental de esta contextualidad o indicialidad, condición para la comunicación cotidiana (p. 76).

El cuerpo está relacionado con múltiples aspectos más, desde nuestra identidad del yo, las prácticas cotidianas, las interacciones con otras personas, y cómo evaluamos o somos evaluados directa o indirectamente por los demás a partir de símbolos sociales que tienen que ver con nuestro cuerpo (Giddens, 1997, p. 128).

Ahora bien, en esta investigación también influencia las miradas desde los estudios del cuerpo de Asia, sobre todo porque la cultura coreana tendrá una gran relevancia a partir

de la práctica de la danza K-pop. Me parece de suma importancia incluir enfoques sobre los cuerpos desde diferentes perspectivas. Un ejemplo lo constituye las interesantes reflexiones antropológicas de Michitarō Tada, a partir de un análisis cultural, el autor japonés destaca que en la cultura asiática se pone mucha énfasis en el mimetismo, un elemento fundamental dentro de la cultura japonesa y china (2006, p. 26).

Esta es la razón por la cual, el autor propone prestar especial atención a los gestos de las personas para observar y entender una cultura. No se debe solamente dedicarse a aprender el idioma o analizar los procesos históricos. Aunque la gestualidad japonesa transmite un particular misterio y sutileza, esto no significa que solamente juegue un papel importante en la cultura asiática, o que sea relevante únicamente para estudios sobre Asia.

Para Tada (2006) estos aspectos se encuentran a su manera en todas las sociedades. Así también aboga por la conciencia de sentir el cuerpo, tocar, usar todos los sentidos y no compartimentarlos como a menudo sucede en el mundo contemporáneo (2006, p. 87). Tada (2010) encuentra en el estudio sobre los cuerpos una rica fuente metodológica para acercarse a la cultura popular.

Al hacer una etnografía sobre las partes del cuerpo, se nos revelan valores, miradas y percepciones que dan cuenta sobre la cultura japonesa, pero también aspectos del ser humano en general. Cómo “la civilización agranda los ojos” (Tada, 2010, p. 41), no es solamente un tema en la sociedad japonesa, ya que el privilegio de lo visual y de la cara como “monopolio de las sensaciones”, podemos encontrarlos como tendencia en todas las sociedades modernas.

Las cuestiones de las técnicas corporales, gestos y mimetismos, no están separadas del estudio social, ya que son las dinámicas que se reconstruyen día a día. Los actores sociales incorporan propios matrices de gestos, aprenden virtualmente nuevas expresiones, e imitan comportamientos parcialmente a partir del contacto cultural con otros. Esta es la razón por la cual pongo énfasis en la experiencia práctica de los cuerpos y su capacidad de percibir, expresar y vincularse, en el sentido fenomenológico, a partir de la experiencia y la vinculación con el mundo (Merleau Ponty, 1975).

Todo esto influye y al analizar las articulaciones dancísticas hay que relacionar muchos de estos aspectos sociales en vinculación al espacio, en este caso el Noroeste Argentino, a partir de sus particulares aspectos históricos-culturales regionales, partiendo de una mirada hacia los cuerpos danzantes no solamente reducida a una imagen del cuerpo (*body image*) (Bourdieu, 1986, p. 189), sino tratar de relacionar el cuerpo y su totalidad, el

Leib socialmente formado actuando desde su propia experiencia práctica e interactuando con el espacio social, sus estructuras y trayectoria histórica. Por lo tanto, esta construcción histórica inscrita en la práctica y en los cuerpos, es este mismo *habitus* que vincula el individuo con las estructuras sociales de forma dialéctica, y lo cual incluye el cuerpo y sus usos (Martínez Barreiro, 2004).

1.1.4 El modelo conceptual de práctica social y la teoría de la práctica

En el apartado anterior he mencionado algunas cuestiones relevantes en relación al estudio socio-antropológico del cuerpo, y en esta instancia quiero señalar brevemente los modelos conceptuales en relación a la práctica, que juegan un papel importante en este trabajo al considerar a la danza como práctica social que genera conocimiento corporal. Los enfoques de la práctica se han aplicado mucho en la antropología. Para esta investigación establecí el marco teórico general la etnometodología de Garfinkel (2006), fue quien abrió nuevas perspectivas para estudiar las acciones sociales localizadas y esto se combina con esquemas analíticos acerca de la práctica social.

De manera general, podemos decir que Giddens con su “teoría de la estructuración” pone más énfasis en la perspectiva del actor en sus prácticas, mientras Bourdieu enfatiza las estructuras sociales. Aquí entra en juego el concepto de *habitus* –como lo traté de explicar anteriormente–, pero también el de capital y campo. Según su famosa fórmula la práctica entonces es “[*habitus*] (capital)] + campo” (Bourdieu, 1988, p. 99).

De ahí podemos analizar las complejas relaciones que se encuentran entre las estrategias de los agentes, los recursos disponibles, las formas simbólicas articuladas en sus acciones y la distribución de poder dentro de la sociedad. Importante es entender que la práctica social se trata de una práctica encarnada donde el cuerpo actúa como fuente de intencionalidad práctica, y según Bourdieu es el *habitus* que está inscrito en el cuerpo, a la vez es generador práctico, o sea, la estructura estructurante es construida en la práctica y es orientada hacia ella. Por lo tanto, las estructuras del espacio ayudan a construir el mundo y los modos de ser se generan en la práctica a partir del cuerpo como operador práctico.

El cuerpo es, y no es lo que uno posee. El cuerpo funciona como lenguaje y en términos de Bourdieu (1986), con los cuerpos hablamos, hasta inclusive cuando no

queremos que hable. Las prácticas corporales pueden dejar mensajes intencionales así como no intencionales.

Ahora bien, con la “teoría de la estructuración”, Giddens (1995) nos aporta que la relación dialéctica entre agentes y estructura, o sea, los mismos pueden modificar la estructura, pero también la estructura constriñe la acción del individuo. Por lo tanto, podemos entender las estructuras sociales y culturales como dinámicas, que pueden llevar a un cambio de *habitus*, y que las mismas prácticas se llevan a cabo en un marco de *performances* culturales significantes.

Para Giddens el cuerpo también es un elemento clave como “lugar del propio-ser activo, pero el propio-ser no es desde luego una mera extensión de las características físicas del organismo que es su portador” (1995, p. 71). Sin embargo, las teorías clásicas de práctica tienen sus limitaciones. Por lo tanto, tomo en cuenta que las prácticas sociales se componen por un conjunto de actividades, se entrelazan entre lo dicho y lo hecho. Reconozco que las prácticas también se constituyen a partir de *performances* individuales, grupales y agencia de los actores. En dichas *performances* se manifiestan las habilidades corporales y el cuerpo se convierte en un locus de conocimiento práctico el cual no es ni completamente causal ni racional.

Sherry Ortner (1984) de alguna manera señala los enfoques de las teorías modernas de la práctica que aceptan los tres lados del triángulo de Berger y Luckmann, reconociendo que: “[...] la sociedad es un sistema, y que este sistema es poderosamente restrictivo, y sin embargo, el sistema puede hacerse y deshacerse a través de la acción y la interacción humana” (traducción propia) (p. 159). Esta dinámica de las estructuras sociales, de los múltiples actores a través del tiempo le da una dimensión histórica al estudio antropológico, y a partir de la cual entendemos las prácticas en nuestra investigación acerca de las danzas populares en el siglo XXI.

1.2 EL ESTUDIO ANTROPOLÓGICO DE LA DANZA

Der Tanz ist unsere Mutterkunst. Musik und Dichtung verlaufen in der Zeit, den Raum formen Bild- und Baukunst. Tanz lebt in der Zeit und Raum zugleich. Noch sind Schöpfer und Geschöpf, sind Werk und Künstler Eines. Rhythmische Bewegung im Neben- und Nacheinander gestaltendes Raumgefühl, lebendige Raumbildung erschauter und erahnter Welt – tanzend schafft sich der Mensch im eigenen Körper bevor er Stoff und Stein und Wort zwischen sich und sein Erleben setzt.³⁵

—Curt Sachs (1933)

Any dichotomy between ethnic dance and art dance dissolves if one regards ethnology, not as a description or reproduction of a particular kind of dance, but as an approach toward, and a method of, eliciting the place of dance in human life – in a word as a branch of anthropology.³⁶

—Gertrude Kurath (1960)

Con esta tesis pretendo acercarme a la danza como tema de estudio antropológico en un amplio sentido, y en su esencia entender el movimiento humano que todos podemos hacer. A pesar de que entren en juego cuestiones sociales, políticas e históricas, como lo marqué con las teorías que considero para el análisis de los datos empíricos y que tienen su

³⁵ El baile es nuestro arte materno. La música y la poesía corren en el tiempo, el espacio está formado por arte visual y arquitectura. La danza vive en el tiempo y el espacio simultáneamente. Creador y criatura, trabajo y artista siguen siendo uno. El movimiento rítmico en yuxtaposición y en sucesión creando un sentido de espacio, un espacio vital del mundo contemplado e imaginado – bailando se está creando el ser humano en su propio cuerpo antes de poner material y piedra y palabras entre sí mismo y su experiencia (traducción propia).

³⁶ Cualquier dicotomía entre la danza étnica y la danza artística se disuelve, si se considera la etnología no como una descripción o reproducción de un particular tipo de danza, sino como un enfoque hacia y un método para obtener el lugar de la danza en la vida humana, en una palabra, como una rama de la antropología (traducción propia).

influencia, sin embargo, el tema central sigue siendo la articulación dancística en sí, por eso entiendo la danza como un tipo de arte cotidiano.

Aquí voy a señalar algunas líneas importantes que se han desarrollado desde la Antropología, sobre todo las que son relevantes para nuestro trabajo contemporáneo, esto no significa olvidarse de obras clásicas o trabajos de algunas investigadoras que por algunas cuestiones no están tan presentes cuando en realidad aportaron mucho a la subdisciplina.

Cabe destacar que una de las obras aquí brevemente citada es la de Curt Sachs, un musicólogo que en los años de 1930 del siglo pasado estuvo intensamente comprometido con la danza y publicó sus hallazgos en una obra exhaustiva y muy completa que sigue siendo válido hoy en día. Me refiero a la “Historia universal de la danza”.³⁷

Los pensamientos acerca de la danza que menciono en la cita de Sachs al inicio del capítulo, demuestran la importancia histórica de la danza, su esencia, la autocreación y la experiencia del ser humano a partir del movimiento, y así siendo creador y criatura, o sea, desde y por el ser humano en un momento instantáneo sucede la danza.

A diferencia de otras artes como las plásticas o la arquitectura, la danza proviene del mismo cuerpo. Por supuesto, hoy tenemos otras posibilidades tecnológicas para transmitir a otros espacios en tiempo real los que sucede y queda un registro, pero sigue siendo la misma idea. A pesar de algunos cambios a lo largo del tiempo, no cabe duda que la danza juega un rol importante en nuestra sociedad, lo que también se demostrará en esta investigación.

En la obra clave de Sachs, se parte de una perspectiva histórica, y analiza y da ejemplos de los pueblos más antiguos, a los que a tono con su época, los denomina “primitivos”. Cabe señalar que con su “modelo exhaustivo” quiso contribuir a la comprensión de danzas de todo el mundo, sin embargo, este enfoque de recolección y registro no está libre de clasificación evolucionista y de taxonomías (O’Shea, 2010, p. 3).

Ahora bien, de manera transversal, una categoría que aplica Sachs es para señalar cómo la danza ha servido tanto para unir grupos como separarlos. El primer caso, los bailes en círculo como conjunta acción mayormente con un significado ritual, mientras el segundo, serían los bailes cortesanos con el fin de demarcar conscientemente la nobleza y

³⁷ Utilicé la versión original en alemán del año 1933, la versión español fue publicada en 1944 por Centurión en Buenos Aires.

separarse del pueblo, esto en el marco de la transformación de la sociedad en general, como lo explica Elias (1987) en el marco del proceso de la civilización.

Con relación a las danzas, Sachs destaca el carácter cultural, y cómo en las danzas de cada sociedad se reflejan sus normas, reglas y gustos. A lo largo de la historia y en las diferentes sociedades siempre había prohibiciones de baile, o bailes considerados como inmorales y pecaminosos. Así resulta que la danza nunca fue un simple movimiento a voluntad, con o sin música, sino que siempre ha reflejado el *Zeitgeist* (espíritu de la época) y también las relaciones de poder (Sachs, 1933, pp. 1-3).

Algunas de estas cuestiones las retomaré a lo largo de la tesis, porque son relevantes para el espacio estudiado. Así, por ejemplo, en el siglo XVIII en Salta y Jujuy se castigaron con azotes los “bailes de negros con tambores” (Cruz, 2019a); y también indagaré cómo se han utilizado las danzas folklóricas argentinas para transmitir ideas nacionalistas para promover una identidad constituyendo el Estado-Nación.

El registro completo de Sachs queda como una fuente para los que quieren estudiar danzas, ya que describe detalladamente danzas en diferentes espacios y tiempos, estableciendo categorías con más o menos actividad corporal y todo lo que implica una observación de los bailes. Sin embargo, y como también ya lo había señalado, hoy nos encontramos en otra situación, sobre todo por la dinámica global, que ha dado lugar a que la danza se ha convertido en algo más práctico en relación al movimiento y articulación. Esta práctica no queda estática, por ejemplo, como identificador étnico o racial. Considerando esto, revisaré en la próxima parte cuestiones relevantes para los estudios antropológicos del presente.

1.2.1 La Antropología de la danza en los siglos XX y XXI

Como en todas las disciplinas, las miradas hacia los enfoques teóricos cambian y se adaptan a nuevas situaciones. No solamente estudiamos la danza, sino en su más profundo sentido se trata de simbolizar el movimiento, y así también entender que el conocimiento y la ciencia se encuentran en constantes cambios. Las danzas pueden representar y transmitir conocimiento, pero también siempre actualizan de manera específica un tipo de episteme

generado por el ser humano. Por lo tanto, buscamos nuevos enfoques para estudiar estas dinámicas.

Aquí quiero señalar que hoy en la Antropología se entiende la danza no solamente como un objeto fijo, sino se reconoce que se trata de un campo en movimiento y un campo de acción (Brandstetter y Wulf, 2007). Esto significa que se buscan definiciones más amplias. Una propuesta es de Brandstetter y Wulf, para quienes la danza es: “multidimensional, encarna el conocimiento como una práctica de manera muy particular e inherente a la danza, es no verbal, es movimiento corporal que crea el tiempo y el espacio artísticamente o de manera sagrada, ritualmente o como juego deportivo, solo o colectivo” (2007, p. 9; traducción propia).

Este enfoque abarca lo que hoy estudiamos en un amplio sentido a la danza como relevante en lo histórico, social, etnológico y estético, incluyendo las percepciones de los actores sociales. Como es el caso de la presente tesis, que al reconocer estos sentidos propone un trabajo transdisciplinar, ya que son los cuerpos que reaccionan a nuestras situaciones socio-políticas y se articulan, y la danza se constituye así en una plataforma de acción e interacción performática.

El planteo de Brandstetter y Wulf también abarca lo lúdico-deportivo. Un aspecto cada vez más considerado en los estudios sobre América Latina, en los que, por ejemplo, se analizó la práctica de *Capoeira* en Brasil (de Lima Silva, 2012; Ferreira da Silva y de Lima Silva, 2019; Cirqueira Falcão, 2015) y en Argentina (Greco y Luso, 2012).

Ahora bien, a menudo se toma como inicio de una así llamada Antropología de la Danza las décadas de los años 1960 y 1970, aunque Franziska Boas ya había publicado varios artículos científicos al respecto en los años 1940, y también Katherine Dunham presentó su tesis "*Dances of Haiti: Their Social Organization, Classification, Form, and Function*" en la Universidad de Chicago en 1938. Esto evidencia de alguna manera un no reconocimiento de la academia que analizo en más detalle en la sección 1.3 bajo la categoría “Antropólogas olvidadas”.

En general se considera a Gertrude Kurath (1956 y 1960), como la figura importante para la disciplina, quien buscó caminos para el estudio de la danza desde la coreología, campo que estudia los patrones de movimiento. Proponiendo así la necesidad de ampliar el panorama de estudios antropológicos, ya que la coreología estudia el cuerpo y movimiento en un marco muy limitado y regulado.

Como resultado de una gran cantidad de estudios sobre las danzas folklóricas de diferentes culturas, Kurath (1960) propone el subcampo de la “Etnología de la Danza”, esto incluye el estudio de cualquier movimiento cotidiano en un amplio sentido como raíz de la danza (1960, p. 234). También toma en cuenta algunas ideas de Franzisca Boas,³⁸ acerca del alcance que deben tener los estudios de la danza, así incluyendo la cultura y formas sociales expresadas a través de la danza, cómo la danza funciona dentro de patrones culturales y qué significado tiene dentro de la sociedad (ibídem, p. 235). Como bien dice la cita que he mencionado anteriormente, Kurath trata de establecer claramente una subdisciplina, reconociendo el lugar de la danza en la vida de los humanos, esto no a partir de la confrontación entre arte y danza étnica. Además, invita a tratar la danza “como un enfoque hacia y un método para” (Kurath, 1960, p. 250), y de esta manera también reconocer el trabajo metodológico dentro de la disciplina de la Antropología.

Tomando en cuenta esto, desde la antropología norteamericana se comenzó a mirar hacia los grupos marginados en relación a sus danzas. Hasta aquel entonces, a menudo se había separado entre danza como arte, o sea, la danza escénica, y las danzas folklóricas. Kurath reconoce que se requiere una amplia visión y que se trata de un proceso dinámico dependiendo de muchos factores. Solamente se puede llegar a un profundo estudio relacionándolo con otros campos científicos, al mismo tiempo considerar las nuevas tecnologías para la grabación y filmación.

Al fin y al cabo, Kurath posiciona la subdisciplina dentro de la Antropología, sin embargo, no logra una reflexión crítica hacia la misma, y no reconoce que la capacidad del movimiento humano no depende de las escuelas de élite, por contrario, pueden constituir un problema para desarrollar una autorreflexión.

Si bien estoy de acuerdo con el planteo de Kurath que el etnólogo/etnógrafo de la danza necesita una formación en profundidad (1960, p. 247), reflexionando la autora respecto a las mejores escuelas como Julliard³⁹ y las mejores universidades de Estados Unidos para estudiar danza, y como modelo ideal, de ahí iniciar la carrera de investigación en danzas. Si estos son los parámetros, no ha de sorprenderse porque la disciplina no ha considerado suficientemente los trabajos de antropólogas a las que definimos como

³⁸ Trataré los aportes de Franziska Boas y la poca consideración de su trabajo en la disciplina en el siguiente apartado.

³⁹ La “*Julliard School*” de Nueva York es una escuela privada y considerada como una de las más prestigiosas en formación de danza, música y artes escénicas.

“olvidadas” (véase el apartado 1.3 en este capítulo), dado que se supone el conocimiento generado solamente es válido si proviene de un investigador de élite, y sabemos que el acceso a estas instituciones depende de la clase social, además en Estados Unidos, sobre todo en aquella época, se suma la condición racial.

Otro aporte fundamental al campo de estudios es el de Adrienne Kaeppler, quien proviene de una antropología en la tradición de la escuela norteamericana, desde la cual ella reconoce las diferencias con la Antropología europea, también en relación a las danzas. Orientándose en los enfoques teóricos de Boas y Herskovitz centrados en la variabilidad de la cultura, con el fin de entender que no hay lenguajes universales para arte, danza y música (1991, p. 14). Sus trabajos están marcados por un análisis estructural de los micro y macro movimientos (1978; 2000; 2003), entiende la danza como un sistema estructurado, pero comprendido en un sentido extenso que incluye un amplio rango de movimientos en múltiples situaciones (2000, p. 117). Claramente reconoce que la danza está dentro de un sistema socio-cultural el cual es “el resultado de procesos creativos que manipulan el cuerpo humano en el tiempo y en el espacio” (1978, p. 45).

Cabe aclarar que, el campo de los estudios de la danza se ha desarrollado a partir de diversos aportes, aquí en este resumen trato los más importantes, por lo que se ha de mencionar a Joann Kealiinohomoku, quien contribuyó con varios trabajos, sobre todo su reconocido artículo “*An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance*”, publicado en 1970 por primera vez. Con su análisis desafía el campo de estudios de la danza considerando que el ballet es una forma de danza étnica como contraste al etnocentrismo cuando se mira a las danzas no occidentales, o sea, invierte las suposiciones sobre las diferencias, al hacer extraño lo que es “familiar” desde un punto de vista occidental. Señala el error de superficialmente aplicar categorías como “danza africana” o “danza indígena”, por ejemplo, como categorías globales, sin considerar toda la diversidad que abarcan estas danzas con sus respectivos pueblos y culturas (2001, p. 34). De esta manera trata de implementar la idea para la investigación en danzas utilizando un enfoque teórico y metodológico uniforme para la interpretación.

Para entender en profundidad la población danzante, significativas contribuciones podemos encontrar en las propuestas de Deidre Sklar (1991), quien se orienta más hacia una “Etnografía de la danza”, etnografía en el sentido de Geertz (1987) y la “descripción densa”. Propone investigar “por qué la gente se mueve como se mueve, y cómo se relaciona esto con su modo en que viven, qué creen y qué valoran” (1991, p. 6). Es decir,

con la etnografía trabajar hacia la comprensión de la personas. En un trabajo posterior, aclara que su visión para la próxima generación es que etnógrafos tanto “*insider*” y “*outsider*” de las comunidades estudiadas se encuentren y logren un diálogo, este no solamente a nivel de intercambiar formalmente información, sino que sea una conversación de “seres corporales hablando” (2000, p. 75). Esto me parece un buen camino para considerar en nuestro trabajo de investigación.

Luego de la emergencia para crear un subcampo de la disciplina, como bien reconoce Susan Reed (1998), en los años de la década de los 1980 aumentan considerablemente los estudios de lo que podemos llamar Antropología de la Danza. Así también se entiende que esto va más allá de describir características, relacionar la danza con cierto grupo étnico, etc.

El panorama mundial también fue cambiando, y surgen nuevas prácticas, nuevas agencias por parte de los actores sociales en sociedades donde la danza está presente en múltiples situaciones. Así la danza aparece también en los estudios en relación a las políticas y como expresión y práctica de las relaciones de poder, la danza como herramienta de nacionalismos e ideologías políticas cuando los Estados-Nación buscan intervenir direccionando ciertas dazas en ciertos rumbos afines al modelo ideológico. Un rol importante en este sentido juega la búsqueda de autenticidad y pureza, pero dentro de un marco patriarcal. En situaciones extremas podemos detectar el poder emocional de la danza como símbolo nacional.

Uno de los ejemplos es Camboya, pero se pueden encontrar otros donde la danza significa estrategia de sobrevivencia o estrategia de sanación (Reed, 1998, pp. 505-512). Otros aspectos importantes que serán de suma importancia en mi estudio es la situación global en contextos transnacionales con la presencia de nueva tecnología y medios, y cómo esto se refleja en la práctica dancística.

Vinculado a esto he de destacar las relaciones de género, y ver en qué medida realmente los actores sociales reproducen las ideologías culturales y la diferencia de género, o si siguen o no las pautas morales en relación a la sexualidad. Mis hipótesis han llevado a caminos diferentes donde la representación sexual en la danza no automáticamente significa que la mujer está seducida por los medios capitalistas o acepta ingenuamente la dominación masculina (Koeltzsch, 2020).

Por otro lado, Reed analiza unos ejemplos donde sí se relaciona la danza, la mujer y la sexualidad con las teorías feministas. (1998, p. 519). Lo importante para los estudios

contemporáneos sería no contemplar la danza y el cuerpo involucrado como una entidad aislada, sino considerar un complejo conjunto de movimientos, emociones y subjetividades en un espacio y tiempo.

En la Argentina encontramos una amplia red de estudios sobre diferentes danzas, aplicando diversos enfoques y proponiendo metodologías alternativas como la performance-investigación, que sean más inclusivas con propuestas de reflexión grupal en un contexto latinoamericano (Citro, Podhajcer, Roa y Rodríguez, 2020; Greco, 2013). Estas metodologías, sin lugar a dudas, dejan lugar para una perspectiva amplia y transdisciplinar, reconociendo que necesitamos un intercambio dentro y fuera del ámbito académico.

La indagación desde las artes y *performance ethnography* también propuesta por Denzin y Lincoln (2018), ya se establecieron como método reconocido y útil en diversos contextos. Asimismo, y en relación a la autoetnografía, se desarrollaron enfoques particulares como *performance autoethnography* (Denzin, 2018) y *heightened performative autoethnography* (Sughrua, 2016), que llevan a una mirada aún más crítica y más reflexiva, lo que se refleja también en este trabajo en los siguientes capítulos.

En esta coyuntura de los estudios antropológicos sobre la danza, en la Argentina han surgido investigaciones variadas en relación a las culturas populares juveniles como los bailes nocturnos de clubes de música electrónica y de cuarteto en Córdoba relacionándolos con la corporalidad (Blázquez 2012 y 2014), danzas folklóricas (Hirose, 2010 y 2011), danzas de orixas (Citro, Greco y Rodríguez, 2008), danzas brasileñas (Koeltzsch, 2014 y 2016), la danza árabe (Koeltzsch, 2018 y 2019c), danzas afrolatinoamericanas (Koeltzsch, 2020), la danza K-pop (Koeltzsch, 2019b y 2019d). Así como también en relación a las danzas clásicas y contemporáneas (Mora, 2010) y expresiones vanguardistas como la danza butoh (Aschieri, 2012 y 2013), por mencionar solamente algunos ejemplos.

También he de mencionar los estudios que señalan las conexiones entre música, danza y las problemáticas sociales en el caso del tango que incluye también los procesos de diversificación de las experiencias dancísticas en estrecha relación entre música y cuerpo (Liska, 2014). En relación a las culturas populares, relevante son las investigaciones acerca de la cumbia villera a partir del cruce de categorías clase, etnicidad y género (Alabarces y Silba, 2014) y el enfoque en la configuración de identidades y la construcción de género a

partir de la letra y el baile de cumbia con particular énfasis en la percepción de mujeres en las bailantas (Silba y Spataro, 2008).

Esta diversidad de trabajos solamente es posible a partir de la constitución de un campo dentro de la Antropología, que he resumido precedentemente y que nos permite ampliar las miradas disciplinares y metodologías y buscar liberaciones epistemológicas.

Ahora bien, este resumen de los estudios antropológicos de la danza, elaborado en base a los criterios de lo que la academia considera como fundadores de la así llamada subdisciplina Antropología de la Danza, o a veces denominada Etnografía o Etnología de la Danza, sin embargo se ha “olvidado” a las que considero también deben integrar el canon científico.

A pesar de que hoy en día están de moda los estudios afrolatinoamericanos y a menudo se estudian las danzas llamadas “danzas afro” en un sentido genérico, llama la atención que, sobre todo en la academia latinoamericana, aparecen muy poco y casi nunca mujeres bailarinas, antropólogas y educadoras que sí hicieron sus aportes teóricos, artísticos y educativos siendo mujeres afroamericanas o mujeres comprometidas en la lucha antirracista, como el caso de Franziska Boas. Por esta razón me detendré aquí para desarrollar un poco más en detalle este “olvido” de la academia a pesar de sus aportes y vínculos con la disciplina de la Antropología.

1.3 ANTROPÓLOGAS OLVIDADAS

En este apartado propongo rescatar a cuatro mujeres/antropólogas, marginalizadas por la academia, porque justamente fueron muy importantes para la posterior construcción de una subdisciplina llamada Antropología de la Danza. Lo que me lleva a plantear la pregunta: ¿Por qué la antropología prácticamente se olvidó de cuatro mujeres que contribuyeron de manera notable a la disciplina? Aquí me refiero a Franziska Boas, Katherine Dunham, Pearl Primus y Zora Neale Hurston. Debe plantearse esta cuestión del olvido dentro de la disciplina, a partir del contexto de un campo dominado por la presencia masculina y de clase media-alta, y luego, señalar que los cuadros ideológicos, por más que sean feministas, no han logrado reconocer qué se trataban de cuatro mujeres con nuevas visiones hacia una Antropología de la Danza.

La ignorancia nunca ha ayudado y la exclusión por diferentes opiniones tampoco. Al parecer, esto sigue siendo el problema de una antropología “políticamente correcta”. Sin lugar a dudas, se trata de cuatro mujeres formadas en una tradición antropológica boasiana en el marco del relativismo cultural y con mentores como Robert Redfield y Melville Herskovits, las mismas se formaron en antropología y en danzas para nutrir tanto sus trabajos coreográficos-artísticos como teóricos, con el fin de lograr una intersección entre las culturas, danzas, educación e investigación, en el caso de Zora Neale Hurston se suma su talento como escritora. En acuerdo con Katrina Richter (2010), tal vez a la respuesta formulada precedentemente sea que el “olvido” responde a que las cuatro mujeres se anticiparon en varios sentidos, su práctica incluía formas experimentales no muy ortodoxas, tanto corporales como de escritura etnográfica mucho antes de que se hicieron populares neologismos como la “reflexividad”. Así su trabajo puede ser considerado como ejemplo de una Antropología de la Danza posmoderna y poscolonial (Richter, 2010, p. 223).

En este conjunto de mujeres innovadoras cabe mencionar a la directora de cine ucraniana Maya Deren,⁴⁰ formada en danzas por Katherine Dunham, también escritora y poeta, y quien realizó un trabajo de campo en Haití por prolongado tiempo. Sin formación formal en antropología, publicó un considerable trabajo etnográfico al cual regresaré más

⁴⁰ Maya Deren (1917-1961) fue una de las figuras más influyentes del cine americano en la década de los años 1940 y 1950.

adelante por el método que había aplicado Maya Deren en aquel entonces. Como bien reconoce DeBouzek (1990, p. 7), Deren se acerca a Haití y al vudú como artista-etnógrafa con un enfoque diferente, no autoritario y sin construcciones formales de una supuesta objetividad que se consideraba como el único válido resultado en la Antropología. Maya Deren ya había reconocido que no se puede separar la subjetividad e incluyó sus percepciones en el trabajo etnográfico.

Cabe destacar no solamente sus trabajos cinematográficos para establecer el cine experimental americano, sino también incorporó la temática de la danza con propias actuaciones en sus obras y publicó trabajos teóricos. Inspirada en el trabajo de Dunham, Maya Deren publicó su primer artículo en 1942 titulado “*Religious Possession in Dancing*”⁴¹ (Bailey, 1994, pp. 42-43). Observando su obra visual “*Ritual in Transfigured Time*” (1946),⁴² es en sus películas donde se plasman varias cuestiones a través de la imagen experimental, es el cuerpo emocional y no racional, la experiencia corporal y lo que experimenta un ser humano sobre algo o en diversas situaciones.

Su propia participación, los movimientos dancísticos y sus técnicas cinematográficas crean una innovación, un nuevo enfoque en relación a la encarnación y múltiples experiencias de los sujetos dentro de una cultura. Esto es lo que mucho más tarde iba a llamarse “*embodiment*”, como nuevo paradigma en la investigación antropológica propuesta por Csordas (1990). También utiliza sus vivencias en Haití y lo que aprendió de Katherine Dunham, así Deren combina el mito y el ritual en la danza y en el cine a partir del cual capturó el movimiento fluido y espontáneo del ritual haitiano trazando el proceso de posesión. De esta manera creó el método de representación más innovador con su uso del arte en la etnografía (Hurd, 2007, p. 58).

Otra cuestión que podemos leer en la etnografía de Maya Deren y que es un aporte hacia una epistemología del cuerpo, es entender el cuerpo como portador de conocimiento. Como bien dice DeBouzek: “La descripción de Deren es evocadora y sensual, sobre todo, enfatiza la importancia del cuerpo humano como transmisor de conocimiento cultural (1992, p. 17).

No obstante, desde el campo disciplinar, Maya Deren nunca fue reconocida como antropóloga, es más, a menudo su aporte fue negado. Interesantemente, Alfred Metraux

⁴¹ Publicado en *Educational Dance* (Fuente: Bailey, 1994, p.45).

⁴² Véase el original de la película en: En Internet Archive, „Maya Deren on film“, https://archive.org/details/Maya_Deren_on_film.

descartó su trabajo como “pseudocientífico”, pero luego, en su propio trabajo sobre Haití (Metraux, 1959), cita reiteradamente los datos de Maya Deren (DeBouzek, 1992, p. 9).

Ahora bien, sea la mutua inspiración entre Dunham y Deren, el trabajo conjunto entre Franziska Boas y Katherine Dunham, con todas sus actividades artísticas y académicas, estas mujeres tempranamente mostraron la necesidad de trabajos conjuntos e interdisciplinarios. A continuación resumiré los principales aportes⁴³ de aquellas mujeres pioneras que también son un ejemplo de la diversidad en las Américas, tratándose de mujeres americanas, afroamericanas, afrolatinoamericanas y eslavas, así incluyendo a Maya Deren en extensión.

Deberíamos replantear la cuestión de aceptar múltiples formas de ser humano y así también que existen múltiples formas de ser/hacer en la antropología. Aún en el siglo XXI nos enfrentamos con la falta de sensibilidad y comprensión dentro de la misma disciplina. Me recuerdo muy bien de mi primera tesis en antropología, finalmente haber llegado a mis 44 años a finalizar una primera etapa académica, cuando fui criticada por escribir en demasiados idiomas y no traducir todas las citas. No se entendió que el uso de diversos lenguajes forma parte de un ser migrante, es inevitable que el cuerpo migrante piensa en varios idiomas, así también en imágenes, movimientos, música y poesía que le atraviesan en su trayectoria diásporica. Advierto que no hay traducción para todo, a veces se trata también de una estrategia performática que una investigadora puede aplicar en un trabajo de tesis, suponiendo la antropología es, un amplio y comprensivo campo.

Personalmente, investigar acerca de estas cuatro mujeres fue muy inspirador y motivador para seguir (investigando y bailando), muchas veces me hicieron acordar de mis propias desobediencias disciplinares, pero también es incentivo no dejar de pensar en nuevas formas de realizar trabajos, desarrollar ideas y mantener el vínculo con los bailes populares como simple actor social. Son un ejemplo en cuanto a la búsqueda de nuevas formas de acercarse a las temáticas de su interés.

Finalmente, y muy en acuerdo con una cita de Alice Walker que escribió una dedicatoria para un libro sobre las obras de Zora Neale Hurston, podemos discutir y criticar los trabajos, estar de acuerdo o no con alguna actitud política, ser más o menos artistas, pero no podemos aceptar olvidarnos del trabajo hecho por otros, y mucho menos, podemos aceptar el extremo de que con ese “olvido” contribuimos a su muerte en la pobreza, como

⁴³ Debido a la ausencia de fuentes y trabajos en español recorrí fuentes originales y trabajos publicados en inglés.

le sucedió a Zora Neale Hurston, y que también incidio en los problemas financieros que afectaron a Katherine Dunham, Pearl Primus y Franziska Boas. Lo que dice Alice Walker literalmente es lo siguiente:

It has been pointed out that one of the reasons Zora Neale Hurston's work has suffered neglect is that her critics never considered her 'sincere'. Only after she died penniless, still laboring at her craft, still immersed in her work, still following her vision and her road, did it begin to seem to some that yes, perhaps this woman was a serious artist after all, since artists are known to live poor and die broke. But you're up against a hard game if you have to die to win it, and we must insist that dying in poverty is an unacceptable extreme (citado en Robbins, 1991, p. 9).

1.3.1 La danza en las sociedades humanas: Franziska Boas (1902-1988)

Sin lugar a dudas, Franziska Boas fue mucho más que “solamente” la hija del famoso antropólogo Franz Boas. Se trata de una mujer comprometida para desarrollar nuevas formas en la danza y su educación, destacó como activista para la igualdad racial y justicia social, y también trabajó en enfoques terapéuticos de la danza. Cabe decir que su formación académica oficial no fue en antropología, sus estudios de grado los realizó en aquella época en zoología y química.⁴⁴ Además, obtuvo formación en danzas, percusión y artes, sin embargo, siendo hija del antropólogo Franz Boas, de alguna manera estuvo en contacto con la antropología y sus particularidades disciplinares, lo que reflejan sus trabajos etnográficos y aportes teóricos a la disciplina.

Su gran preocupación fue la función de la danza en las sociedades humanas, hasta inclusive dirigió un seminario acerca de este tema, cuyos estudios fueron publicados (Boas, 1944 y 1972). En la publicación se encuentran los resultados de su trabajo de campo con los *Kwakiutl* de la costa Noroeste de América del Norte, Vancouver Island, BC. Observa este grupo en su vida cotidiana y cómo la danza juega un papel principal desde la cuna

⁴⁴ Fuente: Franziska Boas Collection, Library of Congress. Por más información véase: <http://infomotions.com/sandbox/liam/pages/httphdllocgovlocmusicadmumu006001.html>.

hasta la tumba, como las madres tempranamente enfrentan al bebé con canciones marcando los golpes del ritmo con los pies.

Detecta la importancia de los bailes para los *Kwakiutl* y analiza las ceremonias sociales y religiosas donde mayormente aparecen danzantes solistas, mientras danzas en grupo raras veces suceden. Además, presta atención a algunas técnicas corporales, como la importancia de la posición de las rodillas, y que la habilidad de usar las rodillas es un criterio para los propios *Kwakiutl* para evaluar la performance de sus miembros, sean los danzantes hombres o mujeres (Boas, 1972, pp. 6-7).

Ahora bien, estos son algunos datos acerca de su trabajo etnográfico. Revisando los textos de su seminario, muy interesante me parece su aporte teórico-metodológico en la segunda edición de su publicación. Nos recuerda que los estudios de danzas contribuyen considerablemente a la investigación de articulaciones no-verbales, y entendió que la danza juega un rol vital en la vida, no solamente en las sociedades “exóticas”. Reflexiona acerca de la sociedad actual en su momento, observando que cada vez hay más danzas en las calles y en los parques, en términos generales, y que en la educación se consideran cada vez más estos aspectos del movimiento (Boas, 1972, pp. 1-3). Relaciona la danza con ciertas formas de vida, seguramente notando cómo se empieza a desarrollar el movimiento de danzas urbanas (break dance y hip hop) en la década de 1970 en New York.

Otra gran preocupación fue la integración de todos los grupos y de todas las experiencias humanas en las danzas. A partir de trabajos voluntarios en un hospital, Franziska Boas fue pionera en el desarrollo de la danza terapia, particularmente de su aplicación para niños con esquizofrenia. Así también surge su recomendación para la danza moderna, como forma de arte, que debería abarcar las expresiones de todos los seres humanos, sus movimientos y filosofías. Al respecto Boas (1972) dice:

Modern dance must continue to explore the ways of men and women in all their activities. It must learn from movements and philosophy of all age groups and all types; from the healthy and from the physically handicapped, from the mentally integrated and from the neurotic. It must learn from the successful action and interaction of small and large groups; from war and from peace. It must turn into

*its own substance the experience of working people in every sort of occupation and industry, going to and from work, and during their work and at play (p. 2).*⁴⁵

Esto significa reconocer que la sociedad consiste en una variedad de grupos e individuos, que existe una influencia social, considerar los movimientos de un trabajador que va y viene de su trabajo, como estas situaciones se reflejan en los movimientos; y para los artistas e investigadores, como bien dice Boas, “empezar humildemente en la parte inferior de la escalera”, y sobre todo, destruir los “propios dioses” para entender los movimientos y las motivaciones de cada uno (p. 2).

En cuanto a la educación, que es de suma importancia, en 1933 abrió una propia escuela de danzas, y en 1944 otra en conjunto con Katherine Dunham con la cual compartió un interés en común acerca de la educación como activismo anti-racista (Dee Das 2017, pp. 103-104). Con su trabajo como educadora reafirma su compromiso, siendo de una familia fuertemente marcada por los ideales humanistas, quiere aprovechar la danza como acto político, como forma de activismo social e interacción interracial creando oportunidades para sus estudiantes de participar y crear pequeñas obras a través de sus talleres. Además incorpora profesores diversos y con diferentes descendencias (Lindgren, 2013, p. 49).

Sus trabajos teóricos también comprenden importantes análisis con enfoques psicológicos y educativos, el desarrollo de la fantasía y las emociones a través de la danza, destacando que el individuo que es más que meramente un cuerpo físico (Boas, 1942). Dichas cuestiones las considera para la educación y para el trabajo con alumnos en diversos niveles y las desarrolla a partir de investigaciones detalladas. De esta manera se preocupa a la vez por aspectos en relación al cuerpo, experiencias sensoriales y terapias con aportes a la psiquiatra infantil. Publica los resultados (Bender y Boas, 1941) a partir de la observación de niños en la División Psiquiátrica del Hospital Bellevue usando la música y la danza espontánea para el tratamiento y entrenamiento de niños.

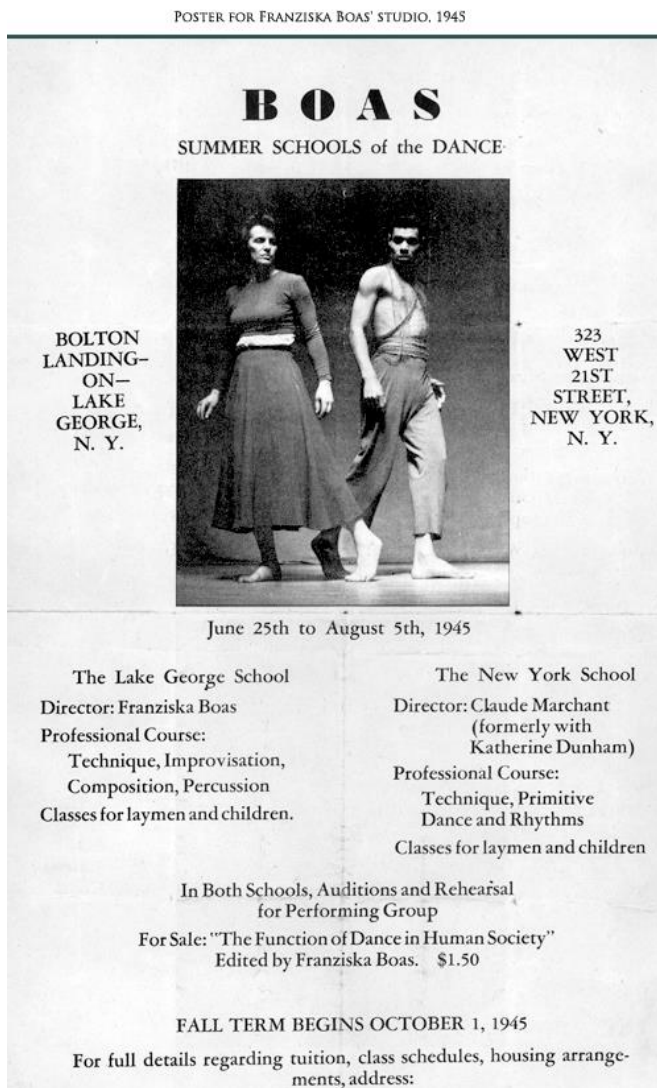
⁴⁵ La danza moderna debe continuar explorando las formas de los hombres y mujeres en todas sus actividades. Debe aprender de los movimientos y la filosofía de todos los grupos de edad y de todos los tipos; de los sanos y de los que tienen una discapacidad física, de los integrados mentalmente y de los neuróticos. Debe aprender de la acción e interacción exitosa de los grupos pequeños y grandes; de la guerra y de la paz. Debe convertir en su propia sustancia la experiencia de los trabajadores de todo tipo de ocupación e industria, yendo y viniendo del trabajo, y durante su trabajo y en el juego (traducción propia).

Más allá de sus investigaciones, Boas también participa activamente en el *Civil Rights Movement*, como lo he mencionado en el inicio, preocupada por los derechos sociales y raciales, además, en su vida personal, tenía que enfrentarse tanto con insultos antisemitas como homofóbicos, por la descendencia judía por parte de su familia y por mantener relaciones con mujeres. Retomaré más adelante en la tesis algunos de sus pensamientos acerca de la problemática racial en relación a los bailarines negros (Boas, 1949) aplicándola a la realidad local.

Finalmente, cabe destacar su convicción a tomar en serio toda danza, que no se trata de un entretenimiento trivial, y que la danza hace posible adquirir conocimiento personal y comunal, a cambio de este conocimiento los estudiantes se empoderan. En la última etapa de su vida, por cuestiones financieras, se había mudado primero a Georgia y luego a Sandisfield, Mass., donde trabajó hasta avanzada edad enseñando danza a los residentes de la comunidad.⁴⁶ No era tan reconocida como bailarina o coreógrafa profesional como otras en la danza moderna del siglo XX, sin embargo, supo combinar su talento para las danzas con una amplia gama de ramas profesionales, además de la preocupación y el compromiso social.

⁴⁶ Fuente: Franziska Boas Collection, Library of Congress. Por más información véase: <http://infomotions.com/sandbox/liam/pages/httpdilloccgovlocmusicadmusmu006001.html>.

Imagen 1. Anuncio para los talleres de verano de la Escuela Boas.



Fuente: Dance collection danse. <https://www.dcd.ca/exhibitions/sullivan/gallery.html>.

1.3.2 Artista, investigadora y educadora: Katherine Dunham (1909-2006)

Por su importancia en varios sentidos, aquí quiero resumir los aspectos principales en relación a los trabajos teóricos y artísticos de Katherine Dunham aplicando algunas cuestiones también en un propio análisis particular en relación a los bailarines populares del Noroeste Argentino. Cabe destacar su rol pionero trabajando hacia una Antropología de

la Danza (aunque oficialmente no se le otorga este rol), no solamente porque en su época eran pocas las mujeres en la disciplina de la antropología en general, sino también por su enfoque aplicado y autorreflexivo. Como también lo reconoce García (2017, p. 54), al tomar el rumbo académico en la Universidad de Chicago en 1928, Dunham se encontró en un mundo de discursos y prácticas antropológicas racializadas y dominadas por el género masculino.

Fundamental es reconocer que Katherine Dunham siempre ha trabajado como artista, investigadora y educadora desde su propia experiencia diaspórica como mujer afroamericana, y esto se refleja tanto en sus obras artísticas como en las investigaciones académicas con la búsqueda de repensar la articulación del movimiento y del cuerpo moderno en las Américas.

Ahora bien, debido a su experiencia con las danzas desde muy joven, para ella misma fue normal bailar en diferentes situaciones de la vida. Al empezar a observar y estudiar las danzas de otros grupos, tenía presente esta “normalidad” de expresarse bailando, por lo tanto, no quiso enfocarse en que el comportamiento de otros fuera algo exótico (Dunham, 2005, p. 216).

Metodológicamente tuvo presente este aspecto a partir de su autorreflexión. En su trabajo teórico apunta a explicar que la danza cumple diferentes funciones, estableciendo estos criterios en su tesis llamada “Las danzas de Haití: forma y función, organización y aspectos materiales” (Dunham, 1947). De manera general, considera que la danza es una noción rítmica individual o en grupo para cualquiera de los siguientes propósitos. 1) Jugar, o sea, bailar sin otra razón que divertirse. 2) Liberación y creación de tensión emocional y física, por ejemplo, danzas sagradas, danzas funerarias y danzas de guerra. 3) Establecimiento de cohesión social o de solidaridad, por ejemplo, el carnaval. 4) Exhibición de habilidad (individual o grupal), demostración de espontaneidad amateur o virtuosismo profesional (Dunham, 2005, p. 510).

En relación a lo que es la danza en espacios populares y la danza escénica, Dunham compara ambas formas y llega a la conclusión que: “Así como en la comunidad primitiva ciertos patrones de movimientos específicos podrían estar relacionados con ciertas funciones, así en el teatro moderno habría una correlación entre un movimiento de danza y la función de esa danza dentro del marco del teatro”⁴⁷ (Dunham, 2005, p. 513).

⁴⁷ Traducción propia.

A partir de un amplio conocimiento de patrones culturales se puede llevar estas danzas al escenario moderno, es lo que sostiene Dunham teóricamente y desde su trabajo en teatros. Es más, en su obra *Cabin in the Sky*, hace una conexión entre la danza en el carnaval –cuya función es la estimulación sexual y la liberación– a través de un musical de *Broadway*. Sería esa similitud en la función lo que haría legítima la transferencia de ciertos elementos de la forma (ibídem). De este ejemplo de Dunham, del juego entre las danzas populares cotidianas y el escenario artístico profesional, tomaré más adelante esta misma constelación, es decir: qué es lo que hacen los actores sociales, por un lado, bailar en la vida cotidiana, por el otro, llevar estas danzas a un escenario.

En lo más profundo, con este enfoque aplicado y mostrando que las danzas más populares pueden suceder de la misma manera tanto en la comunidad como en un escenario, se pretende superar ciertas ambigüedades, posicionar la danza entre “ciencia y arte” o “exposición y entretenimiento”. Según Dunham, este conflicto no surge en las “sociedades primitivas”, ya que se acepta la danza como elemento funcional, tanto a nivel personal como a nivel de la comunidad (2005, p. 515).

A lo largo de la carrera de Dunham, este aspecto también apareció constantemente en las críticas o en los comentarios que le hacían, preguntándole si su trabajo era legítimo, si era ciencia o arte, si su danza era “sexy” o “científica”, y si era legítimo combinar “ritmos calientes” y “ciencia fría”.⁴⁸ En muchas sociedades modernas podemos observar que la danza se ha reducido para ocasiones especiales,⁴⁹ o directamente se separa entre los que bailan en un escenario y el público no-participante llamado a quietud y silencio como en los teatros, con el fin de apreciar “el arte”.

Con sus actuaciones en el escenario utilizando una gran variedad de elementos étnicos, Dunham trató de centrar el conocimiento popular como enfoque importante y la danza como una práctica significativa. Esto surge de su formación antropológica y desde la perspectiva de su mentor, Melville Herskovits, quien –en aquel entonces– trató de desmitificar la cultura negra y los prejuicios de la sociedad americana en relación con la historia del pueblo afroamericano (Herskovits, 1958). Ambos investigadores trataron de

⁴⁸ Estos comentarios los encontré en muchos artículos de diarios, algunas son entrevistas con Katherine Dunham. Fuente: UF Florida, George A. Smathers Library, Belknap Collection, 34/G/6, K. Dunham, Box 1-3.

⁴⁹ Por ejemplo, ir a una clase de danza en un ambiente determinado, bailar cierta danza en cierta situación (el vals obligatorio de casamiento, etc.).

priorizar las propias articulaciones de los informantes, sin embargo, en el caso de Dunham, destaca la autorreflexión acerca de su entrada a campo siendo afroamericana trabajando con una población afrodescendiente, a la vez notando las subjetividades por ser mujer y por ser de clase media-baja.

En *“Island Possessed”* describe en un estilo de “descripción densa” su primer contacto con la élite y la aristocracia de Haití que atraviesa cuestiones de raza, detectando un comportamiento de la clase media-alta, más francés que americano, y que las mujeres casi no tienen contacto con invitados, y están más reducidas a roles serviciales (Dunham, 1994, p. 23). Por esto le llamó la atención estas cuestiones, ella siendo una joven mujer, estudiante, afroamericana, viajando sola para hacer su trabajo de campo, no muy usual para aquel entonces.

Finalmente, quiero destacar que, analizando la obra artística, Dunham hizo el esfuerzo de aprender danzas de diferentes lugares de América (inclusive Brasil, danzas andinas, Tango, danzas caribeñas y afroamericanas), de África y Asia. Esto le sirvió teórica y artísticamente, pero también como herramienta educativa para fomentar cierta comunicación intercultural. Su método y sus performances han sido cuestionadas, sobre todo por personas que pusieron la lente de “arte” evaluando sus danzas en este sentido, y por personas ajenas a la danza en general.

Este panorama y crítica se desarrolla de manera diferente cuando el investigador realmente está involucrado en las danzas populares y de diversos tipos. Desde mis propias experiencias y trabajos autoetnográficos consigo comprender el enfoque de Dunham que forma parte de mi análisis más adelante. Lo que sí es necesario destacar aquí es su visión hacia un ser humano y sus emociones, no aplicando categorías como raza. Como afirma Katherine Dunham:

I don't see any color in what we do. I see human emotions. It's only a fortunate accident that I have hit upon and used material chiefly of people with Negro background. But I feel I'd failed miserably if I were doing dance confirmed in technique or audience satisfaction to race, color or creed. I don't think that it would be art, which is something that has to do with universal truth and a set of

fundamental ideas, evaluations and appreciations (entrevista con Elias, 1956, p.17).⁵⁰

Esto significa que trataba de acercar las danzas a un público no por criterios raciales, de “color” o creencias, sino verlas como la más humana de las expresiones. Sin duda en Dunham está presente su afinidad diaspórica, sin embargo, para ella la danza es una expresión filosófica, utiliza elementos folklóricos, pero no puede ser reducida, por ejemplo, solamente a la experiencia negra (Lamothe, 2008, p. 136).

En relación con la diáspora, en el caso de ella estaba muy ligada a Haití, por el hecho de que el mundo está organizado en Estados-Nación, un factor que fue de su constante preocupación. Sintió así una tensión diaspórica por “la disyunción entre los usos simbólicos de un lugar y la experiencia vivida de las personas” (Dee Das, 2017, p. 153).

Para visualizar mejor los aspectos del placer del movimiento, cómo la danza transgrede las separación entre escenario/espacio privado, cómo se baila en los espacios populares y cómo los actores sociales escenifican sus placeres y corporalidades; presentaré a continuación algunos ejemplos en forma de montaje a partir de mi investigación “*The joy of movement*” realizada en los archivos de la Universidad de Florida.⁵¹ En aquel trabajo trato de contrastar las expresiones escénicas de Dunham, con las escenificaciones de los danzantes populares en el Valle de Lerma (Salta) (Koeltzsch, 2019f y 2020).⁵²

⁵⁰ No veo ningún color en lo que hacemos. Veo emociones humanas. Es sólo un afortunado accidente que haya obtenido y usado material principalmente de gente de origen negro. Pero siento que fracasaría miserablemente si danzara conforme a la técnica o a la satisfacción del público hacia una raza, color o credo. No creo que sea arte, que es algo que tiene que ver con la verdad universal y un conjunto de ideas fundamentales, evaluaciones y apreciaciones (traducción propia).

⁵¹ 2019, UF Florida, George A. Smathers Library. Las imágenes de K. Dunham provienen de Belknap Collection, 34/G/6, K. Dunham, cajas 1 y 2. Las imágenes de los danzantes del Valle de Lerma, Salta son propias.

⁵² Informe científico titulado “*The joy of movement. Reflection of Katherine Dunham’s dance concept through popular dances in Northwestern Argentina*”, Universidad de Florida, 2019.

Imagen 2. Montaje “Mujeres mostrando piernas”. Izquierda: K. Dunham; derecha: bailarinas de tinku en La Silleta, procesión en la Fiesta de la Virgen de Copacabana, 2019.



Imagen 3. “El juego cuerpo-vestuario”. Izquierda: Silvana Mangano y Katherine Dunham en “Mambo” (1955); derecha: bailarinas de saya-caporal, La Silleta, Carnaval de la calle en 2018.



Imagen 4. Montaje “Cuerpos sensuales. El juego entre lo masculino y femenino”. Izquierda: Katherine Dunham con tres bailarines de su compañía; derecha: un bailarín afrobrasileño y tres bailarinas de Samba, ciudad de Salta, 2018.



1.3.3 El poder de la danza: Pearl Primus (1919-1994)

Pearl Primus nació en Puerto España (Trinidad y Tobago) y llegó en su infancia a Estados Unidos por la mudanza de sus padres, sin embargo, la familia nunca abandonó las tradiciones africanas y trinitenses, siendo su abuelo un médico de vudú y percusionista (Glover, 1989, p. 2). Fue una bailarina, antropóloga y educadora que tuvo un impacto significativo en las artes y la cultura americana en el siglo XX. A menudo utilizaba sus bailes y performances para protestar por las condiciones de los afroamericanos y llevó las antiguas danzas de África a América, luego de haber hecho varios viajes de investigación aprendiendo danzas en el continente africano (Schwartz & Schwartz, 2011).

Su camino no fue nada fácil, luego de haber estudiado biología y pre-medicina no logró encontrar trabajo en un laboratorio y tampoco seguir con la carrera de medicina por los obstáculos raciales. Mientras trabajaba en cualquier tipo de empleos, se formó en danza y cursaba materias de educación y psicología para finalizar una maestría en psicología en el Hunter College de New York. Estudió técnicas de danza moderna con Martha Graham, Doris Humphrey y Charles Weidman. Su conocimiento sobre el cuerpo humano adquirido en las clases de la licenciatura en biología y medicina la ayudaron considerablemente a

entender la anatomía del cuerpo en relación a los movimientos corporales. Así en poco tiempo y sin formación específica desde su infancia, aprendió las técnicas de los maestros de la danza moderna de aquella época (Glover, 1989, p. 31-32). Hasta inclusive en 1944 llegó a formar su propia compañía de danza.

Pearl Primus une todo lo aprendido y todas sus experiencias para finalmente iniciar un doctorado en antropología en la Universidad de Columbia. Sin embargo, luego cambió a la Universidad de New York (NYU) donde recibe su título de doctora (Ph.D. en Antropología) en 1978.⁵³ En la misma universidad consiguió el permiso de bailar su tesis. Para ella fue un inmenso logro, esperaba que si fuera exitosa su presentación, esto abriría “una nueva dimensión en la enseñanza, para otros artistas, músicos y pintores” (citado en Glover, 1989, p. 123).

En sus trabajos de investigación relaciona las conductas y la psicología de las personas con sus culturas, observando sobre todo cuestiones relacionadas al cuerpo y la danza. Sus observaciones incluyeron las formas de vida de la gente humilde de los estados del Sur de EE.UU., convivir con ellos, compartir las actividades en sus iglesias “negras” (Welsh Asante, 1994, p. X). Este conocimiento lo incorpora en sus propios bailes, le dio inspiración, o sea, la danza es como espejo para conocer a otras personas, otros grupos culturales, pero también conocerse a sí mismo. Pearl Primus explica:

*What I have been trying to express in my dancing is the culture of the Negro people. This has taken me into the field of anthropology. I have to know the political, economic and social life of people in order to explain them to others. Anthropology explains different peoples to one another by laying bare their cultural backgrounds*⁵⁴ (citado en Glover, 1989, p. 33).

⁵³ Título de su tesis: *An Anthropological Study of Masks As Teaching Aids In The Enculturation Of Mano Children.*

⁵⁴ Lo que he tratado de expresar en mi baile es la cultura del pueblo negro. Esto me ha llevado al campo de la antropología. Tengo que conocer la vida política, económica y social de la gente para poder explicarla a los demás. La antropología explica los diferentes pueblos entre sí dando a conocer sus antecedentes culturales (traducción propia).

Cabe destacar que en sus trabajos teóricos⁵⁵ trata de desmitificar la visión de la “ética puritana” respecto de las danzas africanas como si no tuvieron formas artísticas, que son solamente de contenido sexual y que no tienen exigencia. Asimismo está convencida de que el arte debe formar parte de las culturas y no apartarlas (Glover, 1989, p. 48). Estas ideas las elabora Pearl Primus a partir de sus estudios de las danzas de más de 30 grupos tribales durante un año en África, mayormente participando en ellos, o sea, aplicar lo que hoy llamamos participación observante. Conoció los significados de las danzas y lo que implica hacer los movimientos con su propio cuerpo. Quería que las sociedades modernas y la academia entendieran el valor de los estudios de danza, incluyendo la danza como forma de arte, la danza como herramienta de expresión personal y para unir grupos humanos con el fin de entender las culturas (Glover, 1989, p. 129).

Pearl Primus igual que Katherine Dunham, ambas se dedicaron a la seria investigación académica sobre la danza afroamericana. Cada una combinando sus innovaciones artísticas con trabajos de postgrado en antropología, una estrategia que significa esfuerzo y merece respeto, y que sobre todo marcaron sus performances (DeFrantz, 2004, p. 52). Ambas investigaron acerca de la danza, música, arte y rituales en relación a las culturas afro-latino-americanas y esto hay que reconocerlo. Fueron las primeras bailarinas negras con entrenamiento profesional que además aplicaron un enfoque académico para relacionar la danza con su propia ancestralidad, lo que significa, de alguna manera también son trabajos autoetnográficos. Fueron pioneras en educación, instalando escuelas propias con el fin de contribuir a formar artistas negros. Ambas mujeres fueron artistas reconocidas con giras tanto en América como en el resto del mundo, y fueron las primeras en crear obras originales en la danza moderna involucrando sus experiencias de ser mujeres negras en América (Glover, 1989, p. 51).

⁵⁵ Una lista completa y un amplio análisis se puede encontrar en la tesis de Glover (1989). El acceso a los trabajos originales requiere estancias de trabajo en archivos y bibliotecas en Estados Unidos.

Imagen 5. Pearl Primus dancing, likely at Cafe Society Downtown.



Fuente: Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library. (1945).

Imagen 6. Dancer and choreographer Pearl Primus performing her work "African Ceremonial," circa 1944.



Fuente: Schomburg Center for Research in Black Culture, Photographs and Prints Division, The New York Public Library.

1.3.4 Zora Neale Hurston: Antropóloga en el borde de la historia canónica (1891-1960)

Sin lugar a dudas corresponde incluir a Zora Neale Hurston en esta línea de antropólogas, no por ser especialista en danzas o bailarina profesional, pero sí tiene muchos trabajos teóricos y prácticos que incluyen las danzas. Es conocida sobre todo por sus trabajos etnográficos, acerca de la música, danza, folklore, las culturas negras y problemáticas sociales, y por sus técnicas aplicadas, habiendo sido una innovadora escritora en su época. Hoy aplicamos lo que se llama el enfoque posmoderno, nuevas formas de la experiencia etnográfica y el uso de diferentes técnicas interpretativas en la escritura, sin embargo, Neale Hurston tempranamente mezclaba los géneros en la escritura etnográfica y se anticipó en varios sentidos (McClaurin, 2012, p. 49).

Nació en Notasulga, Alabama, y pasó mucho tiempo en Eatonville, Florida, siempre indicaba este último como lugar de nacimiento. Estudió en Howard University (cursaba lengua y literatura) y luego en Barnard College, una universidad para mujeres asociada a la de Columbia, así formada en la tradición como Ruth Benedict y Margaret Mead. Bajo la supervisión de Franz Boas estudia antropología e iba a ser la primera mujer negra graduada en esta universidad.

A partir de lo aprendido y con el apoyo de Franz Boas, inicia prolongados trabajos de campo en el Sur de los Estados Unidos, Eatonville, Florida, Haití, Jamaica, las Bahamas y Honduras, documentando las tradiciones culturales y religiosas.⁵⁶ Todos estos datos también ella los utiliza para reconstruir las vidas de las personas y su folklore que caracterizan sus etnografías y novelas. Publica una gran cantidad de trabajos de diversos géneros que hoy entrarían en la categoría Estudios Afroamericanos.

Como estrategia metodológica, Hurston rechaza la autoridad de la posición de "insider/outsider" y sugiere que los etnógrafos no pueden crear espacios para sí mismos en sociedades en las que los antropólogos definen a las personas como objetos, o a otros para verlos a través de las lentes del catalejo (Hernández, 1993, p. 353).

En su gran obra *Mules and Men* (1935), una etnografía sobre el folklore afroamericano en los estados del Sur, reconoce claramente que pertenece a las

⁵⁶ Información biográfica de la página de *Oxford Bibliographies*, DOI: 10.1093/obo/9780199766567-0160.

comunidades negras, que el folklore negro no es nada nuevo para ella, y obtenga la cantidad de educación que obtenga, siempre será simplemente “Zora” (1990, p. 2). O sea, en aquella época tuvo una gran capacidad de autorreflexión y esto va atravesando todos sus trabajos, sean literarios o de otro tipo. En 1932 tomó la iniciativa y se presentó a través de cartas⁵⁷ a un profesor (Dr. Grover) del Rollins College (Florida) con el fin de realizar dentro del departamento de antropología y de música una serie de actividades como conciertos de música negra, danzas y presentar cuentos folklóricos. Ella llamaba a su proyecto “*Negro theatre*”, para el cual aplicó también por subsidios a nivel nacional. Supo sostener muy bien sus ideas y es el mismo Edwin Grover quien apoya sus proyectos y publicaciones, reconociendo el excelente trabajo que estaba haciendo.

Cabe destacar que Zora Neale Hurston nos puede servir también como ejemplo de agencia de la mujer negra, en una época aún más difícil que la actual, buscando insertarse en el mundo académico con dominación masculina (blanca), y ella sin capital social y económico. Esto se puede transferir a otras situaciones, o sea, no solamente en relación a la mujer negra, sino también a mujeres en situación de discriminación por cuestiones étnicas y clasistas.

En relación a su trabajo artístico y conciertos, quiero mencionar su obra *The Great Day*⁵⁸ (*a program of original negro folklore*). Es una obra artística para el escenario que combina diversas danzas negras del caribe, música y actuación, anunciada como ‘poderoso’ programa para acercar el folklore y la espiritualidad negra en su “auténtica” forma.

Hay que relacionar esta calificación de un programa ‘poderoso’, con la situación de los años de 1930 en EE.UU., cuando la obra tuvo un gran impacto para el público en general. Lo que se presenta es el resultado de varios años de observaciones. A pesar de hacer énfasis en las raíces africanas de la danza afroamericana, pero analizando en más detalle y en relación a sus obras escritas, Kraut (2001, p. 71) propone una interpretación más compleja, o sea, con *The Great Day* se trata de una narrativa que expresa una visión

⁵⁷ Analicé varias de las cartas y fuentes documentales en el archivo de la Universidad de Florida. Por ejemplo: Grover, E.O. typewritten letter (carbón) to Zora Neale Hurston, (Winter Park), (1p. 8 ½ x 11); November 15, 1933; November 12, 1942 y December 22, 1942. Fuente: Zora Neale Hurston Papers, Correspondence, University of Florida.

⁵⁸ Tuve acceso al programa de 1932 (John Golden Theatre). Fuente: Prentiss Taylor papers, 1885-1991. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

heterogénea acerca de la diáspora africana, una discontinuidad entre América, África y el folklore del Caribe anticipando las ideas de Gilroy (1993), es decir, no solo pensar en términos de continuidades, sino también, y sobre todo, en los trayectos, las rupturas e intercambios culturales que son igualmente constituyentes de la diáspora negra.

Ahora bien, algunos críticos reclaman que dejó de lado explícitamente la cuestión política, otro la encuentran entre las líneas de sus descripciones (Robbins, 1991, p.6). Esto no disminuye su obra y su trabajo, depende del punto de cada uno y dónde se posiciona. Lo que sí debemos reconocer son estos intentos autoetnográficos, entre la autobiografía y la ficción, porque enriquece los estudios antropológicos, al igual que sus novelas inspiradas en los mundos culturales de los afroamericanos de la vida real, que desafían la categorización académica.

Finalmente quiero mencionar una obra póstuma llamada "*Barracoön*"⁵⁹ que se publicó recientemente, el original en 2018 en EE.UU. Se trata de una obra de no-ficción, un tipo historia de vida, es el relato de un testigo, el último sobreviviente de la trata de esclavos. Su manuscrito es un documento histórico que nadie quiso publicar durante la vida de Zora Neale Hurston. Cuenta la historia personal de Oluale Kossola, también conocido como Cudjo Lewis, quien fue llevado a Norteamérica en el último barco de esclavos en 1860. En 1927 Zora Neale Hurston entrevistó a Oluale Kossola (tenía 86 años al hacer el registro) sobre su vida: su juventud en el actual Benín, la captura y colocación en los llamados "barracones", los cuarteles donde se encerraba a los esclavos en venta, su tiempo como esclavo en Alabama, su liberación y su posterior búsqueda de sus propias raíces y de una identidad en un país llamado Estados Unidos altamente racista en los tiempos pos-esclavitud y esto por mucho tiempo durante el siglo XX.

Lo interesante es que deja hablar al protagonista como un *griot*,⁶⁰ no interviene, es una narrativa sin adornos y su lenguaje es auténtico. En la introducción de Hurston la editorial admite haber hecho algunas adaptaciones en cuanto a la gramática y ortografía actual. Quedará como excelente ejemplo de hacer historia de vida y para descubrir sus

⁵⁹ Utilicé la versión en alemán de 2020.

⁶⁰ Personas que son consideradas como miembros especializados de las comunidades tribales en algunas partes de África occidental. El *griot* es quien transmite la historia de su sociedad, especialmente a través de historias, poemas y música, y que participa en ceremonias como bodas y funerales. (Fuente: Cambridge Dictionary).

técnicas, ya que es un libro muy recientemente disponible. Creo que queda claro, por qué no debe olvidarse jamás a Zora Neale Hurston y reconocerla dentro de la Antropología.

Imagen 7. Bill Tatnall, with guitar, sitting on porch. Frederica, Georgia. (Trabajo de campo en 1935.



Fuente: Zora Neale Hurston Papers, <https://ufdc.ufl.edu/AA00008780/00001>.

Imagen 8. Zora Neal Hurston listens while Rochelle French and Gabriel Brown sing and play the guitar, Eatonville, Florida, 1935.



Fuente: Zora Neale Hurston Papers, <https://ufdc.ufl.edu/AA00008780/00006>.

Imagen 9. Zora Neale Hurston sits with two women, a small girl, and a dog, Ft. Pierce, FL.



Fuente: Zora Neale Hurston Papers, <https://ufdc.ufl.edu/AA00008777/00005>.

1.4 LOS ESTUDIOS DE PERFORMANCE Y SU IMPORTANCIA EN LA ANTROPOLOGÍA CONTEMPORÁNEA

All performing work begins and ends in the body.

–Richard Schechner (1973)

La idea de que una persona está sola cuando está en una multitud, de que es un átomo anónimo, es verdad en un sentido literario, pero no es la verdad de la que se componen las escenas callejeras en la realidad. Puede estar solo, ser un solo silencioso, pero hace tantos gestos como un sordomudo en una fiesta del barrio.

–Erwing Goffman (1979)

Los estudios de performance han alcanzado un nivel importante dentro de los estudios culturales y sociales, un enfoque que permitió ampliar las investigaciones de una manera más productiva. Así llevar la atención hacia las performances en aquellas zonas fronterizas donde las culturas se encuentran e intercambian en el mundo contemporáneo (Carlson, 2004, p. 204), lo que va a ser un tema crucial en esta tesis.

Al mismo tiempo, esto se debe a la necesidad de utilizar enfoques más flexibles e interdisciplinarios en un mundo de permanentes cambios, migraciones, nuevas tecnologías y nuevas formas de expresión humana. Los patrones de actividades humanas y su interacción cambian dentro de las culturas y se ajustan a esta nueva situación. En el mundo global es inevitable que las culturas se re-creen y que entren en contacto con otras culturas, por lo tanto surgen constantemente nuevos patrones de comportamiento, un hecho que se tiene en cuenta dentro de los estudios de *performance* considerando que la cultura no es algo estático, sino se encuentra en constante transformación. Es decir, las tensiones culturales incorporadas que provienen del pasado inevitablemente se reajustan a la situación y los contenidos del presente, sobre todo cuando diferentes culturas entran en contacto e interactúan (Carlson, 2004, p. IX).

En consecuencia, para la Antropología, este enfoque se ha convertido en uno de suma importancia, ya que permite analizar todo tipo de conducta cultural, sea o no

expresada verbalmente, siempre sobre una base cultural existente, razón por la cual Richard Schechner las denomina performance, y a las actividades humanas conductas restauradas [*restored behaviour*] (2000, p. 13), porque son acciones que se encuentran en procesos de repetición, y ninguna de las mismas son exactamente iguales a la anterior, sino están constantemente en flujo. Al mismo tiempo, en sus estudios de los rituales, el antropólogo Victor Turner también había reconocido la importancia y el significado de las performances, en particular que “las culturas se expresan más completamente en sus performances rituales y teatrales y gracias a ellas adquieren conciencia de sí mismas” (en Schechner, 2000, p. 16).

No obstante, recientemente en los estudios se pone mucho énfasis en la exploración de estructuras alternativas y patrones de comportamiento. En acuerdo con Carlson: “Gran parte del reciente análisis antropológico de la performance ha puesto especial énfasis en cómo la performance puede funcionar dentro de una sociedad precisamente para socavar la tradición, para proporcionar un sitio para la exploración de estructuras y patrones de comportamiento audaces y alternativos” [traducción propia] (2004, pp. 12-13). El autor propone incluir en el estudio antropológico tanto los performer como el público relacionado, es decir el entorno social de los actores.

En este sentido, entra en juego lo que ya había desarrollado Goffman a partir de su modelo dramático y define: “Una 'actuación' (performance) puede definirse como la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes” (2001, p. 27). Está intrínseca la interacción, o sea, la performance tiene una audiencia, y la misma de alguna manera causa reacciones y afecta la audiencia –sea o no consciente de esto–. Los performer se presentan de una determinada manera y entran en una relación con la audiencia, es decir, la comunidad donde se encuentran, por lo tanto, se provoca una influencia recíproca de sus acciones, y por ende, tienen una función social.

Considerando el punto de vista de Goffman (1963, 1979 y 2001) y sus estudios microsociológicos, tomo en cuenta en el análisis de la danza que la performance como actividad influye sobre otras personas del entorno, sean ellos otros actores danzantes o espectadores. Así se constituye una interacción de los cuerpos que se expresan y surgen negociaciones de identidades a partir de los encuentros cara-a-cara (Goffman, 2001). Se suma que a menudo en el mundo de la tecnología, la presencia de lo visual, y el intercambio virtual, todos nos preocupamos por nuestra imagen con el fin de mostrar cierta

consistencia de nuestras “actuaciones”, es decir, el intento de tratar de manejar las impresiones de los demás sobre nosotros.

Cabe destacar que cuando estudiamos este tipo de actuaciones, es en un amplio sentido, lo que significa que las performances no solamente son “actos vanguardistas” (Taylor, 2011, p. 19), sino representan a los actores sociales y su forma de expresarse a partir de las influencias recibidas. Como bien dice Diana Taylor: “El conocimiento y las prácticas culturales circulan, cambian, se enriquecen con el contacto con otras formas de ser y conocer, no obedecen fronteras nacionales, lingüísticas o económicas” (ibídem). Un buen ejemplo va a ser las performances de la danza K-pop y cómo los jóvenes vitalmente incorporan aspectos culturales en la vida y en la práctica cotidiana, pero también el juego de los idiomas, aprendiendo palabras en coreano y a la vez chatear con otros fans en inglés sobre el tema. En las mismas canciones los artistas cambian del coreano al inglés y viceversa. Todo esto se refleja en las performances las cuales “funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social” (Taylor, 2011, p. 20).

El concepto de performance en la Antropología ha sido modificado a lo largo del tiempo, podemos llamar a Victor Turner como precursor que busca el camino del ritual al teatro y Schechner lo toma al revés, del teatro al ritual (Dawsey, 2006, p. 17). Esencial es entender cómo Turner enfoca en una antropología de la experiencia y con una mirada a las performances culturales. Según este autor, a partir de cada experiencia vivida (sería *Erlebnis* en el sentido de Dilthey) es posible llegar a comprender las culturas través de las performances las cuales funcionan como un acto simbólico. Turner toma el término “performance” partiendo de la raíz etimológica francesa “*parfournir*” que significa “completar” o “realizar de forma exhaustiva” (en Dawsey, 2006, p. 19), es decir, se trata de completar una experiencia en el momento de la expresión; y esto es lo que experimentan los actores en su performance, una vivencia que complementa su vida social exhaustivamente.

Para Turner (1982), la Antropología de la Performance es una parte esencial de la antropología de la experiencia que busca el sentido en otro tipo de comunicación, uno que no sea solamente el texto aplicando el método hermenéutico. Como dice el subtítulo de su libro “Del Ritual al Teatro”, se trata de “*the human seriousness of play*” que reconoce otras articulaciones como válida expresión. En este sentido, Turner toma la performance cultural como explicación de la vida social. El mundo social se expresa en el carnaval, en rituales,

ceremonias, a través del teatro, las danzas y poesías, etc. como múltiples lenguajes de articulación (1982, p. 13).

Considerando esto, me puse a pensar en hacer un enlace entre justamente esto, la experiencia de los actores danzantes y la interpretación social de su actuación como un diálogo entre los diferentes estilos de danza y sus actores sociales involucrados. Tener en cuenta la interacción como un proceso de articulación, siguiendo a Polo Müller (2005), quien propone considerar el proceso del enunciado como una “actualización temporal y espacial del sujeto en su discurso” (p. 71). Así pensar en una dimensión estética y sensible en relación a la experiencia social que permiten entender el contexto cultural y comprender sus significados (ibídem).

Ahora bien, de esta manera podemos analizar los distintos aspectos relacionados y ubicar las danzas populares entre ritual y estrategia, en el sentido de Alexander (2011), entendiendo la performance social como “el proceso social a través del cual los actores, individualmente o en conjunto, demuestran para otros el significado de su situación social” (p. 28), y de esta manera, la performance puede ser leída en términos de eficacia de ritual que une a los que bailan con los espectadores anteriormente mencionados que también forman parte del escenario.

Para un análisis complejo y dinámico, en la década de los años 1950, Milton Singer introduce el término “performances culturales”, esto en diálogo con el antropólogo Robert Redfield para llegar a un abordaje muy amplio y comparativo. Singer propone analizar la acción de actores frente a un determinado público, interactuando en un determinado momento (en Corrêa de Camargo, 2013, p. 5). Dichas actividades pueden abarcar “cultos, rituales, ceremonias, celebraciones religiosas en templos, festivales, bodas, recitales, teatro, danzas, conciertos musicales, canciones, presentaciones de música instrumental, textos verbales, poesía, el escenario propiamente dicho, temas, tramas y conflictos” (ibídem). Lo que nos demuestra en realidad el amplio campo y todo lo que se puede considerar dentro de los estudios de performance, sobre todo con el enfoque en toda actuación cultural en la vida cotidiana.

Finalmente, pero no menos importante, es el rol que juega el cuerpo en todo lo que está relacionada a la performance. Como bien dice la cita de Schechner (1973), todo comienza y termina con el cuerpo. Y aquí hay que incluir el cuerpo del propio investigador para un análisis completo y una amplia comprensión. De esta manera repensar la etnografía

como práctica corporal permitiendo que el cuerpo también forme parte en lo que es la construcción del conocimiento.

Como importante parte metodológica, desarrollaré el aspecto de performance como metodología en más detalle, sobre todo en el capítulo 2 en relación a la autoetnografía y *performance autoethnography*. Usando estos enfoques se puede lograr disolver las tradicionales fronteras entre el observador y lo observado, permitiendo que uno mismo como investigador forme parte del mundo estudiado. Esto significa que el trabajo de campo requiere enfocarse en la experiencia vivida y en la interacción, y no en su separación. Por tal razón, el antropólogo Michael Jackson propone aplicar un empirismo radical que se centra en la experiencia. ¡

A return to what William James called “radical empiricism”, which rejects the boundary between observer and observed of traditional empiricism in order to gain a sense of the immediate, active, ambiguous “plenum of existence”, studying “the experience of objects and actions in which the self is a participant. Radical empiricism, says Jackson, requires a focus on “lived experience” [...] (citado en Carlson, 2004, p. 209).⁶¹

Aplicando esto al estudio de la performance con el trasfondo de los casos de la danza popular aquí estudiado, sería entender la experiencia de la actuación/performance y las emociones que se vinculan con la misma, pero también comprender las expresiones de los actores sociales a través de la articulación no verbal y sus expresiones emocionales que van a la par con el movimiento. De esta manera, reconocer que son las percepciones y experiencias las que nos permiten superar las fronteras entre, lo que llamamos el conocimiento oficial-objetivo y, el conocimiento práctico, corporizado y popular (Conquergood, 2002). Así también como lo reconoce Wacquant que es el *know how*, o sea, “el conocimiento ordinario que nos hace actores competentes es un encarnado, sensual y situado” (2008/2009, p. 32).

⁶¹ Un retorno a lo que William James llamó "empirismo radical", que rechaza la frontera entre el observador y el observado del empirismo tradicional para obtener un sentido del "pleno de existencia" inmediato, activo y ambiguo, estudiando "la experiencia de los objetos y acciones en los que el yo es un participante". El empirismo radical, dice Jackson, requiere centrarse en la "experiencia vivida".

Finalmente, cabe aclarar una cuestión gramatical en relación al término y la lengua española que a veces lleva a malentendidos por no diferenciar entre el concepto y una actuación artística. El término inglés “performance” se aplica como concepto teórico y este mismo refiere a una “actuación”, (la), así se usa generalmente en español y portugués con el género gramatical femenino, o sea, la performance. A veces aparece “el” performance, sin embargo, la masculinización sería errónea en este estudio que aplica “performance” teóricamente, porque solamente se utilizaría “el” performance cuando queremos hacer referencia al arte de la performance, o sea, *performance art* en inglés (Montijano Cañellas 2015).

1.5 EXPRESIÓN SIN PALABRAS. DANZA Y PSICOANÁLISIS

En el movimiento simple, sin motivación externa,
yace un tesoro de infinitas posibilidades.

—Vasili Kandinsky (2003)

Sin lugar a dudas, Sigmund Freud hizo grandes aportes a la antropología acerca de cuestiones de la humanidad y su comportamiento, teorizando la relación entre el individuo y la sociedad (Pasqualini, 2016, p. 17). Además, en su obra “Introducción al psicoanálisis”, señala su especial interés en las otras ciencias más allá de la psicología, por ejemplo, la filosofía, la lingüística, la sociología, la pedagogía, pero también destaca la importancia de la historia cultural y del arte (Freud, 1994). Así se estableció un vínculo entre el psicoanálisis y la teoría social, y Freud mismo realizó una serie de estudios acerca de la cultura y la sociedad y su relación. Debido a mi interés en el análisis desde la investigación de la danza, me parece útil revisar algunos conceptos del psicoanálisis, e intentar bosquejar una intersección entre la expresión dancística, la vida interior del danzante y su posible interpretación entrecruzando las disciplinas.

Ahora bien, Freud en sus estudios del psicoanálisis reconoció la estrecha relación entre cuerpo y mente, y por lo tanto, uno de los conceptos de suma importancia es el de la pulsión (*Trieb*), tratándose de aquellas fuerzas detrás de las tensiones de necesidades las cuales representan las demandas corporales del alma,⁶² o sea, en este sentido relaciona el cuerpo con la vida psíquica. “Según Freud, una pulsión tiene su fuente en una excitación corporal (estado de tensión); su fin es suprimir el estado de tensión que reina en la fuente pulsional; gracias al objeto, la pulsión puede alcanzar su fin” (Laplanche y Pontalis, 2004, p. 324).⁶³ En relación con la danza, muchos bailarines expresan esta necesidad de danzar, y la misma proviene de diversas motivaciones interiores.

⁶² Dice Freud (1994): “*Die Kräfte, die wir hinter den Bedürfnisspannungen des Es annehmen, heißen Triebe. Sie repräsentieren die körperlichen Anforderungen an das Seelenleben*” (p. 44).

⁶³ Los autores también proveen una definición de “pulsión” que aclara que: “En lengua alemana existen las dos palabras *Instinkt* y *Trieb*. El término *Trieb* es de raíz germánica, se utiliza desde muy antiguo y sigue conservando el matiz de empuje (*treiben* = empujar); el acento recae menos en una finalidad precisa que en

Debemos entender este vínculo con lo somático, o sea, entre lo corporal y lo psíquico, además de los procesos conscientes e inconscientes. Por otro lado, y en términos psicoanalíticos, acerca de la relación deseo/pulsión aparece lo inconsciente como representación de la pulsión. Laplanche y Pontalis lo resumen en términos freudianos: “Freud, en su artículo sobre 'El inconsciente' (*Das Unbewusste*, 1915) los denomina 'representantes de la pulsión'. En efecto, la pulsión, situada en el límite entre lo somático y lo psíquico, se encuentra más allá de la oposición entre consciente e inconsciente [...]” (Laplanche y Pontalis, 2004, p. 194).

No obstante, en nuestra cultura y en la sociedad contemporánea podemos experimentar una profunda represión de los impulsos, por el control y la domesticación corporal y de la sexualidad, como consecuencia surge una situación de malestar y de agresión (Freud, 1994, pp. 44-47). Es ahí donde podemos retomar la observación de las danzas, y cómo se articula la pulsión, cómo se representa el vínculo entre lo consciente e inconsciente en respuesta al control y la represión.

De esta manera, encontramos ejemplos en la danza escénica moderna, como en las obras de Pina Bausch (1940-2009),⁶⁴ donde a menudo se escenifican las pulsiones eróticas y las emociones humanas a través del movimiento corporal. En el mundo popular esto se expresa, por ejemplo, durante el carnaval cuando la pulsión está permitida liberando el deseo reprimido en la fiesta y el baile.

una orientación general, y subraya el carácter irreprochable del empuje más que la fijeza del fin y del objeto” (p. 324).

⁶⁴ Bailarina, coreógrafa alemana, reconocida dentro de la corriente danza-teatro, fundadora y directora del *Tanztheater Wuppertal*.

Imagen 10: Quema del Pulljay,⁶⁵ Carnaval en La Silleta (Salta), febrero de 2020. (Foto: GKK).



Ahora bien, debido a las represiones y coacciones dentro de la sociedad, al principio del siglo XX nacen movimientos artísticos que intentan liberarse de las mismas, por ejemplo, en la danza algunos bailarines buscaban una forma más libre, a partir de la expresión de la propia percepción corporal, y no por rígidas formas como en el ballet clásico.⁶⁶ Kandinsky (2003), no como bailarín, pero sí como artista de la época, también analiza este tema desde su perspectiva del arte y concluye:

En este principio debería apoyarse –y de hecho lo hace– la construcción de la nueva danza, que es el único medio que puede expresar toda la significación y el sentido

⁶⁵ En el NOA *Pujllay* es una denominación que confunde y combina con “diablo de carnaval”, “supay” y “tio”, para hacer referencia a un muñeco que se destruye al terminar las celebraciones carnestolendas. Al respecto puede consultarse diversos artículos del libro sobre carnavales, fiestas y ferias de Cruz (2010).

⁶⁶ Precursores para la así llamada “danza libre” al principio del siglo XX fueron Isadora Duncan y, sobre todo, un grupo de alemanes como Mary Wigman, Kurt Jooss, Rudolf Laban y Gret Palucca.

interno del movimiento en el espacio y el tiempo. Parece que el origen de la danza es puramente sexual. Hoy todavía perdura este elemento primitivo en las danzas populares (p. 95).

Como podemos observar, Kandinsky relaciona la danza con la pulsión sexual, y así de alguna manera lo podemos relacionar con el inconsciente, concepto clave en los trabajos de Freud. Laplanche y Pontalis (2004) aclaran que:

La palabra inconsciente designa uno de los sistemas definidos por Freud dentro del marco de su primera teoría del aparato psíquico; está constituido por contenidos reprimidos, a los que ha sido rehusado el acceso al sistema pre-consciente-consciente por la acción de la represión (p. 193).

Relacionándolo con la danza, podemos concluir que la fuerza para el movimiento en la danza nace del inconsciente en relación con el mundo y consigo mismo. Podemos encontrar una relación entre el inconsciente y la expresión corporal. Rudolf Laban (2011) trabajó teóricamente cuestiones de las danzas y la relación entre la motivación interior del movimiento y el funcionamiento exterior del cuerpo. De esa manera estudió las expresiones de diferentes movimientos en la danza y cómo se manifiestan, tanto valores morales como hazañas físicas a través del lenguaje del movimiento (p. 139).

Finalmente, esto significa que en diversas áreas del arte en el siglo XX hubo cierta preocupación acerca de la expresión del artista, la expresión de sus deseos, sus fantasías y la pulsión para bailar, o sea, lo que constituye su inconsciente. Pasqualini (2016) lo resume a partir de las obras de Freud de esta manera: “El arte se nos propone, entonces, como forma distorsionada de revelar deseos reprimidos. De allí una conclusión simple: el arte oculta mostrando, o muestra ocultando” (p. 49).

Como lo he mencionado anteriormente, los problemas en la sociedad, sobre todo cuestiones de la represión y de la moral, todo esto forma parte de las obras artísticas, y al mismo tiempo tenemos que reconocer que el artista mismo forma parte de nuestra sociedad.

1.5.1 ¿Necesitamos palabras? El danzante y la expresión corporal

Ahora bien, he señalado la relación entre algunos conceptos principales y quiero explorar brevemente la cuestión cómo podemos pensar la danza en el marco del psicoanálisis que trabaja sobre todo a partir de la palabra, o sea, la expresión verbal dicha. Pensando en múltiples canales de expresión, tenemos que reconocer que la danza también es un tipo de lenguaje, a pesar de que a veces es difícil de entenderlo, y se trata de un lenguaje que requiere sensibilidad para comprenderlo.

Por otro lado, la danza está estrechamente vinculada con la música que acompaña, no obstante, en la música cambian los ritmos, crea pausas, lo cual considera el bailarín. En consecuencia, se alteran los pasos o puede cambiar el ánimo del bailarín. Por lo tanto, encontramos múltiples formas de expresión que dependen de todos estos factores. Si pensamos en el psicoanálisis, el lenguaje hablado tampoco es monótono, o sea, el analizante puede cambiar el tono de su voz, hacer pausas, hablar más o menos fuerte, lo que significa que también se producen alteraciones.

En términos generales, considerando estos aspectos, nos permite comparar el lenguaje verbal oral con el lenguaje dancístico (Sasco Capozzoli, 2017, p. 5). Por tal razón, esta estrecha relación entre la música y la expresión corporal es innegable, y así también Pierre Bourdieu (1990) lo reconoce:

La música es una 'cosa corporal' encanta, arrebatada, mueve y conmueve: no está más allá de las palabras sino más acá, en los gestos y los movimientos de los cuerpos, los nítidos, los arrebatos y la lentitud, las tensiones y el relajamiento. La más 'mística', la más 'espiritual' de las artes es quizá sencillamente la más corporal (p. 177).

Bourdieu hizo importantes aportes al estudio de la corporalidad desde la sociología y la antropología. Claramente nos hace acordar que los movimientos, el lenguaje corporal, los gestos, etc. están “más acá”, o sea, están antes de la palabra, antes de la literación y la expresión verbal del individuo. Podemos encontrar estas cuestiones básicas del ser humano y su expresión corporal dancística en múltiples ocasiones, sean las fiestas, los carnavales,

los ritos y las articulaciones religiosas, también deberíamos pensar en aquellas personas que no se expresan fácilmente a través de las palabras, y con frecuencia no se les entiende su forma de ser, ya que solamente logran su plena expresión a través de la danza u otro lenguaje corporal. Esta relación música/movimiento forma parte de mi método experimental, del recuerdo, la memoria corporal y la expresión desde el cuerpo sintiéndome más el *self* que con la palabra.

Como un caso de ejemplo nos puede servir el famoso bailarín Vaslav Nijinsky,⁶⁷ quien fue un gran artista en la historia de la danza. Conociendo sus magníficas obras dancísticas, no queda duda que se caracterizó por su gracia y fuerza a la vez. Sin embargo, desde temprana edad tuvo problemas psíquicos, en el principio su cuerpo y sus proporciones no fueron considerados como ideales (Van Cronenburg, 2011, p. 13). Fue entrenado estrictamente en la Escuela Imperial de Ballet de San Petersburgo. El cuerpo fue disciplinado y representó mucha fuerza, sobre todo en sus piernas para poder realizar aquellos saltos espectaculares. En el inicio de su carrera artística es algo que le preocupa mucho al joven Nijinsky, el hecho que le apreciaron en primer lugar por su fuerza, mientras él deseaba que lo mirasen como artista y no como acróbata (Van Cronenburg, 2011, p. 15). Son las contradicciones corporales e influencias externas que impactan a su psique. A partir de la investigación de Bahena Yaghen-Vial (2002) podemos entender que:

En Vaslav Nijinsky, ese estatuto de la danza representa un factor contundente en su organización psíquica, pues la danza se estableció como una dimensión del ser puesta en práctica. Desde niño se caracterizó como alguien sumamente introvertido con grandes dificultades de expresar en palabras sus sentimientos y pensamientos. Sólo la danza le permitía descargar toda su energía y expresividad (p. 152).

Asimismo, puede ser que niños tímidos, o a partir de experiencias traumáticas, como la burla en la escuela por cuestiones físicas, presentan una fragilidad emocional, al

⁶⁷ Bailarín ruso con ascendencia polaca (1888-1950), uno de los bailarines más destacados del famoso *Ballets Russes*. Introdujo una revolución en la danza clásica, ya que supo interpretar tanto la fuerza masculina como la gracia femenina. En aquel entonces, hasta el principio del siglo XX, en el ballet clásico destacaban las mujeres, el rol del hombre se redujo únicamente a la representación del héroe clásico, pero no se admiraba la gracia y belleza masculina. Esto cambió con Nijinsky con sus interpretaciones únicas en el escenario. Fuente: <http://www.gruettner.de/nijinsky.html>.

mismo tiempo encuentran una salida desde la expresión corporal dancística, y hasta inclusive llegar a un impresionante nivel como lo demostró el bailarín Nijinsky, convirtiendo la danza en un medio determinante para su comunicación.

En consecuencia, estas experiencias para un niño tan sensible como lo era Nijinsky han debido ser traumáticas; contribuyendo a aumentar su inseguridad, su aislamiento social y reforzar el síntoma familiar del silencio como una defensa para afrontar el sufrimiento. De esta manera se podía ubicar a la danza como un espacio donde la sublimación constituye un destino pulsional (Bahena Yaghen-Vial, 2002, p. 152).

Por otro lado, a partir de sus impactantes performances en papeles multifacéticos en el escenario, Nijinsky se convirtió en un apreciado artista, quien rompió con todas las reglas y tradiciones del ballet clásico, celebrando su cuerpo en el escenario como nadie antes, ya que en aquel entonces, al principio del siglo XX, el centro de atención quedó reservado para las bailarinas (Van Cronenburg, 2011, p. 17).

Nijinsky fue el primer bailarín quien se destacó de esta manera, y hasta inclusive llegó a ser un ídolo erótico quien supo “unir a todos”, es decir, a hombres y mujeres, jóvenes y viejos, heterosexuales, homosexuales y bisexuales (Ibídem, p. 15). Por ello tuvo relaciones homosexuales con Sergei Diaghilev y en 1913 se casó con Romola de Pulszky con quien tuvo dos hijas.

El tema de la sexualidad también se reflejó en sus propias coreografías. Así por ejemplo, en la obra “La siesta de un fauno” (*L’Après-midi d’un faune*, 1912) tematiza la evolución sexual de una persona con la curiosidad infantil “animal”, en el Fauno que ejerce su lujuria en un traje sagrado de una ninfa. Por supuesto, mucha gente quedó escandalizada, a la vez demostró su gran talento en la interpretación de los sentidos, sentimientos y su magia. Supo hablar con todo su cuerpo, observando su danza, destaca su habilidad en la expresión con las manos, ya que había aprendido técnicas de juegos con las manos de la cultura tailandesa lo cual le permitió una articulación muy especial (Ibídem, pp. 18-24).

Por tal razón, podemos considerar la danza un medio de comunicación importante, con otra mirada para el psicoanálisis, así se podría ver al analizante de otra forma, es decir, de una manera más integral, y no solamente desde la palabra oral. Pero también en

extensión estos estudios nos sirven para el trabajo educativo, para entender a un alumno y reconocer la complejidad de la expresión humana no solamente a nivel del uso de palabras.

En este sentido, considero que el proceso comunicativo es complejo, se constituye a partir de múltiples formas, y los mensajes se pueden encontrar en un conjunto de expresiones de diversos tipos. Freud mismo reconoció que: “El que tenga ojos para ver y oídos para oír se convencerá de que los mortales no pueden guardar ningún secreto. Aquel cuyos labios callan, se delata con las puntas de los dedos; el secreto quiere salirse por todos los poros” (1901-1905, p. 68). Podemos encontrar canales de expresión más allá de las palabras, y antes de todo, se trata de la articulación con nuestro cuerpo.

Quiero señalar, desde la propia experiencia, para una persona la expresión corporal y dancística puede ser de suma importancia como resultado de la vigilancia. Bajo estas condiciones, como sucede en sistemas políticos totalitarios, la expresión corporal puede servir como una salida, cuando el hablar está prohibido, limitado o no es conveniente por cuestiones políticas.

Repasando mi propia infancia (Koeltzsch, 2019e), busqué la expresión corporal al darme cuenta que aparentemente mi extremada delgadez provocó un control permanente por parte de las autoridades, y al mismo tiempo, en la escuela mi articulación verbal se redujo a un mínimo, ya que no veía sentido en repetir las frases de los discursos oficiales. Puedo confirmar que bajo las condiciones de una limitada posibilidad de expresión verbal por la vigilancia de organismos estatales,⁶⁸ queda como comunicación el lenguaje no verbal y el mimetismo, ya que estábamos conscientes de alguna manera que alguien iba escuchando las conversaciones en las propias casas, por los conocidos mecanismos que en muchas fueron instalados micrófonos ocultos. De tal forma, aprendimos desde temprana edad usar el lenguaje corporal. Se convierte el cuerpo en el lugar privilegiado tanto de comunicación como de resistencia.

En mi caso, por haber sido aún niña, tal vez fue una resistencia no intencional en el sentido político, pero de alguna manera estuve consciente de la observación y la crítica de los médicos, maestros y de la burla de los propios compañeros por no encajar en la norma corporal establecida en aquel momento y bajo este régimen, que demandaba cuerpos fornidos para “construir” el socialismo.

⁶⁸ Se aplicaba una técnica de escuchas inalámbricas (*Wanze*) utilizado por el Ministerio para la Seguridad del Estado (*Ministerium für Staatssicherheit*), cuya vigilancia formaba parte de la vida cotidiana para asegurar que la población siga la ideología política oficial.

Por estos motivos es que se considera a la danza una singular expresión de nuestros cuerpos, no se trata de repetir pasos, sino, es la interpretación personal de cada danzante con su cuerpo transmitiendo un significado. En este tipo de articulación está involucrada la experiencia de cada uno. Los cuerpos se articulan y producen significados a través del lenguaje corporal.

Pensando en el trabajo de la investigación social, se entiende que ha de entrecruzar las disciplinas, desde el análisis artístico, los estudios sociales hasta el psicoanálisis. Con este breve análisis espero haber mostrado que los estudios de la corporalidad y de la danza pueden ser un aporte para el psicoanálisis, intentar leer y comprender más allá de la articulación verbal considerando que no todas las personas se expresan de manera igual, hasta inclusive pueden tener dificultades para hablar. Estos aspectos encontré en el trabajo con los actores sociales locales. Reiteradamente se mencionó esta situación de convertirse de un niño tímido o una niña introvertida a un actor danzante con ánimos de expresarse a través de un lenguaje no verbal como la danza. Volveré a esto en la segunda parte de la tesis en el análisis de los datos empíricos.

Finalmente, quiero mencionar que para los estudios sociales podemos encontrar en los aportes del psicoanálisis un territorio para ampliar la mirada para entender fenómenos culturales y sociales. Por ende, he explorado y demostraré cómo el inconsciente “habla”, y que existen múltiples formas, una de ellas es la danza.

1.6 CUERPOS EN MOVIMIENTO: LAS CULTURAS POPULARES

Quiero dejar muy claro que las danzas que se investigan en esta tesis están ancladas en la cultura popular, y por lo tanto, la mirada sobre la misma juega un rol substancial en este trabajo. Para entender la cultura popular voy a aplicar diversas estrategias metodológicas, ya que sería una buena pregunta a plantear, si es posible entender la cultura popular por parte de un intelectual. Y más específicamente, si es posible comprender, ¿Qué significa sentir el placer, el gusto y las emociones en el baile popular?

Anclándome en diversas estrategias autoetnográficas mi respuesta va a ser que sí, ya que desde el inicio tengo muy claro que mi participación es inevitable en el estudio siendo del mismo entorno popular del estudio. Autores como Hoggart (2013) también lo entendieron, en su caso analizando el uso de los productos culturales de masas, y cómo a menudo cierto consumo y ciertas prácticas de la clase popular son despreciadas, sin embargo, sobre todo con su propio ejemplo demuestra que cualquier persona tiene capacidades intelectuales. Incorpora en su estudio la experiencia y su situación social de haber crecido en una familia obrera de Inglaterra, describe y analiza desde 'adentro' lo que es la cultura obrera inglesa del siglo XX. Con este ejemplo refuerza la comprensión y sus argumentos. Además, plantea esta problemática del intelectual y su posibilidad de realmente comprender el tema que describe y analiza, lo que en la antropología se llama “observación participante”.

Me inclino a creer que muchas veces los libros sobre cultura popular pierden parte de su fuerza porque no dejan bien en claro a qué se refieren con “la gente”, o no relacionan adecuadamente los aspectos puntuales analizados con la vida de “la gente” en general ni con sus actitudes frente al entretenimiento que se les ofrece. Por esa razón, he tratado de describir el entorno y, siempre que me fue posible, de proporcionar las relaciones y las actitudes características de la clase trabajadora (Hoggart, 2013, p. 33).

Durante mucho tiempo se han debatido las formas modernas de cultura, las múltiples actividades de la gente común en el marco del contraste entre la cultura erudita

vs. la cultura de masas. Esto mayormente sucedió con una connotación evaluativa donde lo “alto” es bueno y lo popular es degradado (Hall, 1997, p. 2).

En la Antropología, entre las diversas aplicaciones del concepto de cultura, se considera como cultura los valores compartidos de un determinado grupo. En este sentido, y en relación a la cultura popular, para Hall (1997) es justamente la cultura donde se disputa el sentido de una sociedad y su hegemonía asociada. La cultura corporiza lo que se piensa y lo que se dice en una sociedad (p. 2). Voy a tener en cuenta este marco de lo que significa la cultura en la sociedad moderna, y cómo podemos entender cuestiones como la sexualidad, el placer, el gusto de bailar diferentes ritmos, las desobediencias, el mostrar el cuerpo, etc., pensarlo más allá de lo que se asocia normalmente con la industria cultural y el consumo capitalista.

En cuanto a la categoría cultura popular, voy a tener en cuenta la perspectiva de la subalternidad para un contexto latinoamericano –el locus del trabajo es el Noroeste de la Argentina–, el cual tiene algunas particularidades que detecta Alabarces (2016). En su análisis para el espacio latinoamericano destaca la influencia rural en las clases populares, la presencia de poblaciones indígenas o con raíces indígenas, la politización de la cultura y los populismos de las sociedades latinoamericanas.⁶⁹ Contexto para el cual también cabe la definición de subalternidad de Ranajit Guha:

Reconocemos, por supuesto, que la subordinación no puede entenderse excepto como uno de los términos constitutivos de una relación binaria en la que el otro es la dominación, ya que 'los grupos subalternos están siempre sujetos a la actividad de los grupos que gobiernan, incluso cuando se rebelan y sublevan' (1997, p. 24).

Esta situación también se refleja en esta investigación, ubicándose la cultura popular en el marco de las relaciones de poder en una sociedad de clase, en la cual el conocimiento está donde está el poder. Lo que se dice a través del discurso del sujeto letrado es lo que tiene validez, o sea, “el discurso letrado como su indicativo general” (de Certeau, 1980, p. 88). ¿Dónde quedan ahí los bailes populares que a menudo son degradados como vulgares por su forma de mostrar y mover el cuerpo o las letras de las

⁶⁹ Respecto del término “populismo”, su vinculación y uso intelectual en relación a la “cultura popular”, debe confrontarse el excelente resumen de Grignon, Claude y Passeron, Jean Claude (1991). *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión.

canciones? El escándalo que provocó en algunos intelectuales el “Despacito” de Luis Fonsi y Daddy Yankee. Por otro lado, esto justamente es la expresión del gusto de las masas, de la cultura popular, y no se trata de una minoría, sino se trata de la “marginalidad de una mayoría” (de Certeau, 1980, p. XLVII). Un artículo científico jamás tendría las mismas visitas que un video como “Despacito”, y no podemos ignorar estos números tangibles, por ejemplo de YouTube, y los más de 6,7 billones de visitas de un solo video.⁷⁰

Ahora bien, en toda esta discusión no podemos dejar de lado la situación actual del contexto de la globalización. El año 1989, y en particular la Caída del Muro de Berlín, son considerados como uno de los hitos de inicio de lo que llamamos el mundo globalizado. Esto tuvo sus consecuencias y también nos enfrenta a una nueva situación en el estudio antropológico y, como resultado, debemos enfrentarnos a la cambiante reproducción social, territorial y cultural de las identidades de grupos (Appadurai, 2001, p. 63). Appadurai utiliza el concepto de los paisajes étnicos globales que surgen de la interacción global en la actualidad y la tensión entre la homogenización y la heterogeneización cultural. De esta manera, la globalización es un hecho del siglo XX, en el cual encontramos nuevas formas de migraciones de los grupos sociales por distintos motivos y, en consecuencia, surgen reagrupaciones de ellos mismos en los nuevos lugares de ocupación, por lo tanto, de alguna manera reconstruyen sus historias y reconfiguran sus proyectos étnicos (Ibídem). Necesariamente, esta nueva situación también requiere repensar el concepto de cultura –tradicionalmente pensado en individuos homogéneos, idénticos, como entidad definida y estática–, sin embargo, en la actualidad se debe plantear nuevas preguntas, por ejemplo, sobre la naturaleza de lo local como experiencia vivida, en el contexto de un mundo global y desterritorializado que incluye la relación con la imaginación en la vida social.

Ahora bien, qué entendemos entonces por culturas populares y lo popular en un mundo cambiante y ágil, en el sentido de que, las posibilidades de entrar en contacto con diferentes culturas son casi infinitas mediante la tecnología. Esto se refleja, tanto en nuestras prácticas como en nuestras expresiones cotidianas que comprometen a los cuerpos a actuar como intermediario entre el sujeto y los demás.

En acuerdo con Omar Rincón: “Lo popular es sobre todo una vivencia pública, una performance que compromete al sujeto en su totalidad” (2015, p. 25), En su momento,

⁷⁰En el día del 30 de abril de 2020 el contador marcaba 6.740.849.906 vistas en el video “Luis Fonsi - Despacito ft. Daddy Yankee”.

Bourdieu (2000) también trataba de explicar lo popular haciendo hincapié en aspectos de la lengua, o sea, como los intelectuales disputan entre sí sobre cuestiones de lo popular, siempre desde el lenguaje escrito que es considerado como legítimo, mientras el pueblo aplica su propio lenguaje para reafirmar su posición dentro de la sociedad. En este sentido, voy a considerar el lenguaje corporal también como lengua y legítima expresión, donde se afirman las identidades y, donde la danza y la música ocupan un lugar central en la comunicación.

Con respecto a la dimensión cultural en el mundo contemporáneo, Susan Wright (2004) hace un interesante análisis sobre el significado del concepto de cultura, principalmente en relación al trabajo antropológico a lo largo del tiempo. Presta particular atención al moderno concepto de cultura, destacando que “las identidades culturales no son inherentes, definidas o estáticas: son dinámicas, fluidas, y construidas situacionalmente, en lugares y tiempos particulares” (Wright, 2004, pp. 130-131). Por lo tanto, podemos decir que las identidades culturales son cambiantes, activas y ágiles, además, dependen del lugar donde se presentan y del momento histórico específico. En acuerdo con Wright, la 'cultura' siempre está en procesos de discusión y transformación, es una situación de disputas y construcción de identidades donde los propios actores intentan ser escuchados, buscando también recursos económicos e institucionales.

Además de todo esto, en el mundo actual los espacios no se restringen a unidades pequeñas, o sea, los propios grupos sociales recurren a nexos más allá de lo local o nacional, desarrollan una mirada más bien global a partir de las posibilidades tecnológicas y de formas de traslado (Wright, 2004, p. 132).

No ha de sorprender entonces que los jóvenes interesados en la cultura coreana, a diario viven esta cultura a pesar de la distancia espacial, casi en tiempo real perciben que pasa en el continente asiático, que es lo que hacen los *fans* de K-Pop en Corea y se enteran de la más nueva música para aprender las últimas coreografías como sus pares en otras partes del mundo. En este sentido, América Latina también forma parte del mundo globalizado con una creciente comunicación transnacional donde circula información e imágenes de nuevos estilos de vida (Yúdice, 2002, p. 114), y todo esto se reencuentra en las expresiones de los actores sociales. Por lo tanto, no sorprende que los jóvenes del NOA sigan la cultura K-pop, captan ciertos aspectos del estilo de vida en Corea y reflexionan acerca de la cultura coreana, en algunos casos, la toman como guía para su propia vida.

Interesante es el aspecto que los mismos actores sociales no establecen una diferencia, es decir, consideran la cultura coreana como si fuera lo más normal para ellos. La elección por parte de los jóvenes no está basada en una idea de lo exótico y del 'otro', sino que esta cultura forma parte de su estilo de vida.

Esto es interesante, ya que, tradicionalmente la Antropología trata de establecer la diferencia entre 'nosotros' y el 'otro', respaldado por los discursos y los conceptos antropológicos, los cuales son funcionales a explicar la cultura y responsables para reforzar las diferencias culturales. Abu-Lughod (1991) establece una crítica acerca del uso del concepto que en el fondo es ni más ni menos que la legitimación de los discursos oficiales y la separación de los grupos. La autora señala al respecto:

*Culture is the essential tool for making other. As a professional discourse that elaborates on the meaning of culture in order to account for, explain, and understand cultural difference, anthropology also helps construct, produce, and maintain it. Anthropological discourse gives cultural difference (and the separation between groups of people it implies) the air of the self-evident (p. 470).*⁷¹

Por parte de los actores sociales, en este trabajo, por ejemplo, es interesante ver cómo los jóvenes seguidores de la cultura coreana ellos mismos ya han desconstruido este asunto al no exotizar el otro buscando formas de vincularse con otra cultura en la vida cotidiana a través de una identificación transcultural sin establecer diferencias.

Retomando la crítica de Abu-Lughod, esto nos debe hacer reflexionar, pensando en cómo hasta el día de hoy la antropología o los estudios culturales siguen buscando rasgos y “raíces” culturales. Se evidencia esto en los estudios sobre las prácticas culturales, cuándo se trata de explicar cuál es o no es la forma correcta de hacer, en vez de prestar atención al saber-hacer de los actores sociales.

⁷¹ La cultura es la herramienta esencial para hacer otros. Como un discurso profesional que elabora el significado de la cultura para dar cuenta, explicar y comprender la diferencia cultural, la antropología también ayuda a construirla, producirla y mantenerla. El discurso antropológico le da a la diferencia cultural (y a la separación entre grupos de personas que implica) el aire de lo evidente (traducción propia).

En relación a la danza o música, lo encontramos sobre todo en relación a prácticas con raíz africana, por ejemplo, se discute si el *Funk carioca* o la saya-caporal⁷² son o no legítimas prácticas afro. A menudo los investigadores entran en un conflicto al explicarlas, porque justamente estas prácticas populares transgreden las normas de gusto, a menudo son degradadas como sexistas por la exposición de cuerpos y entran cuestiones de moral. Lo que podemos hacer es, como bien lo dice Chartier (1994), o entrar en una clasificación entre las prácticas, “o bien considerar que cada práctica o discurso 'popular' puede ser el objeto de los análisis, mostrando su autonomía y su heteronomía” (p. 61).

Ha de entenderse que los mismos actores sociales aplican sus estrategias, más allá de las estructuras del mercado, del consumo de productos culturales o las supuestas líneas de comercialización hegemónica que se cree conocer. Volviendo al ejemplo de *funk carioca*, podemos comprender que existen mecanismos de inversión de estas lógicas como lo detecta Mylene Mizrahi (2014). Describe como es el circuito, primero, la música debe tener éxito en los “bailes funk” en la *favela*, además le debe gustar al DJ que está a cargo y que ejecute la fiesta, si esto sucede y la música tiene buena resonancia entre los danzantes, de ahí llega a los mercados informales en las calles de Rio de Janeiro. Finalmente, desde la venta callejera podría llegar a la televisión, y luego a concretar un contrato para un *show* (Mizrahi, 2014, p. 144). Es un proceso que viene desde abajo iniciando con la selección de los propios actores y no por imposición desde arriba. Estos también son tácticas productivas con sentido o estrategias, las “maneras de hacer” (de Certeau citado en Chartier, 1994, p. 52) que tenemos que tener en cuenta al analizar las culturas populares.

Este sentido de negociar *bottom-up*, también es un tema que traté de explicar en un trabajo sobre el siglo XVIII y la economía moral aplicada a los cuerpos, y cómo en el Antiguo Régimen se realizaron este tipo de negociaciones en relación a las prácticas corporales (Koeltzsch, 2019a).

Finalmente, en el posterior análisis de los datos acerca de las danzas elegidas, voy a retomar el tema del juego entre la dependencia y el orden de legitimidad a partir de las relaciones de dominio y la enseñanza de lo que es la práctica culta o legítima y la propia construcción de sus prácticas por parte de los bailarines populares. Ha de quedar planteada esta relación como bien lo destaca Charier:

⁷² Menciono estos dos ejemplos ya que van a formar parte del análisis en la tesis, pero podríamos encontrar muchos más.

Por otro lado, el objeto fundamental de una historia o de una sociología cultural, entendida como una historia de la construcción del sentido, reside en la tensión que articula las capacidades inventivas de los individuos o de las comunidades en la sujeción, las normas y las convenciones que limitan, en mayor o menor grado según su posición en la relación de dominio, aquello que les es posible pensar, enunciar, hacer (1994, p. 60).

Lo que es relevante para esta investigación, en relación al movimiento corporal, cabe destacar, a pesar de que en nuestras sociedades los cuerpos están atravesados por la enseñanza de normas culturales locales, además del control y disciplinamiento corporal moderno, sin embargo, aquellos jóvenes buscan la comunicación corporal subjetiva y sus identidades se expresan justamente mediante el cuerpo.

1.7 BALANCE

La idea principal de este capítulo fue señalar el marco teórico en un amplio sentido, ya que va a constituir la base del estudio y del posterior análisis. De esta manera, en primer lugar planteé cuestiones generales acerca de la necesidad de un enfoque transdisciplinar y holístico para estudiar las danzas, lo que incluye trazar líneas al pasado para poder interpretar el cuerpo danzante en diferentes épocas y espacios. También señalé los principales enfoques para estudiar el cuerpo, tanto desde la perspectiva histórica como social con particular énfasis en la categoría *Körper-Leib* que proviene de los estudios del cuerpo en lengua germánica (Lorenz, 2000; Zettelbauer, 2017) y que nos permite una ampliación de la mirada, pensar más allá de un sólo término como “cuerpo” o “*body*”.

Estudiar las danzas populares desde la Antropología significa incluir los planteos teóricos de la práctica social de Bourdieu y la teoría de la práctica de Giddens, ya que son de suma importancia en relación al comportamiento de los sectores populares en relación al resto de la sociedad.

Hice particular hincapié en la evolución de la subdisciplina de la Antropología de la Danza, desde los vastos registros de Curt Sachs hacia las concepciones más contemporáneas como las de Kurath, Kaeppler y Reed considerando las danzas y movimientos en un amplio sentido, no solamente como identificador étnico o nacional. Con este trabajo estoy buscando justamente esto, trabajar hacia una Antropología que reconozca la importancia de la danza como expresión no verbal, considerando las historias y las conductas a través de los cuerpos de cada uno de los actores sociales que en su vida cotidiana se expresa con diferentes danzas, más allá de una idea nacional. El último aspecto puede ser la clave para contestar la pregunta sobre el olvido de cuatro “antropólogas” a las que considero también fundantes de la subdisciplina: sus propuestas de una antropología comprometida, no colonialista y con sinergia entre la praxis y la academia, además de su pertenencia clasista incidió para este olvido imperdonable de la academia.

Pueden ser o no los bailes conocidos del entorno de cada uno, pero son estas conductas donde podemos entender las historias, luchas, emociones y los sentimientos. Está plasmada en los cuerpos su historia, pero las expresiones cambian en el tiempo y el espacio desde su creatividad cotidiana y las mil formas de hacer y de moverse. Es esto que

he de indagar, las fuerzas motrices de los actores sociales y sus cuerpos, no solamente cuentan historias, sino mueven, motivan y conectan a través de procesos creativos.

Un importante eje constituye que las performances marcan identidades, tuercen y rehacen el tiempo, adornan y remodelan el cuerpo, cuentan historias, permiten que la gente juegue con conductas repetidas, que se entrene, presente y re-presente esas conductas. (Schechner, 2000). Así considerando a lo largo de la investigación que las experiencias vividas de la población danzante son de suma importancia, y que se relacionan cuestiones sociales con la agencia de los actores sociales creando sus propias estrategias para la práctica dancística. Esta conexión entre danzante y su entorno social se va a analizar a partir del enfoque de la performance dentro de las culturas populares.

Finalmente, para entender todo este complejo conjunto hay que considerar la situación actual de la globalización con nuevas posibilidades de contactos culturales y aprendizajes virtuales, además del contexto particular de América Latina, donde claramente inciden factores como la subalternidad. En esta discusión entran también las relaciones de poder en una sociedad de clase, en la cual el conocimiento reconocido está donde está el poder, y donde la expresión no verbal a través de danzas populares a menudo no es reconocida como válido conocimiento o articulación, o a veces directamente despreciado como vulgar.

CAPÍTULO 2

LA METODOLOGÍA EN LOS ESTUDIOS ANTROPOLÓGICOS DE LA DANZA

En éstas, el trabajo de campo etnográfico sigue siendo un método inusualmente sensitivo. La observación participante obliga a sus practicantes a experimentar, en un nivel tanto intelectual como corporal, las vicisitudes de la traducción.

—James Clifford (1995)

When the anthropologist arrives, the gods depart.

(Cuando llega el antropólogo los dioses se van.)

Proverbio haitiano⁷³

En este capítulo quiero hacer hincapié en cuestiones metodológicas particulares que son de suma importancia para esta tesis y para mi acercamiento a la investigación antropológica en general. Esto tiene que ver sobre todo con la temática, pero hay cuestiones que aplicaré para diversas etnografías, no específicamente sobre danzas. En primer lugar, pensando en el cuerpo y su significado en el trabajo de campo, antes, durante y después, el cuerpo del investigador, el cuerpo del actor social y el cuerpo humano en general. Así nos da cuenta que no se puede separar aspectos corporales, sensaciones, el cuerpo sensorial. Está todo en él y, si lo pensamos en profundidad, ni siquiera podemos separar todos los procesos que pasan por nuestro cuerpo, me refiero no solamente a la cuestión de la mente y de pensar. Quedó todo plasmado en el cuerpo, también nuestra experiencia como simple ser humano, como no investigador, por eso haré hincapié en mi autoetnografía en las experiencias pre-académicas, porque también han dejado huellas en mi cuerpo desde un ángulo diferente, y es justamente esto que me hace acercar a grupos de personas con una mirada distinta. No me acerco al “otro”, sino mi cuerpo se acerca a otros cuerpos, y tenemos todo este mundo adentro, los lugares que conocemos, la vida, deseos y

⁷³ En Maya Deren (1983), *Divine horseman*, p. XIV.

angustias. Mi cuerpo tiene una conexión histórica y está consciente o inconscientemente, y nos alcanza en nuestros trabajos y contribuye para entender a otros.

Creo que esta reflexión sobre nuestro cuerpo, esta cuestión de no distinguirse del otro puede ayudar, o puede ser la clave para que “los dioses no se vayan cuando llega el antropólogo”. Es algo que excelentemente reconoce Maya Deren (1983), quien se acerca a la población en Haití como artista y como ser humano. Como autorreconoce, no tuvo ninguna preparación antropológica en relación a la recolección de datos, metodologías e iba sin planes para hacer preguntas (p. 9). Admite la influencia y ayuda de Gregory Bateson para refinar la observación y para reconocer detalles significativos (p. 12). El resultado es un trabajo antropológico sobre los rituales del vudú, los dioses haitianos y las prácticas espirituales.

Cabe destacar que esto fue posible por su inclinación humana y el proceso gradual de introspección. Su encuentro personal y su participación se describe de manera minuciosa en el capítulo “*White darkness*” (pp. 247-262). Fue su sensibilidad humana que la hace entender no solamente las relaciones espirituales, sino también el extenso conocimiento empírico de los haitianos sobre su mundo, y que captura en imágenes y en el texto.

Es la idea aquí pensar las cuestiones corporales, sensibles y de movimientos en estos términos, con el fin de desarrollar y presentar un esquema para la investigación desde el cuerpo sensorial, así incluir métodos como la autoetnografía y el propio trabajo performático para reforzar todas estas ideas. Así también reconocer como ser humano que no podemos escapar de ciertas subjetividades, que todos tenemos algún tipo de lente encarnada.

2.1 POSICIONAMIENTO EPISTEMOLÓGICO. CONSTRUIR CONOCIMIENTO DESDE EL CUERPO

La problemática de la construcción del conocimiento es una constante y ha sido abordada desde diversos puntos de vista. Para la disciplina de la Antropología, una reflexión crítica nos brinda Eduardo Restrepo (2007) en relación con la colonialidad y la producción de conocimiento antropológico en la actualidad.

Esto es de suma importancia y debe considerarse para el “saber-hacer” antropológico en nuestro trabajo cotidiano. Hay que replantearse esto, ya que es una tarea que requiere no solamente la comprensión (*verstehen*), sino también la des-exotización del “otro” para llegar a una “visualización de los conocimientos subalternizados” (2007, p. 301), y así finalmente reconocer este conocimiento como válido.

Por tal razón, como lo he planteado en el inicio, para mi investigación en torno a la corporalidad y las danzas populares, estos aportes de la reflexión crítica acerca de la colonialidad, la subalternización de los saberes populares y los conocimientos que no aparecen en la agenda científica, tienen mucha importancia, ya que trato de mostrar las diversas formas de construir conocimiento corporal y que esto es un saber igualmente válido como el conocimiento generado por la mente, para así superar el pensamiento dicotómico, distinguiendo entre lo culto y erudito; lo popular e inculto, y caer en la misma trampa de pensar que existe un arte superior.

Abogo por una investigación distinta acerca de lo corporal, teniendo en cuenta que en muchas sociedades ni siquiera existía o existe un concepto comparable con el de “danza” en el sentido occidental, ya que se consideran múltiples formas de movimientos corporales como parte de la cultura y donde el baile pertenece a la actividad cotidiana (Kaepler, 1978). De esta manera, podemos considerar y revalorar las danzas como una manifestación social, además de reconocer que a través de los cuerpos se produce conocimiento que se articula de forma no verbal.

Por otro lado, para superar la distancia entre el antropólogo y el “otro”, y para evitar una “indilogización” en términos de Restrepo, abogo por un análisis crítico de la danza fuera del tradicional concepto occidental y esquemas generales de folklore donde se ubica la expresión dancística meramente como representación o reafirmación de una

identidad étnica colectiva donde se vincula la idea de la etnicidad con las culturas populares (Poole, 1990, pp. 118-120).

Como consecuencia, considero importante la experiencia corporal del propio investigador en todos los estudios, algo que debemos tener en cuenta al acercarnos a otros grupos y en nuestro análisis, reconociendo que son las percepciones, intersubjetividades y experiencias las que nos permiten superar las fronteras entre lo que llamamos el conocimiento oficial-objetivo, y el conocimiento práctico, corporeizado y popular (Conquergood, 2002, pp. 145-156).

En el caso de esta tesis, aun siendo investigadora, formo parte del cuerpo danzante popular, o sea, no estoy haciendo una investigación del cuerpo que lo posiciona como objeto, sino que propongo una investigación desde el cuerpo, en el sentido de Wacquant (2006), partir de la idea del cuerpo como herramienta y vector de conocimiento, es decir, como investigadora someterme a diversas prácticas corporales, salir de los propios esquemas culturalmente aprendidos, o reflexionar activamente sobre alguna experiencia corporal del pasado o del presente. De esta manera puedo contribuir a superar estos problemas disciplinares de la alteridad cultural y de la colonialidad en el campo antropológico que desarrolla Restrepo.

2.1.1 El trabajo de campo y sus estrategias para la etnografía

A lo largo de la historia, en el mismo campo de la Antropología, se han debatido las formas de hacer y se han cristalizado una serie de dilemas que surgen a partir del trabajo de campo intensivo con y sobre el 'otro', como lo señala Clifford (1995) en su texto acerca del desarrollo de una autoridad antropológica. Tradicionalmente el etnógrafo se encargó de describir el 'otro' con el resultado de una construcción a partir de una mirada intelectual-eurocéntrica buscando la “verdad antropológica”. Se trataba de justificar esta construcción con el así llamado trabajo de campo, mediante la técnica de la observación participante intensiva y una experiencia personal singular basada en “un sentimiento hacia el contexto extraño” (Clifford, 1995, p. 54), de esta manera tratando de establecer una validez científica. En estos trabajos del pasado con grupos étnicos o grupos de otras sociedades, los registros fueron extensos y la interpretación estaba vinculada a la descripción, sin embargo,

quedó claramente evidente la diferencia entre lo “adentro” y lo “afuera”, además del problema de la comprensión de la lengua ‘nativa’.

Como resultado de darse cuenta de estos dilemas acerca de la autoridad etnográfica, surge la corriente de la Antropología Interpretativa que leía la cultura como un ensamblado de textos. Por un lado, a partir de un tipo de traducción de la “realidad” donde el investigador presenta la traducción de su experiencia o la explicación de un informante que lleva a un tipo de discurso entre las culturas, sin embargo, al final siempre quedó la escritura del investigador como el resultado tangible.

Por el otro, parece ser un paso más adelante, aplicando un modo polifónico, donde se considera la cultura como un diálogo abierto el cual no solamente refleja la voz del observador, sino que incluye también la voz del 'nativo'. En cierto sentido, podemos considerar este enfoque como más plural, ya que permite incluir el punto de vista del nativo en sus propias palabras.

No obstante, cabe destacar que estos nuevos enfoques también tienen sus limitaciones tratando de textualizar las observaciones y llegar a afirmaciones más amplias acerca de las culturas. Además, aun aplicando conceptos como lo de la heteroglosía como de Bajtín, donde “los lenguajes no excluyen a los otros” (Clifford, 1995, p. 75), al fin y al cabo, es el investigador el que presenta su versión final del trabajo, mayormente adaptándolo al estilo científico, lo que es el fin de su producción escrita y la única forma ampliamente aceptada en el ámbito académico.

Como podemos notar, todo esto no resuelve por completo los problemas que surgen a partir del trabajo de campo, sobre todo considerando que el investigador viene con una carga de su propia experiencia cultural y nunca está libre de subjetividades y preconceptos que obviamente influyen en su trabajo de campo y en los resultados del mismo.

Para vigilar esta cuestión de la autoridad etnográfica deberíamos preguntarnos ¿de quién es la etnografía?, tener en claro qué significa hacer etnografía y de dónde venimos nosotros mismos, o sea, tener esta autoconsciencia en el momento de ir al campo. En el sentido de Clifford, sería conocer y usar los nuevos modelos, siempre y cuando no ignoremos durante el trabajo de investigación y en su presentación final estas cuestiones políticas de la carga colonial en la representación del otro de una mirada 'occidental' y cuestiones epistemológicas. No podemos asignarle automáticamente una autoridad metodológica al trabajo de campo y tampoco a la observación participante, sino que

deberíamos establecer esta autoridad etnográfica cada vez que vamos al campo a partir de diversas estrategias, ya que no hay una sola manera de hacerlo.

Ahora bien, deberíamos distinguir aquí diferentes cuestiones, la discusión metodológica de la etnografía en general, las estrategias durante el trabajo de campo y el resultado final a presentar. Para el primero, John van Maanen (1988) nos hace acordar cuatro aspectos importantes que deben ser considerados para el método etnográfico en general:

- 1) La supuesta relación entre la cultura y el comportamiento (lo observado),
- 2) la experiencia del trabajador de campo (el observador),
- 3) el estilo de representación seleccionado para unir al observador y lo observado (la narración), y
- 4) el papel del lector comprometido en la reconstrucción activa de la narrativa (audiencia) (p. XI, traducción propia).

Esta propuesta incluye una mirada hacia la etnografía como unión conceptual, el concepto del trabajo de campo junto a la noción de cultura, es de ahí donde sale una representación escrita acerca de una cultura o aspectos seleccionados de ella (van Maanen, 1988, pp. 1-4). Sin embargo, podemos encontrar muchos más detalles vinculados a esto, como la responsabilidad intelectual y moral del investigador, o la forma de presentar la narración, la escritura, la autorreflexión o la búsqueda de alternativas a la escritura. Trato de resolver esta problemática en varios sentidos.

Considerando los aspectos anteriormente mencionados., una manera de vigilancia es la autoetnografía como método, darse cuenta de estas problemáticas desde la autorreflexión, aplicar métodos como la “*performance ethnography*” en conjunto con los actores sociales y la participación observante, cuestiones que desarrollaré en este capítulo, así también el desarrollo de un esquema práctico para la observación de aspectos sensoriales.

En relación a la heteroglosía de Bajtín, la voy a considerar al final de mi trabajo, pero no en el estilo de lengua escrita o hablada, sino usando el método de montaje visual para dejar hablar los actores sociales que participaron durante mis trabajos de campo como una posible manera de presentar un resultado más allá de la narrativa escrita.

2.1.2 No hay etnografía sin cuerpo

Hay otro aspecto importante que incide sumamente en este trabajo: el cuerpo. Hace bastante tiempo la Antropología se empezó a preocupar por la cuestión de la participación activa del etnógrafo que significa no solamente estar formalmente presente con el cuerpo, sino entender todas las dimensiones que están relacionadas con él. Hay que recordar que una cuestión es estar físicamente presente, la otra es, en qué manera este cuerpo tiene consciencia de esta presencia.

Podemos ir hacia atrás. Bronislaw Malinowski reconocido por haber establecido las pautas del trabajo de campo moderno, de alguna manera también hizo reflexiones en esta dirección, en relación a la involucración del cuerpo del etnógrafo y su participación. Por esta razón, conviene revisar de vez en cuando los textos clásicos en diferentes sentidos. Acerca del trabajo de campo Malinowski nos recomienda:

En esta clase de trabajo, a veces, conviene que el etnógrafo deje de lado la cámara, el cuaderno y el lápiz, e intervenga él mismo en lo que está ocurriendo. Puede tomar parte en los juegos de los indígenas, puede acompañarlos en sus visitas y paseos, o sentarse a escuchar y compartir sus conversaciones (1986, p. 38).⁷⁴

A lo que apunta Malinowski es tener una comprensión cultural en un amplio sentido que tiene que ir más allá que una simple visualización, la observación no es suficiente. A pesar de que en la modernidad se privilegia el sentido visual y se descuidan los otros sentidos (Le Breton, 2009), esto jamás puede reemplazar la participación corporal completa.

Así también es insuficiente cuando los antropólogos, o de otras disciplinas afines, pretenden usar el método etnográfico, casi naturalizando escriben en sus proyectos que

⁷⁴ La traducción me parece tener una pequeña imprecisión en relación a “los juegos de los indígenas”, ya que en el original Malinowski escribe “*to take part in the natives’ games*” (1978, p. 16), o sea, se refiere a los juegos de los ‘nativos’. Malinowski lo menciona en la parte inicial donde describe el método y el alcance, así que no está hablando de un grupo “indígena” específico, y sabemos que el 'otro' estudiado no necesariamente tiene que ser indígena.

trabajan a partir de la observación participante, sin demostrar que implica esto en relación a los cuerpos y no lo pueden formular. Usar los ojos y la vista no es una participación corporal entendida como tal. En otro apartado estaré desarrollando con más detalle algunas cuestiones en relación a la antropología de los sentidos y qué implica superar sentir de manera unidireccional en el quehacer etnográfico.

Releyendo a Malinowski encontré otra cuestión interesante que plantea en relación al ser eslavo, y en mi caso puede ser leída como reflexión autoetnográfica, pensando en su propio cuerpo y temperamento, lo que tiene que ver con subjetividades y percepciones, pero autorreconoce la cuestión de su descendencia eslava.

No estoy completamente seguro de que todo el mundo tenga la misma facilidad para este tipo de trabajo –quizás el temperamento eslavo es más amoldable y salvaje de por sí que el de los europeos occidentales–, pero, aunque los logros varíen, la tentativa está al alcance de todos (1986, p. 38).

Como Malinowski bien dice, no es un hecho universal, sin embargo, toma en cuenta que hay ciertas diferencias y subjetividades desde la propia personalidad del etnógrafo que pueden ser o no ventajas en el trabajo de campo y en el “sentir” el campo. Esta misma cuestión se me había planteado, a partir de propios trabajos autoetnográficos (Koeltzsch, 2016 y 2019e), mi ascendencia eslava, la vivencia en Europa del Este y mi comprensión corporal que justamente fueron estos hechos personales que me hicieron reconocer mi cuerpo como herramienta en el trabajo de campo y la vinculación con los grupos humanos al hacerlo. Esto puede ser el resultado de prácticas culturales eslavas, el origen campesino, la relación con la naturaleza, la relación hombre/mujer en el trabajo, la imparcialidad hacia los movimientos y el baile, y una conciencia corporal más relajada cuando lo comparamos con un europeo occidental más rígido o civilizado (en el término de Elias, 1987), en ciertos aspectos.

Podemos encontrar a otros investigadores que se preocupan por el rol del cuerpo en la observación participante, aunque no profundizan este tema en sus trabajos etnográficos. En un tardío ensayo, Erving Goffman (1989) trata de hacer esta relación entre el cuerpo del etnógrafo y su propio ser como una posibilidad de acercarse al trabajo de campo. A Goffman le parece que: “se trata de obtener datos sometándose a sí mismo, a su propio cuerpo y a su propia personalidad, y a su propia situación social, al conjunto de

contingencias que juegan sobre un conjunto de individuos [...]” (p. 125, traducción propia). De esta manera podemos “afinar” nuestro cuerpo, acercarnos de una manera profunda, establecer empatía, notar los gestos, los cuerpos y lo que está pasando en el entorno, y así sentir hasta inclusive a lo que los actores sociales se están resistiendo (Goffman, 1989, pp. 125-126). Son los razonamientos del sociólogo al final de su carrera, el ensayo se publica póstumamente.

Ahora bien, algo al respecto podemos encontrar en Geertz quien aboga por la “descripción densa” y un trabajo de campo intensivo y “la amplia participación del estudioso” (1973, p. 34). De esta forma sería posible “pensar creativa e imaginativamente” con el grupo estudiado (ibídem).

Como lo he mostrado con la cita en el inicio del capítulo de James Clifford (1995), el pensamiento va en esta dirección, entender el cuerpo y vincular lo intelectual con lo corporal tanto en el trabajo de campo como en las epistemologías. La gran pregunta es: ¿Por qué lo hacen relativamente pocos investigadores en su praxis antropológica? Sabemos entonces que no se puede hacer etnografía sin el cuerpo, sin embargo, falta la conciencia corporal o la comprensión de qué significa tener un *Körper-Leib*.

2.1.3 La etnografía como método sensitivo

Retomando la pregunta que dejé en el apartado anterior, aquí quiero revisar algunos autores que sí trabajan activamente la cuestión corporal en relación al método. Para poder entender otros cuerpos, primero tenemos que comprender el propio, además, todas las percepciones que están vinculados a él. Un problema puede significar la falta de conciencia corporal por varias razones. Como admite en un texto el antropólogo neozelandés Michael Jackson (1989), que hasta la mitad de sus treinta años no tenía mucha conciencia corporal somática, más allá de sentir hambre, dolor o algún deseo. A partir de tomar clases de yoga empezó a desarrollar vivir el cuerpo conscientemente (p. 119). Al mismo tiempo destaca que los antropólogos deben tener en cuenta los procesos de exploración corporal, porque “las personas que estudiamos a menudo privilegian los modos sensoriales distintos de la vista como fundamento del conocimiento social” (1989, p. 11).

Aquí se cristalizan dos problemas, primero diferenciarse, seguir pensando que estudiamos al 'otro' que por su situación (étnica o lo que sea) ha desarrollado diferentes modos sensoriales, y segundo, vinculado al anterior, es un problema de clase. Crecer en un ambiente intelectual, sin problemas económicos y con comodidades, puede ser un factor que contribuya a tal vez no haber desarrollado mucha conciencia corporal, porque nunca ha hecho trabajo pesado, trabajado la tierra, experimentado castigo corporal, o nunca ha tenido la necesidad de expresarse con el cuerpo dominando muy bien la palabra intelectual y la elocuencia asociada. Menciono esto, para no perder de la vista que puede ser el caso, sin embargo, tener en cuenta que el investigador hoy en día no solamente es quien proviene de una clase intelectual, y no todos tenemos esta inconsciencia corporal.

Para cuestiones metodológicas, cabe destacar que en su trabajo, Jackson pone énfasis en el cuerpo en un marco del discurso etnográfico para establecer la conexión entre la experiencia corporal del mundo cotidiano con el mundo conceptual, o sea, como investigadores “para abrirnos a los modos de vida sensorial y corporal” (1989, p. 11). Es decir, acercarnos de esta manera a los 'otros' que he mencionado anteriormente. Juega con la experiencia del *self* y del otro, tratando cuestiones metodológicas y epistemológicas, llamando su noción “empirismo radical”, y desde una filosofía dialéctica, entrar en un diálogo de verdad, disolver las distancias, y no quedar en un estadio de monólogo como en la etnografía tradicional (1989, pp. 2-4).

Esto significa repensar radical y críticamente la investigación y la etnografía. Temas relacionados a considerar constituyen 1) Volver al cuerpo; 2) Límites y fronteras; 3) Los estudios de performance, y 4) La reflexividad retórica. Todos estos aspectos también forman parte de esta tesis en la cual daré lugar a la práctica dancística popular como forma de articulación no verbal, como performance de percepciones, emociones y preocupaciones, una instancia donde se expresan tanto el actor social y el etnógrafo con el cuerpo a partir de la reflexión y comunicación conjunta.

En esta investigación abogo por la posición del cuerpo como vehículo para la indagación y herramienta para construir el conocimiento, como lo he mencionado en el inicio (Wacquant, 2006, p. 16). A esto se suma la activa reflexión desde la autoetnografía, que a veces constituye un riesgo de ser malentendido o es arriesgado por ser demasiado personal, pero fue justamente este cuerpo danzante y autoetnográfico el que me permitió trabajar y entender a las emociones, sensibilidades, resistencias y percepciones corporales del *self* y de otros.

Como bien afirma Rosana Guber (2013) que este conocimiento etnográfico que generamos nunca puede ser impersonal, “es porque se sitúa entre las personas, entre las realidades y entre las distintas capacidades que desarrollamos los seres humanos –no sólo sus científicos sociales– para vivir y, como una de las actividades vitales, para conocer” (p. 38).

Somos todos seres humanos y todos tenemos capacidades como lo voy a señalar en mi autoetnografía en este capítulo donde también planteo esta cuestión que todos somos etnógrafos, una capacidad que Katherine Dunham había asignado a los actores sociales. Reconozco cierta cercanía a los danzantes que “actúan” en esta tesis, porque pertenezco a este grupo, no obstante, admito a la vez que el paso hacia lo académico también influyó en esto y no soy/ y no puedo ser la misma como hace 10 años atrás, por la formación que he adquirido. Es reconocer que el trabajo de campo requiere diversas reflexividades, el investigador como académico, a la vez formar parte de la sociedad, pero también la reflexividad de y hacia los sujetos estudiados (Guber, 2013, p. 43).

Revisando los trabajos de Esther Hermitte como ejemplo de la articulación etnográfica y aprendizaje gradual, Guber (2013) rescata estos aspectos de la importancia de la capacidad de la percepción sensorial por parte del investigador, más allá del bagaje que cada uno lleva consigo por su descendencia y su entorno social (p. 81). Considero aquí también las premisas generales que plantea Guber considerando que:

1. La etnografía es una perspectiva de conocimiento que aspira a comprender los fenómenos sociales desde el punto de vista de sus protagonistas.
2. Ese punto de vista, lejos de ser una traducción mecánica, es una conclusión interpretativa del investigador sobre la base de su trabajo de campo, y
3. El trabajo de campo no es el espacio de “recolección de datos”, sino el escenario donde el investigador pone en interlocución sus categorías teóricas y prácticas de académico y de ciudadano con las categorías y prácticas nativas (2013, p. 59).

Aquí agregaría que en la autoetnografía, se podría aplicar estas mismas premisas, aun tratándose el investigador como protagonista, se hace una interpretación de datos y también se dialoga con otros actores en relación a la temática, del tiempo y espacio. A

continuación trataré este tema un poco más en detalle, y sobre todo su aplicación en esta investigación.

Estudiando muchas cuestiones teóricas en relación al método etnográfico y sus técnicas quiero agregar un punto más a partir del cual elaboré un esquema a tener en cuenta en relación a la observación y la presencia de los cuerpos. Sabemos del famoso diario de campo y las anotaciones que solemos hacer. Sin embargo, mi pregunta o mi cuestionamiento siempre fue si es suficiente. Creo que las palabras no nos alcanzan para una visión completa, ya que el cuerpo juega un papel crucial y hay cuestiones que no podemos anotar.

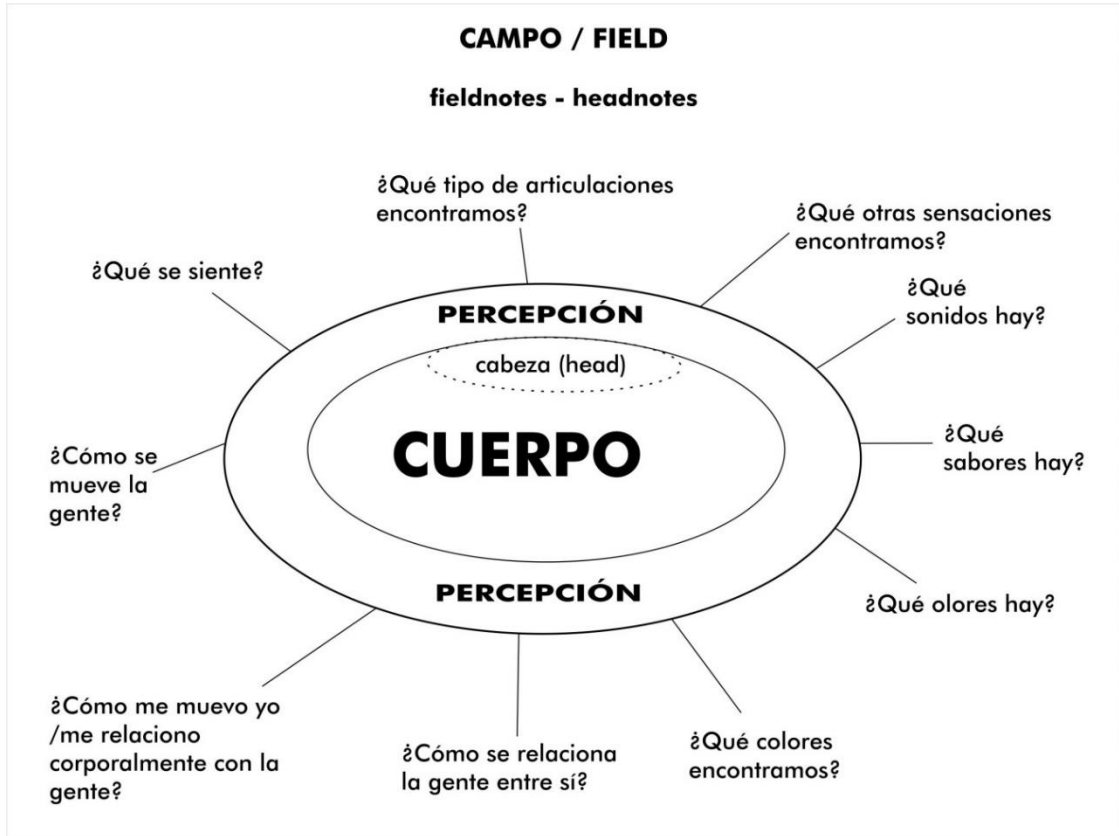
En este sentido, también entra en juego la memoria y la capacidad de memorizar, técnicas que ya habían mencionado Margaret Mead (1977) y otros (van Maanen, 1988), sin que lo denominaran con un término específico. Simon Ottenberg lo pone en un concepto concreto distinguiendo “*headnotes*” (notas de cabeza) y “*fieldnotes*” (las anotaciones de campo) (en Sanjek, 1990, p. 93). Lo que tratan de hacer estos autores es, reconocer no solamente la importancia de lo escrito durante el trabajo de campo, sino también darse cuenta de la capacidad de memorizar con el cuerpo, y que es un conjunto de conocimiento que no se puede anotar o no puede ser representado adecuadamente en este acto de la escritura espontánea en el campo.

Creo que aquí se suma otro factor, cuando el etnógrafo está concentrado en anotar todo con precisión, pensando en esto como perfecta labor antropológica, deja de percibir y sentir, porque las destrezas de formular todo en palabras son muy diferentes. Aquí entraría otra dimensión que trato de elaborar, tanto para las “*headnotes*” como las “*fieldnotes*”.

Sin lugar a dudas, las anotaciones precisas y bien legibles son necesarias, a esto se suma la capacidad de percepción y consciencia del entorno. Lo mismo reconoce Margaret Mead, quien desarrolló ciertas capacidades para “*headnotes*”, “because of my long acquaintance with this village I can perceive and record aspects of this people’s life that no one else can” (1977, p. 283).

Ahora bien, en el siguiente esquema trato de señalar los aspectos que creo importantes para tener en cuenta en el momento de ir al campo, elaborado a partir de la autorreflexión desde el trabajo como antropóloga en relación a mi ser humano. Cada vez que voy al llamado “campo” percibo ciertas cuestiones que se graban en mi cuerpo, así como también se habían grabado anteriormente como no antropóloga.

Figura 1: Aspectos a considerar en el trabajo de campo (con enfoque a la percepción corporal).



Fuente: Elaboración propia.

En relación con este esquema considero importante tener en cuenta las siguientes reflexiones que me ayudaron durante y después del trabajo de campo para entender estas dimensiones. Propongo lo siguiente:

- Dejar que todo actúe sobre y desde el cuerpo.
- Buscar construir conocimiento a través del cuerpo sensorial.
- Grabar estas sensaciones en el propio cuerpo para luego usarlas en diferentes maneras, para el resultado de la investigación, etc.
- Buscar activamente el desarrollo de técnicas para hacer “*headnotes*”.

Aclaro que este esquema puede servir tanto para “*headnotes*” como “*fieldnotes*” para entender esta complejidad entre los cuerpos y sus capacidades. En relación a “la cabeza”, la marqué en el esquema por la denominación en inglés “*headnotes*”, pero con esto no quiero establecer ninguna dicotomía. La cabeza es el supuesto *locus* de la mente que se vincula al pensar, pero a la vez es solamente una parte del cuerpo. Aquí mucho más importante es entender que el cuerpo en su totalidad percibe, experimenta y piensa.

Por esta razón, importante sería “grabar” en el cuerpo estas sensaciones. En mi trabajo particular, esto está vinculado al movimiento y la danza, transformar sensaciones en movimiento y transformar movimiento en la expresión de conocimiento. Estos aspectos están entrecruzados y sirve para entender que en el movimiento corporal más sencillo podemos encontrar el potencial y dejar al descubierto esta forma de articulación. Por eso, creo que es tan importante capturar los más pequeños detalles y prestar atención a la comprensión de pequeños detalles, en el sentido de Kafka (1946) y la peonza que gira, suficiente para la comprensión de generalidades.

En relación a los detalles sobre el trabajo de campo corporal, la elaboración del esquema y la reflexión sobre mi propio rol, de suma influencia fue justamente este texto de Franz Kafka, la fábula “La peonza” (*Der Kreisel*), porque es el filósofo de la parábola con esta voluntad de conocer en el fondo las cosas, y es el movimiento de la peonza que lo hace entender, lo comparé con mi voluntad de descubrir los detalles a través de la danza y el movimiento corporal. Franz Kafka lo describe así:

Er glaubte nämlich, die Erkenntnis jeder Kleinigkeit, also zum Beispiel auch eines sich drehenden Kreisels, genüge zur Erkenntnis des Allgemeinen. Darum beschäftigte er sich nicht mit großen Problemen, das schien ihm unökonomisch. War die kleinste Kleinigkeit wirklich erkannt, dann war alles erkannt, deshalb beschäftigte er sich nur mit dem sich drehenden Kiesel (1946, p. 118).⁷⁵

En esta instancia, quiero hacer hincapié en cuestiones del idioma, razón por la cual publico abajo el original de este esquema, primero hecho a mano en papel y en múltiples lenguas, o sea, inglés, español y alemán, así como me salió en el primer intento.

Creo que esto refleja la complejidad en la expresión escrita/verbal, y que ilustra a la vez nuestro sistema de pensar, la influencia de los diferentes lenguajes e idiomas en el momento de acercarme al trabajo. En otras palabras, mi ser y mi cuerpo piensan paralelamente en varios idiomas, a la vez mi cuerpo percibe y siente como ser humano. Todo esto, luego debo transformarlo en una escritura científica obligatoria, en este caso español, sumando los lenguajes y percepciones desde el trabajo con actores sociales. Es un gran desafío, puede convertirse en un obstáculo, pero lo tomo como ejemplo para no encerrarse en un mundo pequeño de una sola lengua, ya que a la hora de ir al trabajo de campo esta flexibilidad lingüística y a la vez la flexibilidad cultural y corporal se han convertido en una ventaja para mi trabajo antropológico.

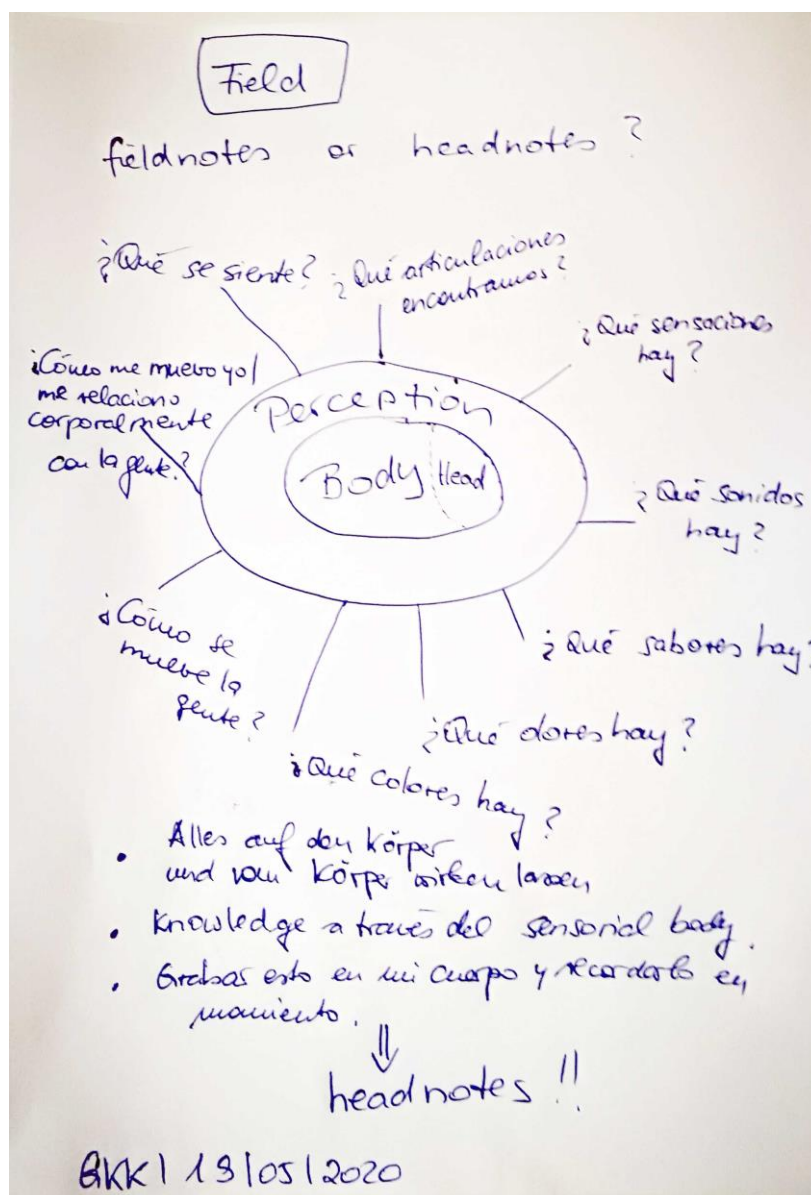
Ahora bien, para vincular todas estas reflexiones y el esquema con la parte teórica-empírica de esta tesis, los pilares del trabajo dibujan el cuerpo (en el sentido de *Leib*) como condición de cultura, es lo que Csordas (1990, p. 5) iba a plantear con su concepto de *embodiment*, el cuerpo no como objeto, sino como sujeto de la cultura, o como lo denomina, el cuerpo como *existential ground* (el terreno existencial). De esta manera observar la cultura desde procesos de percepción corporal a través de los cuales surgen representaciones. Es el cuerpo con el cual y a través del cual negociamos cultura. Íntimamente vinculada a esta noción está la de *habitus* de Bourdieu (1977, 2007) y la

⁷⁵ Creía que el conocimiento de una pequeñez, por lo tanto también, por ejemplo, de una peonza girando, bastaba para alcanzar el conocimiento general. Por eso mismo no se ocupaba de los grandes problemas, lo que le parecía antieconómico; si realmente llegaba a conocer la pequeñez más diminuta, entonces lo habría conocido todo, así que se dedicaba exclusivamente a estudiar la peonza (traducción de José Rafael Hernández Arias, en Franz Kafka, 2009, Cuentos completos).

preobjetividad de Merleau Ponty (1975), o sea, el enfoque en el cuerpo vivido lo que ya he tratado en el capítulo 1.

Para ser más concreto, con lo planteado acerca del trabajo de campo, no se trata de moverme entre observación y participación, no es una investigación sobre los cuerpos, sino una de las claves es hacer la investigación con el cuerpo. Algunos ejemplos nos da Csordas (1999, p. 155) trabajando hacia una fenomenología cultural.

Figura 2: Esquema de la figura 1 en el original hecho a mano.



Fuente: Elaboración propia.

Sería entonces esta capacidad de comprender los pequeños detalles a través de la capacidad corporal que me permiten llegar a este conocimiento general del cual hablaba el filósofo en la fábula de Kafka. Antes de acercarme a esto y para generar este conocimiento, es necesario otro paso más. Observarme a mí misma con una narrativa autoetnográfica y a través de una performance para demostrar la importancia de la inclusión del propio cuerpo en el proceso de la investigación.

2.2 MÉTODOS ESPECÍFICOS PARA ESTUDIAR LA DANZA Y EL MOVIMIENTO CORPORAL

El movimiento y la comunicación no verbal destacan en la vida social y en las relaciones humanas en general, ya que cada actividad humana implica movimiento. Para analizar esto, ha de tenerse en cuenta que el movimiento es efímero, un hecho que hace difícil su estudio. El cuerpo traza líneas en el espacio y crea una expresión en el instante. Como lo he señalado en el inicio de la tesis, he aplicado diferentes instrumentos para recolectar los datos y he involucrado al máximo mi propio cuerpo participando en las danzas. Para la observación y el análisis se necesitan técnicas particulares y una consciencia corporal para desarrollar sensibilidad para este tema.

Tanto las danzas como otros movimientos incluyen gestos y posturas corporales, más allá del movimiento en sí en un determinado espacio. Así también le llamó la atención a Marcel Mauss (1971) que cada grupo humano desarrolla técnicas y movimientos corporales para cada una de las actividades humanas esenciales que se enseñan culturalmente, y esto lo consideró de suma importancia. Sin embargo, en la danza podemos encontrar muchas formas y situaciones donde los movimientos salen de manera descontrolada y no por la enseñanza particular.

Por esta razón, aquí me quiero concentrar en un modelo de análisis que corresponde a las categorías de Laban y Bartenieff con el fin de tener en cuenta factores de la memoria corporal, emociones y aspectos que refieren al interior del cuerpo. Como bien dijo Laban (2011, p. 19) que: “Cada movimiento se origina a partir de una excitación interna de los nervios, causada ya sea por una impresión sensorial inmediata, o por una complicada cadena de impresiones sensoriales experimentadas anteriormente y almacenadas en la memoria” (traducción propia).

2.2.1 Fundamentos del análisis de movimiento. El método LMA⁷⁶

Rudolf Laban (1879-1958), de origen húngaro, fue un bailarín, coreógrafo e importante investigador de la danza y de los movimientos quien desarrolló al principio del siglo XX el método llamado *Laban Movement Analysis (LMA)*. Dicho método se utiliza sobre todo en la investigación del desarrollo cognitivo, en particular, la relación entre fisonomía, el desarrollo de movimiento y la disponibilidad de esquemas cognitivos y emocionales. Laban relacionó la motivación interior con los movimientos para explicarlos, además, en su trabajo no solamente buscó una explicación mecánica de los mismos, sino también un significado con el fin de que existe un pensar en movimientos y no solamente el pensar en palabras, como también lo expresa la cita en el apartado anterior. Son los movimientos que le dan una libertad de expresión al ser humano. Una de sus preocupaciones fue fomentar el pensar en movimientos, y así integrar ambas formas de pensar por parte del ser humano: a través de movimiento y palabras.

Rudolf von Laban ha investigado ampliamente el lenguaje corporal en el movimiento diario, de la danza y del teatro. Su alumna y discípula, Irmgard Bartenieff, continuó con su trabajo y desarrolló el análisis del movimiento de Laban con fines fisioterapéuticos. Se influyen mutuamente dos aspectos del movimiento: su funcionalidad por un lado, y su contenido expresivo por el otro.

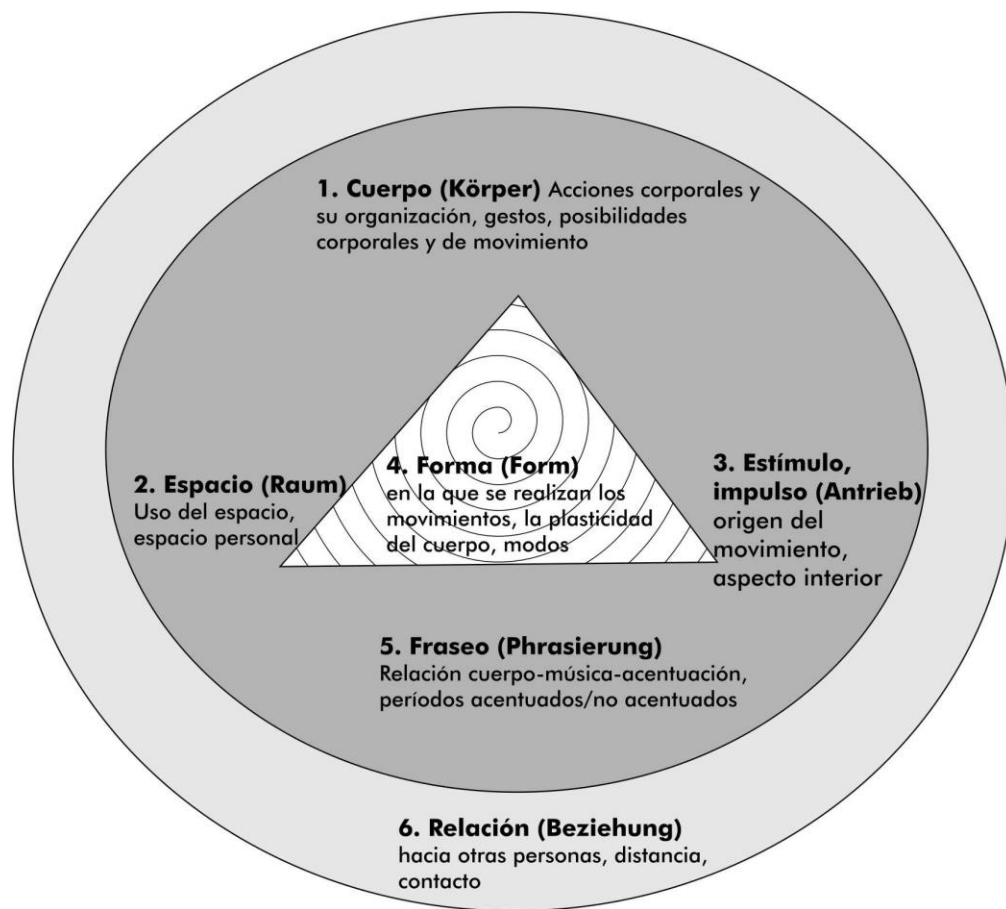
Para su análisis de los movimientos, Laban utiliza diferentes aspectos: la organización del cuerpo (¿qué?), el espacio (¿dónde?), la calidad del impulso (¿cómo?) y la forma (¿qué relación tiene con el entorno?) (Rollwagen, 1994, p. 1198). Bartenieff y su alumna Peggy Hackney aplicaron las categorías básicas de Laban y ampliaron el modelo de análisis a partir de seis categorías: 1. Cuerpo; 2. Espacio; 3. Impulso; 4. Forma; 5. Fraseo y 6. Relación. Estas categorías están íntimamente relacionadas, aunque pueden destacar algunas categorías más que otras (Trautmann-Voigt y Voigt, 2012, pp. 135-136).

Cabe aclarar que para Laban (2011), el factor “*Antrieb*” (en inglés traducido como *effort*), en español vendría a ser “impulso” o “estímulo”, fue uno de los factores más importantes en su teoría, como lo he mencionado anteriormente, y ancló su pensamiento en el origen interior del movimiento.

⁷⁶ *Laban Movement Analysis* (el análisis de movimiento de Laban). Una de sus principales obras es “The mastery of movement”, el original fue publicado en Londres en 1950.

De todas maneras, aquí en este trabajo utilizo partes de este modelo adaptado al contexto de esta investigación y a los tipos de danza considerados. El siguiente esquema visualiza la relación entre las diferentes categorías mencionadas y es este que utilizo para el análisis.

Figura 3. Las categorías de Laban en un esquema ampliado.



Fuente: Elaboración propia a base del esquema de Kennedy, en Trautmann-Voigt y Voigt, 2012, pp. 136.

Utilizar el modelo y las categorías ampliadas del “*Laban Bewegungsmodell*” (modelo de movimiento de Laban), me permite crear una base para leer y comprender el lenguaje corporal y, antes que nada, dar cuenta que el movimiento es el cuerpo en sí, y no solamente un tipo de expresión simbólica. Esto puede contribuir a reconocer que el

movimiento es vida, es una síntesis de espacio, tiempo y diversas fuerzas. Para la cuestión epistemológica también significa tener en cuenta que el movimiento tiene una base y relevancia somática “conectando movimiento y significado de manera integradora y transgresiva” (Fernandes, p. 95). Fue justamente esto que a la vez me llevó a reflexionar sobre la relación entre procesos creativos, ciencia y lo social con el fin de integrar diferentes enfoques, además acercarme de manera distinta al estudio de las danzas y del movimiento en un sentido amplio, un hecho que también se refleja a partir de mi trabajo autoetnográfico y la reflexión desde este ángulo. Es esto lo que desarrollo a continuación en el siguiente subcapítulo y que integra uno de los acercamientos metodológicos de esta investigación.

En cada capítulo de las cuatro danzas analizadas en la tesis, o sea, folklore argentino, danza brasileña, danza K-pop y danza árabe, se analizará una grabación de una performance según las categorías utilizando el formulario de codificación desarrollado para el registro (véase Anexo 4). El esquema utilizado es un modelo simplificado según las cuatro categorías básicas de Laban (cuerpo-espacio-estímulo-forma) para registrar los elementos para cada categoría, y luego vincularlas con el fraseo y la relación.

Las preguntas básicas para completar cada categoría son:⁷⁷

1. **Cuerpo:** ¿Qué parte del cuerpo se está moviendo? ¿Cuál es la relación entre esta acción corporal y otras partes del cuerpo? Se observan diversos movimientos en relación a la organización de las actividades corporales.
2. **Espacio:** ¿Adónde se dirige el movimiento en el espacio? ¿En qué plano y alrededor de qué eje se realiza? ¿Cómo puede describirse el movimiento en relación con el espacio? Aquí se agrega una subcategoría que es la kinesfera, se trata de los ejes y planos anatómicos para analizar el movimiento del cuerpo como resultado de las dimensiones del espacio.
3. **Estímulo:** ¿Cómo se realiza el movimiento? ¿Con qué calidad de conducción? ¿Qué acciones de impulso tiene? ¿Cómo se utilizan los parámetros de movimiento?

⁷⁷ Para profundizar véase: Klein, G.; Barthel, G. y Wagner, E. (2011). *Choreografischer Baukasten*.

4. **Forma:** ¿Cómo se realiza el movimiento? ¿Cómo cambia el movimiento la forma del cuerpo? La categoría forma describe el proceso de cambio de la forma del cuerpo en el espacio.

Finalmente, las categorías que engloban las cuatro básicas son: A) el “fraseo” con el que se indaga sobre ¿Cuál es la secuencia temporal del movimiento? y ¿Cómo se estructura el movimiento a lo largo del tiempo? Es decir, la fraseología describe la relación entre los cuatro parámetros de movimiento anteriormente explicados. La otra es B) la “relación”. Cabe señalar que las personas siempre se posicionan uno al otro, uno al lado del otro o lejos del otro. Y relacionado a esto, no importa si la gente habla, baila, camina o come, en conjunto con una pareja o en grupo. Aquí, en el análisis de las danzas, enfocamos en la relación de las partes individuales del cuerpo entre sí, o de la(s) persona(s) que se mueve(n) con otras personas (participantes o público), con objetos, materiales, medios de comunicación. Se tienen en cuenta las preguntas: ¿Cómo es la relación de las partes individuales del cuerpo entre sí en movimiento? ¿Cuál es la relación entre la persona que se mueve y otro cuerpo u objeto? La relación, la proximidad/distancia, el tacto y las posiciones se analizan en esta categoría como aspectos de “relación”: 1.) de persona a persona; 2.) de las partes individuales del cuerpo entre sí, y 3.) la relación de los objetos con una persona.

Aclaro que, el *LMA* no es un modelo fijo o cerrado, por lo tanto es adaptable. Se puede utilizar para la observación de cualquier tipo de danza, movimiento o actividad en movimiento. Nos permite observar desde cierta estructura y una mirada científica para investigaciones en teatro, danzas, deporte, etc. Aquí me sirve para entender y recalcar la complejidad de las danzas populares y cómo los actores sociales utilizan sus cuerpos en la práctica.

2.3 LA AUTOETNOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA METODOLÓGICA REFLEXIVA

Como venía anticipando, en esta tesis incluyo el enfoque autoetnográfico por varias razones. Primero, por mi inseparable participación en las actividades dancísticas populares en el Noroeste Argentino; a partir de lo cual me di cuenta que mi cuerpo es inseparable del universo estudiado y esto influye sobre una investigación. Segundo, la activa reflexión sobre las propias articulaciones me llevó a desarrollar técnicas para el trabajo de campo y para sensibilizar el propio cuerpo en este sentido. Tercero, la activa autorreflexión y la consciencia de las subjetividades contribuyen a la investigación cualitativa.

Estar segura de mi *self* y los ejercicios autoetnográficos, tanto los presentados aquí como los anteriores (Koeltzsch, 2020, 2019e, 2016), ayudaron desarrollar una mirada crítica hacia mí misma como a los temas investigados. Esto me sirvió para que la así llamada reflexividad no quede como un neologismo al entrar y salir de un trabajo de campo, sino me dio seguridad para abrirme nuevos caminos y posibilidades en el trabajo conjunto con la comunidad, y una consciencia reflexiva permanente.

Quiero señalar que la autoetnografía es un método potente para el estudio social. O como bien resumen Ellis, Adams y Bochner:

La autoetnografía es un acercamiento a la investigación y a la escritura, que busca describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal para entender la experiencia cultural. Esa perspectiva reta las formas canónicas de hacer investigación y de repensar a los otros, pues la considera como un acto político, socialmente justo y socialmente consciente (2019, pp. 17-18).

Hacer autoetnografía significa reconocer que existen subjetividades, que factores emocionales también inciden en nuestro trabajo y, sobre todo, reconoce la posición del investigador dentro de la investigación y su vínculo con el mundo. De esta manera se ha desarrollado esta nueva forma no tradicional de indagar diferentes problemas tratando de hacer el enlace entre lo personal y la cultura (Wall, 2006). Estas narrativas describen experiencias personales que vinculan las mismas con los temas de investigación.

A partir de la autoetnografía se dan a conocer experiencias de diversas índoles, a veces hasta inclusive información muy íntima, como la orientación sexual, abuso o

enfermedades muy graves, por otro lado, la experiencia en la búsqueda de identidad en diferentes contextos considerando la clase social, la identidad étnica del investigador o a partir de estigmas corporales. Es justamente la autoetnografía que pone énfasis en “mirar hacia adentro”, que el investigador reflexiona sobre sus pensamientos, sentimientos y experiencias.

Al aplicar el método de la auto-observación el investigador está obligado a enfrentarse consigo mismo y analizar su relación con el entorno social. Como reconoce Wall (2006), el compromiso reflexivo es mucho mayor, ya que la autoetnografía no significa solamente aplicar el concepto de la reflexividad saliendo por un momento del rol científico durante el trabajo de campo, sino que la confrontación con la propia posición y su vinculación con lo social es permanente (pp. 148-149).

Podemos considerar la autoetnografía como punto de confrontación entre lo personal y lo exterior de nosotros, donde también existen tensiones entre la práctica y la coacción social, como lo reconocen Adams, Jones y Ellis (2015). Por lo tanto, los autores sostienen que la autoetnografía:

[...] utiliza la experiencia personal del investigador para describir y criticar creencias culturales, prácticas y experiencias; reconoce y valora la relación del investigador con otros; utiliza una profunda y cuidadosa auto-reflexión para interrogar las intersecciones entre el *self* y la sociedad, entre lo particular y lo general, y lo personal y lo político; equilibra el rigor intelectual y metodológico, la emoción y la creatividad; lucha por justicia social y mejorar la vida (p. 2; traducción propia).

Quisiera destacar que, aplicar la autoetnografía en mi caso de estudio, me hizo reflexionar en múltiples sentidos, sobre todo cómo proceder en esta investigación tratándose de un proyecto amplio. Hasta inclusive ver en más profundidad la relación entre el etnógrafo y el sujeto, o sea, disolver esta relación de poder, que sea más dialógica la investigación. Es algo que se adscribe sobre todo a una así llamada etnografía feminista (Lassiter, 2005, pp. 59-60), que ubica a la mujer como interlocutora. De alguna manera esto también me hizo reconocer algunas particularidades por ser mujer y etnógrafa, lo que trataré también en los ejercicios performáticos que explico en este capítulo.

Finalmente, aquí otra vez me “ayuda” Maya Deren quien cambió las posiciones desde ser observadora a ser participante, entre observante y observado, porque también se auto-observó en este proceso de la etnografía en Haití. Juega con la posición “objetiva” del etnógrafo en relación a lo subjetivo del participante. Logra dividir el *self*, una experiencia que también ya había aplicada en sus películas donde en muchos casos actúa ella misma (DeBouzek, p. 13).

2.3.1 ¿Por qué aplicar la autoetnografía en el estudio social?

[...] hay personas cuyas conciencias no podemos asir si cerramos nuestra benevolencia construyendo Otro homogéneo referido sólo a nuestro propio lugar en la silla del Mismo y del Yo.

—Gayatri Chakravorty Spivak (2003)

A partir de los años de 1980, muchos investigadores influenciados por el postmodernismo empezaron a repensar los enfoques en el estudio social teniendo en cuenta las limitaciones ontológicas, epistemológicas y también de los métodos tradicionales (Ellis y Bochner, 2000). Además, ellos mismos reconocieron la necesidad de nuevas y múltiples formas de investigar, discutir y narrar, o sea, buscaron nuevos enfoques cualitativos que permitieran al etnógrafo interactuar mejor con las culturas que investiga (Holt, 2003). De esta manera, se pueden profundizar no solamente los temas de investigación trabajando sobre aspectos del mundo social, sino también el enfoque autoetnográfico permite reconocer la multiplicidad de identidades que también tienen los etnógrafos.

Ya señalé la interconexión del etnógrafo con las culturas, pero encontré un aspecto de suma importancia que menciona Spivak (2003) citada en el inicio del apartado. El objetivo del autoetnógrafo debe ser encontrar la interrelación con el ‘otro’, entender la responsabilidad de que, a pesar de usar datos personales, el resultado y el enfoque de la reflexión debe incluir el 'otro'.

Ahora bien, entender la posición del científico social entre la academia, su trabajo de investigación y su ascendencia social, por ejemplo, también se había trabajado desde la sociología, tal vez de manera diferente, pero en el fondo son reflexiones autoetnográficas. Me refiero a científicos sociales como Bourdieu y Hoggart quienes no utilizaron la narrativa autoetnográfica, pero sí, tienen presente esta mirada hacia sí mismos, su entorno y su ascendencia social.

En el caso de Pierre Bourdieu, esta preocupación por la reflexión crítica ha atravesado todas sus obras, sea en “*Homo academicus*” (2008) o “*El oficio del sociólogo*” (Bourdieu, Chamboredon y Passeron, 2008) donde desarrolló la capacidad de enfrentarse críticamente con su entorno académico y la relación del mismo con el entorno social. Bourdieu reconoce que “para lograr ver y hablar del mundo tal cual es, hay que aceptar estar siempre en lo complicado, lo confuso, lo impuro, lo vago, etc. e ir así contra la idea común del rigor intelectual” (ibídem, p. 380).

Y con esto, Bourdieu deja planteada la crítica al intelectual-etnólogo que con la lente científicista se le hace imposible entender la práctica popular. El mundo universitario también es un campo de lucha sobre la verdad social ya que quien obtuvo un título universitario cree que obtuvo “una patente de inteligencia” (Bourdieu, 2000, p. 99).

Una etnografía ejemplar la constituye el trabajo “*El baile de los solteros*” (Bourdieu, 2004). A pesar de que muchas de sus obras se nutren de su experiencia en Argelia, y sin lugar a dudas esta experiencia lo acompañaba toda su vida, en esta investigación inicia una transformación en el estudio social al enfocar al «otro» que en realidad forma parte del «nosotros», o sea, el estudio se basa en su propia sociedad rural de Béarn, detectando las transformaciones en la misma elementos esenciales de dicha transformación. A la vez, deja claro que en realidad la investigación social inicia en el entorno de la propia sociedad.

No ha de sorprender que en algún momento Bourdieu iba a ser muy claro en esta cuestión, y llegó a mencionar muy precisamente que necesitamos una reflexión crítica a partir de las propias experiencias cotidianas y desde la auto-objetivación, o sea, objetivando el sujeto —el propio investigador—, y con esta “*objetivación participante*” lograr entender las dimensiones de una sociedad y sus límites. Quien conoce las teorías de Bourdieu sobre el mundo social, sabe que la cuestión de la condicionalidad social del sujeto cognoscente juega un rol central en ellas.

Con la entrega de la Medalla Huxley el 6 de diciembre de 2000 en Londres, finalmente Bourdieu presentó su primer bosquejo de un texto de esta índole. Ahí pone de relieve la cuestión de la importancia epistemológica en su método llamado *objetivación participante* (Bourdieu, 2002), y explicó mediante diversos ejemplos de sus investigaciones, cuán importante es la permanente auto-reflexión crítica y la objetivación de la propia experiencia cotidiana social.

Ahora bien, en el caso de Richard Hoggart (2013), tampoco pretendió escribir una autoetnografía o autobiografía, sin embargo, hace este ejercicio antropológico de incorporar su propia experiencia y su situación social de haber crecido en una familia obrera de Inglaterra, y describe y analiza desde 'adentro' lo que es la cultura obrera inglesa del siglo XX. En su obra "*La cultura obrera en la sociedad de masas*" parte de su origen de ser una persona humilde que con mucho esfuerzo, y gracias a algunas becas pudo alcanzar un alto nivel académico, así formar parte de un sistema que para muchos de su clase social es inalcanzable.

Sin embargo, esto no es todo, lo más importante es que se dio cuenta que los detalles y la profundidad de conocimientos de la gente popular solamente pudo describirlos y diferenciarlos a partir de su propia pertenencia a esta clase. De esta manera detecta que: "Un estudio sociológico puede servir o no, pero está claro que tenemos que ver más allá de las costumbres y las afirmaciones, y tratar de comprender qué significan [...] e identificar las distintas presiones emotivas que hay detrás de las frases idiomáticas y los rituales (2013, p. 44).

Por lo tanto, el lenguaje, el sentido de grupo, las expresiones artísticas populares, los temas de conversaciones, las expresiones sexuales, su forma de actuar, todos estos detalles pueden describirse a partir de su vínculo con la misma gente. El autor admite que, en parte, fue un redescubrimiento del pasado que no había planificado, y también demuestra el posible camino a realizar para alcanzar un nivel educativo desde la propia agencia de la clase popular.

Hoggart analiza el uso de los productos culturales de masas, y cómo a menudo cierto consumo y ciertas prácticas de la clase popular son despreciados, sin embargo, sobre todo con su propio ejemplo demuestra que cualquier persona tiene capacidades intelectuales. La gente sabe diferenciar y en última instancia, leer o no un cierto diario, o escuchar cierto tipo de música, todo esto aún no informa nada sobre una persona y no permite proponer conclusiones acerca de una clase social. Deja claro que es un asunto

mucho más profundo, ya que a pesar de la influencia mediática y las condiciones desiguales, la clase trabajadora ha demostrado que es capaz de desarrollar sus propias estrategias para diversos tipos de cambios.

Finalmente, Hoggart invita al debate a partir de su diagnóstico personal, y creo que esto es justamente lo que pretendemos hacer cuando hoy en día proponemos un trabajo autoetnográfico, y con esto también hacemos un aporte a las disciplinas sociales. Por esta razón, fue el mismo Lévi-Strauss quien se dedicaba toda su vida a estudiar al 'otro' como antropólogo, cuando Hoggart lo encontró en Paris, Lévi-Strauss le dijo: “Usted es más antropólogo que yo” (2013, p. 366). O sea, reconoce el valor de este tipo de trabajo etnográfico que posibilita una mirada diferente al no ponerse en el rol de la mirada desde afuera al 'otro'.

Debo admitir que este tipo de estudios como los de Richard Hoggart, pero también de Bourdieu, me hicieron pensar mucho y me ayudaron en la elaboración de diversas investigaciones en el mundo social y sobre las culturas populares. Sobre todo me enseñaron a no avergonzarse de la ascendencia social, animarme a estudiar a avanzada edad, aun así alcanzar cierto rendimiento académico es un logro y esto me dio confianza para el propio trabajo. Y no solamente esto, me dio seguridad para acercarme a diversos grupos sociales y tener en claro mi posición en este mundo complejo.

2.3.2 “Performance (auto)ethnography” como estrategia metodológica

Como enfoque metodológico, dentro de la etnografía y autoetnografía, podemos distinguir los dos tipos, llamados etnografía y autoetnografía performativa. De todos modos, y en ambos casos, el enfoque está en lo corporal concentrándose en las características de la investigación de performance que se deriva del detallado trabajo de Victor Turner acerca del drama social y de la performance cultural (Conquergood, 1991, p. 187).

Por lo tanto, la etnografía performativa describe un conjunto de enfoques cualitativos interrelacionados que reúnen los métodos etnográficos y los conceptos teóricos de los estudios de performance. Cabe destacar que el enfoque central descansa en alejarse

del texto como comunicación científica, o como lo llama Farrer (2018), repensar el “textocentrismo” buscando otra forma de narrativa a través de la performance.

En esta relación deberíamos tener en claro que esta perspectiva hace desaparecer la línea divisoria entre “performatividad” (haciendo) y “performance” (hecho) como lo aclara Conquergood (citado en Denzin, 2003, p. 4). El investigador va a trazar nuevas líneas para la comprensión, sin dividir los roles como observador, participante o analizante, y va a entender la performance como un acto de intervención, método de resistencia, forma de crítica y forma de revelar agencia. También se va a convertir en pedagogía pública al utilizar estética, y es la misma performance como forma de agencia que pone en juego la cultura y las personas (Denzin, 2003, p. 9).

En relación a la autoetnografía performativa, cabe destacar que una cuestión central va a ser el cuerpo del investigador en relación con otros cuerpos para construir significado. Así como lo señalan varios autores que trabajan en cuestiones epistemológicas del cuerpo en relación al método autoetnográfico, Denzin (2018) lo resume de esta manera:

Performative autoethnography employs embodiment as a central critical methodology in engaging the complexities of being with Others in context. Whether one intends to perform an autoethnographic text or not, it is in seeking to articulate the corporeally embodied experience of being in co-presence with Others that puts flesh on the bones of autoethnographic epistemologies (pp. 1104-1105).⁷⁸

Podemos decir que un aspecto crucial entonces es buscar corporalmente al otro en su contexto, además de que el método autoetnográfico performativo se convierte en un proyecto colaborativo y participativo (Denzin, 2003, p. 17), entrelazando las experiencias del investigador y las de los actores sociales.

Como ejemplo metodológico de mi propio trabajo en esta dirección de la (auto)etnografía performativa, quiero señalar una actividad colaborativa con los actores

⁷⁸ La autoetnografía performativa emplea la corporización como metodología crítica central para abordar las complejidades de estar con Otros en el contexto. Tanto si uno pretende o no actuar un texto autoetnográfico, se trata de la búsqueda de articular la experiencia corporalmente encarnada del ser en co-presencia con otros que encarnan las epistemologías autoetnograficas (traducción propia). Denzin (2018) menciona una serie de investigadores que trabajan en esta dirección (véase pp. 1104-1105).

sociales que también aparecen en la segunda parte de la tesis, ya que son danzantes del Valle de Lerma que colaboraron con mi trabajo (véase imagen 11).

Por otro lado, en el próximo apartado presentaré un trabajo performático individual, con reflexiones hacia cuestiones de género en nuestra sociedad incluyendo comentarios y reacciones de otras personas para saber acerca de la percepción de los demás y el impacto de la performance. Estos son intentos de aplicar la (auto)etnografía performativa como trabajo colaborativo, pero también con enfoque hacia mi propio cuerpo.

Imagen 11. Performance Ethnography. La Silleta (Salta, Argentina), diciembre de 2018. (Foto: GKK).



Esta imagen ilustra un encuentro que organicé en el año 2018 en la localidad de La Silleta, provincia de Salta. Invité a las mujeres del pueblo que normalmente bailan las danzas brasileñas populares. En esta ocasión convoqué a tres colegas de la Universidad Federal de Goiás (Brasil) para realizar un pequeño taller y una performance en la plaza principal del pueblo. Se trata de investigadoras afrobrasileñas recibidas en carreras de

grado y posgrado en danzas y performances culturales que estuvieron de visita por un congreso en la región.

Para esta ocasión, las docentes invitadas decidieron enseñar y realizar una performance de “coco” que es una manifestación popular la cual se puede situar entre danza y juego con poesía. Está vinculada a la identidad cultural afro-brasileña, sobre todo popular en el Estado de Paraíba. Novais Ayala (1999) destaca el aspecto de que se trata de una manifestación cultural compleja, ya que “coco” puede ser danza colectiva, canción o canto en desafío. Existen formas poéticas y una diversidad de denominaciones como “coco praieiro”, “coco de roda”, “coco de embolada”, etc. (p. 232).

La performance en el pueblo de La Silleta incluía baile y canto. Cabe destacar que a pesar de las diferencias lingüísticas, se hablaba y se cantaba en portugués, los/las participantes de La Silleta entendieron la dinámica. Participaron mujeres y dos hombres, el inmigrante afrobrasileño Thiago y un vecino del pueblo. Intenté aplicar la (auto)etnografía performativa como pedagogía, como lo propone Denzin (2018), ya que se trataba también de una performance basada en la comunidad, realizada en la plaza principal del pueblo que ayudó a mover a la gente hacia una acción, porque no solamente aprendieron una danza nueva, sino que se presentó en un espacio público.

Ahora bien, aclaro que esto fue un primer ejemplo, un intento de aplicar esta metodología para usarla en un sentido más amplio en futuros trabajos. En este caso, posterior a esta performance, consulté a algunas participantes sobre su experiencia y percepciones. Las reflexiones de Mabel (33 años) son las siguientes:

[...] cuando sentí esta danza, escuché esa canción, vos sabés que, es que yo la ví a ella,⁷⁹ la manera de bailar, la manera de cantar, tan dulce, tan parecida a la autora principal, ay no sé, sabes me erizó tanto la piel, estoy sintiendo una danza prehistórica, esas danzas las hacían en ronda justamente, porque es una manera de hermandad, una manera de mirarse los ojos, de mirar con quién estabas, quien estaba al frente, una manera de conectividad que había. Y es tan fuerte, porque yo creo que cada persona tiene una energía, esa energía, cuando vos estás con otra, se transforma, se ensambla. Esto es lo que me transmitieron ellas. (Entrevista en La Silleta, el 22 de febrero de 2019).

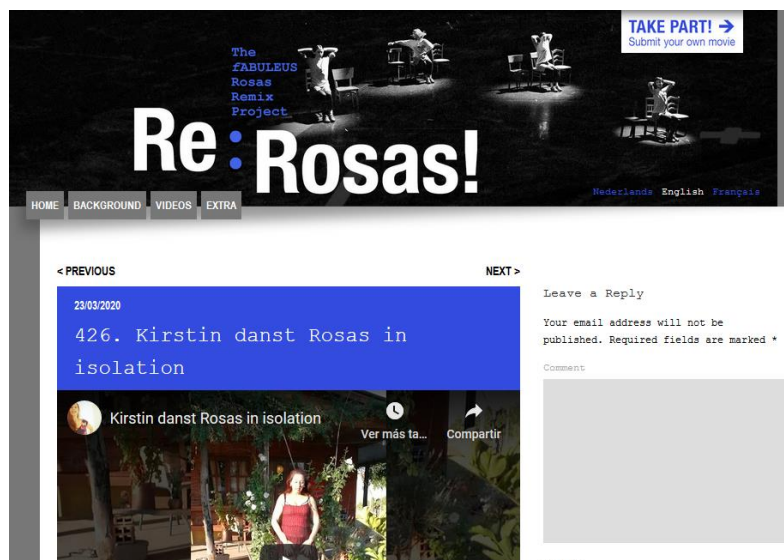
⁷⁹ Una de las tres profesoras.

De esta manera también podemos interpretar el abrazo de la imagen, simboliza de alguna manera esa hermandad de la que habla Mabel. Entendieron sin otras explicaciones la dimensión de la danza ancestral llamada “coco”, aunque ninguno de los participantes obtuvo una explicación o introducción a esta articulación popular afrobrasileña.

2.3.3 El investigador como performer. Mi performance como investigadora

En esta instancia quiero presentar y explicar un propio trabajo corporal-coreográfico realizado a través de una convocatoria de la bailarina y coreógrafa belga Anne Teresa De Keersmaeker de reconfigurar de manera personal una de sus más emblemáticas coreografías en el contexto del aislamiento social por la pandemia del COVID-19. Invito a observar la performance a partir del enlace, luego expongo algunas aclaraciones y reflexiones para su mejor comprensión.

Video “Kirstin danst Rosas in isolation”. Realización Grit Kirstin Koeltzsch.



<https://www.rosasdanstrosas.be/426-kirstin-danst-rosas-in-isolation-2/>

(Para ver este video, por favor abrir el enlace)

La performance “*Kirstin danst Rosas in isolation*” tiene como objetivo trabajar de manera experimental en relación a movimientos cotidianos y emociones. Se trata de movimientos abstractos que constituyen la base de una estructura coreográfica en capas en la que la repetición juega el papel principal. El agotamiento y la perseverancia que acompañan crean una tensión emocional en el performer y posiblemente en el espectador.

La realización aquí presentada (véase enlace) surge de un taller dictado a distancia en el cual la bailarina y coreógrafa belga Anne Teresa De Keersmaecker quien enseñó los movimientos básicos y las estructuras de su obra “*Rosas danst Rosas*” de 1983, una pieza clave en la danza posmoderna que se caracteriza por movimientos minimalistas y abstractos, los mismos se transforman a través de innumerables repeticiones y una gran rigidez estructural. Es físicamente intenso y puede llevar al agotamiento corporal, a la vez está inscrita en una lógica casi matemática de las composiciones.

En la obra completa pueden distinguirse muchos movimientos de carácter cotidiano en términos generales, por ejemplo, sentarse, levantarse, caminar, correr, entre otros, combinados con movimientos más simbólicos como cruzar las piernas, hundirse en la silla y apoyar la cabeza.

Ahora bien, el reto del taller fue aprender estas estructuras, pero luego hacer una propia versión de una secuencia desde la situación del aislamiento y la cuarentena por el COVID-19, teniendo en cuenta que la secuencia en la obra original es actuada por cuatro mujeres, imposible en esta circunstancia. La coreógrafa estuvo consciente que en el trasfondo de su obra está el tema del género, el vocabulario dancístico y de los movimientos tienen un toque marcadamente femenino, o sea, aspectos que se asocian con el cuerpo femenino, sin embargo, no la entiende como obra feminista, sino que apela a las experiencias individuales de las bailarinas en su interpretación y deja libertades.

Teniendo en cuenta las ideas principales de la obra, en mi versión trataba de confluir los movimientos y mis experiencias, en algunos momentos destacar intencionalmente los movimientos seductores que en el marco de la repetición resaltan. De esta manera tal vez llegar a una convergencia entre lo masculino y lo femenino, combinar la rigidez matemática de la estructura con los movimientos seductores pronunciados que en ningún momento son ni románticos ni dulces. Aquí se trata de celebrar una feminidad haciéndola más masculina. Esto constituye cierta estrategia de acción y la posibilidad de ser femenina y representar la feminidad sin necesidad de disculparme por ella, y a la vez

poder ser mujer y trabajar como intelectual lo que no excluye el gusto de usar vestidos cortos, tacones y pintalabios. Esto sería una conclusión parecida a la que llega la escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2015) en su reconocido texto “*We Should All Be Feminists*”, destacando que hacemos lo que hacemos es por y para nosotras mismas, y no solamente para gustar a los hombres (p. 10).

Cabe aclarar que en el acto performativo se genera intensidad física y placer, lo último no en relación a lo masculino, sino un placer que está en correlación con este esfuerzo físico y lo que se deriva de él. Lo experimenté así, una vez iniciados los movimientos, a pesar del agotamiento, el cuerpo quiere seguir y no parar. Tal vez se puede comparar esto con otros tipos de relación entre agotamiento/placer como un estado de trance en la danza *sufi* como el giro de los derviche o en el deporte (corredores de maratón).

En mi caso, en las prácticas repetí varias veces seguidas la secuencia, me agoté y al mismo tiempo sentía mucho placer de tal manera que no me di cuenta que me golpeaba a mí misma cada vez más fuerte en la cintura (uno de los movimientos inicia con un golpe con la falange de la mano derecha en la cintura izquierda); recién cuando finalicé la grabación y luego de descansar un rato, me di cuenta del dolor y el moretón que había quedado en la parte izquierda de mi cintura.

La performance invita a cada uno a percibir, sentir o tener su opinión. Para esto hacemos obras performáticas y de arte. Los comentarios que he recibido afirman que se puede sentir la densidad y la intensidad, para algunos ha causado ansiedad, sobre todo mujeres han encontrado más palabras para describir lo percibido. Una colega mexicana me comentó acerca de la performance: “Por momentos parece inocente, luego crea ansiedad y termina siendo hipnótica”,⁸⁰ destaca el juego entre la ropa, el cabello y el escenario atrás (las flores del jardín). Una artista chilena comentó que sintió la intensidad, y sobre todo le gustó el final sensual que pudo sentir en su propio cuerpo lo que para ella significaba “permitirse algo, un salirse de...”.⁸¹

En conversación con un maestro que trabaja con niños con discapacidad en una zona rural de la provincia de Salta, le surgió la idea de considerar más este tipo de trabajo en su práctica educativa, o sea, fomentar el trabajo corporal con niños, siendo con diferentes “discapacidades” los que más se expresan con sus cuerpos y menos miedo tienen

⁸⁰ Comunicación privada del 22 de marzo de 2020 desde Arkadelphia, EE.UU.

⁸¹ Comunicación privada del 4 de abril de 2020 desde Punta Arenas, Chile.

de hacerlo. Como lo he mencionado anteriormente, queda abierto el tema para trabajarlo desde diferentes perspectivas y diversas disciplinas.

Finalmente, en términos más teóricos, la performance puede servir como ejemplo y para simbolizar cómo el cuerpo individual puede construir su conocimiento, articular el pensamiento, vivir, experimentar y expresar emociones, lo que significa que los sujetos no simplemente reproducen los contenidos dados o las imágenes corporales normativas. Esto, en última instancia, llevarlo a otras formas de entender nuestro cuerpo con uno mismo y en relación con el entorno cultural.

Como concepto analítico puede servir la noción de *embodiment*, en el sentido de Canning (1999), como “líquido y más poroso” (citado en Zettelbauer, 2017, p. 22). Lo que significa ver el concepto de cuerpo no como un concepto fijo e idealizado, sino reconocer que *embodiment* incluye también aspectos de conflicto, interpretación, acción y resistencia (Zettelbauer, 2017, p. 22), siempre teniendo en cuenta el contexto y otras categorías sociales. De esta manera considerar y aplicar *embodiment* en un sentido más amplio a lo que había planteado Csordas (1990) en su momento, además propongo incluir otras dimensiones.

2.4 MI CUERPO COMO ETNÓGRAFO. PASADO Y PRESENTE

Investigar sobre danza, para mí antes que nada significa bailar. Entender qué es la danza, el movimiento, los gestos, las emociones y los sentimientos, esto requiere mucho más que la mera observación. Siempre encontraremos algo inexplicable que solamente se puede percibir de la propia práctica, pero no en un sentido de participación observante, es el ser/estar en el baile como ser humano más allá de pensarse investigador.

La decisión de trabajar sobre las danzas y el movimiento dentro de la Antropología la tomé hace unos años atrás, y fue algo que surgió muy naturalmente, o puede ser casi obligatoriamente, ya que entendí que fue la danza y mi cuerpo los que me acompañaron toda mi vida sin ser antropóloga, sin mirada científica. O sea, llevo mucho más tiempo de ser cuerpo danzante que ser “académica”, desde el año 2011 cuando inicié formalmente el camino de la Antropología, una carrera que no tenía planificada estudiar, así como tampoco tenía planificado entrar al mundo académico, y menos escribir una tesis doctoral.

Hoy sé que la vida puede cambiar de un día al otro, lo viví de manera directa con el cambio político, con la caída del Muro de Berlín en 1989 en mi más cercano entorno. Desde aquel entonces nada quedó igual, entre adaptación y residencia mi camino fue marcado por migraciones laborales y finalmente por la búsqueda de algún destino no definible. Este camino me trajo a Sudamérica, a la Argentina, y 17 años más tarde escribir este texto. Sin embargo, en todo este trayecto quedó una constante, algo inseparable de la totalidad de mi cuerpo, la inquietud de bailar, aprender y observar a otros cómo bailan, y con qué música podría yo sacar la mayor cantidad de movimientos posible.

En mi ingenuidad y sin miedo experimenté múltiples formas de bailar, encontré cierto gusto de experimentar las leyes físicas a través del movimiento, la velocidad, la fuerza, la atracción gravitacional y cómo los cuerpos se mueven en el espacio. Cuando era joven me gustaron las ciencias naturales y las matemáticas, porque en estas materias no necesitaba hablar mucho, solamente hacer experimentos, observaciones y expresar los resultados en fórmulas o descubrir una lógica. Esto se parece a la danza, solamente se suma la expresión sentimental y emocional. Por lo tanto, como lenguaje me resultó y me resulta más cómodo, a través de la danza puedo ser yo misma, ya que con el lenguaje verbal (hablar o escribir) nunca me he sentido cómoda.

Mi memoria (corporal) inicia a los tres años, o sea, 44 años atrás. El impacto del control corporal, de castigo por ser un cuerpo que no encajaba en las normas, esto me marcó en varios sentidos.⁸² También son las evidencias del hecho de que cada uno desarrolla estrategias para sobrellevar estas situaciones. Sin estas experiencias tal vez hubiese sido diferente. Las circunstancias me hicieron fomentar una consciencia corporal y del movimiento desde muy temprana edad. Los obstáculos resultaron en mayor sensibilidad acerca de nuestro sentir y percibir. Llegué a tal consciencia que no me importaba si fuera o no bailarina profesional. Ya había creado yo misma una unión con mi cuerpo en que lo más importante fue bailar a través del autoexperimento y la observación.

2.4.1 Un registro de tiempo y espacio

Como lo he mencionado anteriormente, mis registros acerca de la observación de movimientos anteceden la formación antropológica, provienen de la inquietud, la preocupación por los movimientos y de la danza como un simple ser humano con consciencia práctica. Tal vez es una ventaja no haber tenido una formación académica de entrada, de esta manera he tenido tiempo para experimentar la danza sin mirada académica, solamente a través de la percepción humana del movimiento y desde la conexión corporal como un mundo pre-objetivo, sin carga teórica y sin prejuicios científicos. Esto me parece importante, ya que hasta el día de hoy me acerco a la danza de una manera “natural”, sean los bailes populares o las danzas escénicas, porque no son objetos ni meras categorías, forman parte de mi ser/estar en este mundo. Vivo a través de los movimientos, son los movimientos que me definen y que me expresan.

En las diferentes etapas de mi vida estuve a veces más o a veces menos conectada con una u otra forma de danza, pero esto no importa, porque dejaron su marca en mi cuerpo, además vuelven según mi ánimo, el tiempo, el espacio y las posibilidades de bailar con otras personas. Sabemos desde estos tiempos de confinamiento social como en el año 2020 que las danzas compartidas se redujeron a un espacio virtual. Para entender mejor este razonamiento voy a organizar mis experiencias en este marco de tiempo/espacio.

⁸² Véase mi Tesis de Maestría donde desarrollo el tema de las biopolíticas en el socialismo del siglo XX en un trabajo autoetnográfico, Koeltzsch (2019e).

Cuando somos niños absorbemos nuestro alrededor, nos movemos, hacemos ruido, tocamos sin pensar. De a poco nos damos cuenta de las normas en el momento de que nos retan. Así percibí que en mi casa tenía cierta libertad de moverme, tocar las ollas como si fueran tambores y saltar como me gustaba, mientras en los espacios públicos mi madre trataba de evitar llamar la atención, lo que significaba quietud corporal y silencio. Esta situación continuará durante toda mi infancia/adolescencia en la década de los años de los 1970 y 1980 en Alemania Oriental, donde mis actividades dancísticas oficiales solamente comprendían algunas clases de educación corporal general, ya que no pude ingresar a la escuela estatal-oficial de ballet clásico para recibir una formación formal.

Llamaría extraoficiales todos estos experimentos a partir de la observación y auto-práctica. Crecimos en un sistema donde fuimos controlados y organizados por el Estado. Conocimos dos extremos, por un lado la actividad autorizada bajo control, por el otro, esta libertad pagana, campesina que me permitió hacer cualquier tipo de movimiento en mi casa. En este sentido aprovechando que mis padres tenían discos tanto de música clásica, música popular de Europa Oriental y Jazz de diversos cantantes y músicos afroamericanos de Estados Unidos, el último género fue que más me gustaba a mí. Al no tener medios de grabación escuchamos mucha radio, en mi adolescencia sobre todo tratando de agarrar alguna frecuencia o programa de Alemania Occidental para escuchar la música pop internacional de los años de la década de los 1980. También recuerdo muy bien que no conocíamos “boliches bailables”, una o dos veces al año se organizaba un tipo de discoteca en la escuela bajo el control de los maestros, eventos que no me gustaron para nada por sentir cierta vigilancia, lo que resultaba que mayormente me quedé sentada en un rincón observando.

No tuvimos muchos medios tecnológicos como los de grabación, no obstante, esto ayudó en desarrollar cierta técnica de memorizaje. A menudo iba al teatro a ver el mismo ballet una y otra vez para memorizar los pasos y los movimientos. La única forma de poder conservar algo para luego experimentarlo personalmente. Algo similar sucedió con películas, en la temporada cuando llegó al cine “*Dirty Dancing*” en la RDA,⁸³ durante las vacaciones de verano, iba una vez por semana hasta que se terminara el ciclo.

⁸³ Cabe aclarar que pocas películas de Estados Unidos llegaron al cine de Alemania Oriental, y los que se permitieron fueron aquellas con algún mensaje acerca de la lucha de clase, los problemas en el mundo capitalista y ciertas rebeliones.

Ahora bien, saltando los años, y haber llegado al capitalismo occidental en 1990, para mí (nosotros) muchas cosas se cambiaron o simplemente fueron diferentes. Sin embargo, mi vocación e interés en las danzas no ha cambiado, así aprendiendo diversas técnicas y entrar en contacto con bailarines, tanto profesionales como aficionados. El acceso a la diversidad de estilos y formas me ha aportado una visión muy diferente hacia el mundo y el cuerpo. Pude desarrollar una comprensión de múltiples danzas y experimentar los movimientos que, sin lugar a dudas, en el presente me ayudan a comprender las danzas populares desde mi experiencia.

Al mismo tiempo, reconozco que es un esfuerzo, aunque placentero, investigar y aprender todo esto en el tiempo libre. Ha sido mi rutina durante mucho tiempo, trabajar de día y bailar en la tarde-noche o los fines de semana, además de formarme teóricamente. Como lo he mencionado, esto a menudo no se reconoce, ya que sucede fuera de las instituciones universitarias.

Con los años y alcanzando cierta estabilidad económica, empecé a viajar y así decidí emprender un viaje que jamás olvidaré. En 1995 pude irme a Túnez en el norte de África, pero no con un paquete turístico, sino comprando solamente un pasaje de ida y vuelta. Me interesaba conocer un país árabe más allá de lo que se comunicaba a través de los estereotipos acerca del Islam en los medios. Leí algunos libros y aprendí el francés básico para asegurarme cierta comunicación. Hasta inclusive auto-aprendí algunas palabras en árabe. Sin conocimiento antropológico oficial preparé de esta manera el viaje.

En todo este tiempo, seguía con mi vocación de observar los movimientos, los gestos, los tratos y los sabores. Conocí de a poco todo el país, y a pesar de no tener muchos registros materiales, en aquella época, tampoco llevaba filmadora, solamente una cámara de fotos muy sencilla, aun así me recuerdo de muchos detalles, algo que tal vez he desarrollado “sin querer” que hoy me sirve en esta “nueva” profesión de la antropóloga.

Experimenté muchos sabores, los mercados (*souk* o *zoco* en español), las especias, los perfumes... todo esto con muchas variedades. Pero también recuerdo los gestos, la manera en que los hombres se saludaban con contacto corporal, como los hombres mayores se ponían una flor de jazmín en las orejas, como se tocaban los instrumentos en el desierto, como se movía la gente y como interactuaban. Viajaba mucho en tren y en los mismos trenes siempre sonaba música, diferentes tipos de música árabe, popular y tradicional.

Otro recuerdo sonoro es que durante tres semanas escuché en la madrugada el llamado del *muezzin*, por los parlantes era imposible no escucharlo en horas de la madrugada con todo en silencio. Después de unos días me dio mucho gusto escuchar esa melodía de palabras a las 5 horas de la mañana. A pesar de que estuve de vacaciones, no me molestaba esta interrupción del sueño a temprana hora. Me adapté a un ritmo de vida diferente. Cuando regresé a Alemania, luego extrañaba este canto matutino. Admito que me imaginaba moverme junto a este sonido, más allá del contenido religioso y de que no soy musulmana. Fue y es una cuestión que uno siente desde la percepción, ya que ni siquiera entiendo los detalles del contenido. Es una conexión que uno desarrolla, a veces difícil de explicar. Algo que viene desde adentro. Los pueblos eslavos han tenido contacto con la cultura árabe durante mucho tiempo en la historia, no sé si es el caso de mis ancestros, pero algo me ha impactado.

Muchos años después, en 2018 viajé a Malasia, un país de múltiples religiones, con el Islam dominante. Me hizo recordar mi viaje a Túnez, sobre todo cuando visité un pueblo en la Isla de Borneo (Malasia), estaba sentada frente a la mezquita del pueblo cuando empezó el “grito” del *muezzin*. Esta vez en horario del rezo de la tarde, aprox. 19 horas. De repente me recordé de esta primera experiencia en Túnez y así tomé mi celular para grabar espontáneamente el sonido, algo que no me había sido posible en 1995. Me quedé muy contenta poder volver a sentir lo mismo, algo que me provocó la misma sensación y las mismas ganas de moverme junto con este sonido. Esto es un ejemplo, a partir de experimentar con mi misma, de que hay ciertas influencias que pasan por el cuerpo y a la vez son pequeños detalles, pero construyen conocimiento y comprensión.

Muestra de la grabación de la mezquita en Santubong Village, Borneo (Malasia). 12 de enero de 2018.

<https://drive.google.com/file/d/1JGS8uFwMAnfJx3mRuzL-9LPjUefuDU3p/view?usp=sharing>

(Para escuchar la muestra por favor activar el vínculo.)

Otro recuerdo es el té de menta que se toma en muchas ocasiones durante el día, hasta inclusive durante la acción de comprar algo en el mercado, ya que el acto de comprar

incluía la negociación. El sabor me quedó en la memoria, ya que es un sabor muy particular por la forma de preparación con las hojas frescas. Luego tuve otras posibilidades de tomarlo, pero siempre me recuerdo de estas primeras veces, porque nunca había hecho esta experiencia tomar té con un vendedor.

Lo que quiero bosquejar aquí es, desde mi intriga y el sentido común experimenté estos mundos “ajenos” a mi cultura, pero nunca los sentí extraños. Observaba sin formación científica, pero en un sentido antropológico, hasta que creo que pude penetrar mucho más, por no haber ido con esta “carga” teórica. Me permití experimentar las percepciones corporales sin la presión de que tenía que volver con un “registro de campo”.

De esta manera sigo observando año tras año, en los lugares por donde vaya, las personas danzantes en la calle, en fiestas o espectáculos artísticos en lugares formales como teatros. Todo esto me ha contribuido, en primer lugar como persona, en esta instancia por supuesto también a mi trabajo antropológico. Son los innumerables artistas, bailarines callejeros que me hacen detener, que me emocionan y que me inspiran. Se trata de una transferencia humana a través del baile, cuando no necesitamos entender la lengua verbal, nos podemos entender igual y esto es lo que enriquece mi vida y a mí como persona.

Cuando veo un espectáculo o una performance en la calle, pueden ser obras espontáneas que conocemos solamente al estar ahí este particular momento. Al prestarle atención a todos estos cuerpos danzantes, muchos quedaron en mi memoria por las múltiples formas de percibir. Cada vez puede ser otro aspecto, por el estilo de danza, su técnica, su gracia, su sensualidad... Aunque sea solamente yo quien se acuerda de ellos, ya lograron un impacto, y es esto que hace la diferencia. Las performances suceden y siempre se dan de una manera diferente, nunca son iguales, pero sí necesitamos suficientemente la sensibilidad para poder entender su intención.

Finalmente, quiero recalcar que, tenga o no tenga registro visual me recuerdo de muchas performances callejeras o en general gracias a la memoria corporal. Esto se ha entrenado a lo largo de los años, por lo que sostengo que sí es posible utilizar la técnica de “*headnotes*” que he desarrollado anteriormente en el capítulo. Creo que es totalmente válido aplicarla en la práctica, considerando que si andamos constantemente con un dispositivo o un cuaderno de campo nos distraemos y no podemos registrar los detalles, los sentimientos o experimentar con el cuerpo. Al escribir automáticamente se desvía la concentración hacia las palabras y se olviden las percepciones.

2.5 BALANCE

En este capítulo bosquejé la variedad de metodologías que apliqué en este trabajo, haciendo hincapié en cuestiones metodológicas para la etnografía y autoetnografía, así también enfoques particulares para el estudio de la danza y los movimientos como el *Laban Movement Analysis* (LMA). Esto es necesario para reafirmar la necesidad de enfoques transdisciplinares para los estudios de la danza en un contexto social, porque permite acercarnos a todas las dimensiones que se vinculan con el movimiento humano.

Quedó muy claro que el cuerpo y pensar en él es imprescindible para cualquier tipo de etnografía, pensando en el cuerpo y su significado en el trabajo de campo: antes, durante y después. Esto significa repensar el cuerpo del investigador en este proceso y que no está separado del cuerpo del actor social estudiado. Teniendo presente esto, nos da cuenta que no se puede separar en ningún momento aspectos corporales, sensaciones, percepciones y el cuerpo sensorial.

En este capítulo pude mostrar mi involucración en el tema desde mi cuerpo y el ejemplo de una performance con un breve análisis, para señalar formas de trabajar más allá de la escritura. Este trabajo performático también me sirvió para entender mejor las performances dancísticas de los actores danzantes populares, así como reflexionar sobre mi cuerpo dentro de esta sociedad. Asimismo presenté un ejemplo de posibles acercamientos desde la *performance ethnography*, trabajando con las mismas mujeres que forman parte del estudio por su práctica cotidiana de las danzas brasileñas, nada más acercarles a ellas una danza diferente y luego considerando sus percepciones sobre esta experiencia.

Ahora bien, los esquemas para el trabajo de campo que he elaborado forman parte de mi preocupación metodológica constante para buscar nuevos caminos para acercarnos en el campo hacia los cuerpos. Espero que aporten nuevas ideas para el “saber-hacer” antropológico en nuestro trabajo cotidiano.

Finalmente, en el capítulo he dejado claro mi posicionamiento epistemológico acerca de la construcción de conocimiento desde los cuerpos, ya que es una tarea que requiere no solamente la comprensión (*verstehen*), sino también pensar en profundidad las formas, y cómo podemos hacer valorar y reconocer este conocimiento corporal que tenemos como actores sociales. Podemos encontrar múltiples ejemplos en esta tesis, uno sería lo que presenté en este capítulo, que una mujer a partir de esta experiencia

etnográfica-performativa pudo reconocer la hermandad entre las mujeres del Valle de Lerma y las mujeres afrobrasileñas invitadas, y esto sin que una autoridad pedagógica se lo hubiera señalado. Podemos reflexionar que los actores sociales y su agencia son capaces de entender todos estos procesos y articularlos desde el estímulo corporal y actividades dancísticas como en el ejemplo. Nuestras experiencias corporales como ser humano son válidas formas de construir conocimiento, solamente es cuestión de incorporar estos aspectos en los trabajos etnográficos y antropológicos así como lo hice en esta tesis. Los resultados, y todo el esfuerzo de buscar metodologías múltiples, se plasmarán a continuación a partir de la segunda parte que aplica todo el conjunto que he explicado anteriormente.

SEGUNDA PARTE

LAS PRÁCTICAS DANCÍSTICAS DE LA CULTURA POPULAR EN EL NOA

CAPÍTULO 3

LOS DANZANTES POPULARES DEL NOROESTE ARGENTINO. EL CONTEXTO LOCAL

El cuerpo mestizo se libera de la ritualidad, pagana o cristiana, y canta y se mueve para divertirse, en espacios plebeyos, que comparten con todos aquellos que buscan liberarse de la rigidez de las convenciones sociales.

—Carmen Bernard (2010)

En este capítulo quiero describir brevemente algunos aspectos de la realidad local del espacio estudiado con el fin de entender el contexto regional y poder comprender los cuerpos históricamente formados recibiendo la influencia a partir de la educación cultural. Teniendo en cuenta algunos datos geográficos, históricos, sociales y culturales se analizará el Noroeste Argentino para ubicar la temática en el tiempo y espacio, y también para tener en cuenta en el análisis de cada una de las danzas de los cuatro casos.

De manera general, para el estudio he considerado el Noroeste Argentino (en particular localidades de las provincias de Jujuy y Salta), el que tiene una composición demográfica y cultural heterogénea en el actual siglo XXI, pero presenta cierta homogeneidad al reconocer una tradición histórica y cultural común con prevalencia del componente indígena nativo; en el que además, y según lo han determinado estudios históricos-culturales (Guzmán, 2012; Delgado, 2004; Zacca, 1997 y Cruz, 2013a), biodemográficos y antropogenéticos (Acreche, Albeza, Caro, 2011 y Di Fabio Rocca et al., 2016), también existió, y no poca, presencia de población negra y afroestiza.

En relación a la danza y al espacio, queda claro que en los procesos de construcción étnica-nacional, las danzas jugaron un papel importante, tanto en Argentina, como Brasil y Bolivia. Digo esto porque regreso a este tema en el análisis de las así llamadas danzas brasileñas, además, en las prácticas de las danzas folklóricas de la región se incorporan bailes de origen boliviano.

Ahora bien, estos aspectos me llevaron a ciertas elecciones, para decidir qué incluir o no en esta construcción de identidades e identificaciones nacionales. Se puede ver en el caso de las danzas folklóricas argentinas, que han jugado un rol importante en la construcción pueblo-estado-nación y de la identidad nacional. Como lo afirma Blache, durante la etapa de consolidación del Estado Nación Argentino (finales del siglo XIX y hasta mediados del XX), el folklore estuvo muy ligado a ideas nacionalistas (1992, p. 69), configurando entre otras, la figura del gaucho argentino.

Sin embargo, y sobre todo ante la situación de un mundo globalizado, los actores sociales frecuentemente eligen articulaciones diferentes, como lo trato de demostrar con este trabajo acerca de la práctica de las danzas brasileñas y (afro)bolivianos en el Noroeste Argentino, donde los actores sociales se han apropiado de bailes ajenos a la construcción nacional, y así configurando la diversidad dentro de una unidad y con herramientas de su elección. Por ende, la performance cultural permite a los danzantes visibilizar su situación social y darle sentido al proceso social (Alexander, 2011).

3.1 LA PERCEPCIÓN DE LAS DANZAS EN EL ÁREA ANDINA EN LA ÉPOCA COLONIAL

En esta instancia, quiero recalcar que al estudiar las danzas, sean las del pasado – reflejándose en el presente–, o sean las de la sociedad actual, parto de la idea del cuerpo como locus, y en conjunto, la música y los movimientos tienen un significado en el espacio y tiempo estudiado. “De esta manera entendemos la narración dancística, no solamente como expresión artística o de diversión, sino también como articulación social reflejo de la sociedad con sus conflictos y complejas relaciones de poder” (Koeltzsch, 2018, p. 152).

Ahora bien, en algunas fuentes de la época colonial puede apreciarse la visión desde el poder y el gobierno acerca del cuerpo y bailes. El cronista José de Acosta (1590) hace una mención acerca de las danzas durante el *Intiraymi*, y concluye que son similares a los cristianas, y que se desarrollan en la misma época como la fiesta de Corpus Christi. Acosta resume:

El séptimo mes, que responde a junio, se llama Aucaycuzqui Intiraymi, y en él se hacia la fiesta llamada Intiraymi [...] Hase de advertir que esta fiesta cae cuasi al mismo tiempo que los cristianos hacemos la solemnidad del Corpus Christi, y que en algunas cosas tiene alguna apariencia de semejanza, como en las danzas, o representaciones, o cantares, y por esta causa ha habido, y hay hoy día entre los indios, que parecen celebrar nuestra solemne fiesta de Corpus Christi, mucha superstición de celebrar la suya antigua del Intiraymi.⁸⁴

De esta mimesis cultural dancística entre lo español y lo inca (Poole, 1990), también nos informa la crónica de Poma de Ayala en la ilustración titulada: “Principales - Los hijos de los principales, ellos propios, han de danzar delante del Santísimo Sacramento, y delante de la Virgen María, y delante de los santos - en este reino” ([1615] 1993, p. 639).

En la imagen (12) podemos ver como bailan dos hombres en pareja delante de un altar cristiano. La ilustración conserva algo de las formas grotescas –pensando en las máscaras que se utiliza en las danzas andinas tradicionales– en el sentido de Bajtín (1987), y de que en el folklore europeo también se conserva algo de lo grotesco, reconociendo que

⁸⁴ Versión digital de “Historia natural y moral de las Indias”.

“las imágenes grotescas del cuerpo predominan en el lenguaje no oficial de los pueblos, sobre todo allí donde las imágenes corporales están ligadas a la injuria y la risa” (p. 287).

Imagen 12. Principales. Los hijos de los principales.

733



Fuente: (Guaman Poma de Ayala, ([1615] 1993, p. 639).

Tal vez lo grotesco se presenta muy sutilmente y no demuestra una danza tradicional en grupo, a pesar de esto, nombra las danzas rituales andinas en la descripción, sin embargo, nuevamente en el contexto cristiano, así también es visible en la imagen.

Por este motivo es que la conversión religiosa fue relativamente exitosa entre las capas dirigentes de los indios, porque quienes danzaban sus danzas, eran incas junto a las de españolas y de negros. La crónica de Guaman Poma de Ayala describe lo siguiente:

Que los dichos caciques principales y sus indios, o las indias, sus propios hijos legítimos, que dancen y hagan taquies y haylli, uacou, uauco, saynata llama llama, haya chuco, chimo cápac, ayanya, guarimi auca, antisuyo, chipchi llanto, uaruro, hahiua, apac, llamaya, hara uayo, uaricza, tumipampa, harai, pingollo, quena quena, catauari, y danzas de españoles y de negros, y de otras danzas de los indios; han de danzar delante del Santísimo Sacramento y delante de la Virgen María y de los santos [...] ([1615] 1993, p. 640).

De esta manera, aparecen entonces las danzas en el área andina como práctica consoladora con el español, dando cuenta de una exitosa conversión de los indígenas al cristianismo. Poole (1990) lo argumenta así:

*The post-Renaissance Spaniards who viewed Andean colonial dance, however, tended to ignore the subtleties of the grotesque. During the colonial period, they interpreted Indian religious dance as consoling evidence of the natives' conversion to Christian ways; it was seen as a pleasing form of native mimicry*⁸⁵ (p. 117).

Según estos documentos, las danzas de los indígenas de la parte Andina de los Reinos de las Indias, quedan en este panorama de conquista y control corporal, y son evidencia que las autoridades finalmente los han “civilizado”. Esto en un coyuntural proceso de estatalización de la domesticación del cuerpo y la estilización del baile que viene del periodo estatal del Tawantinsuyu, y se prolonga hasta el siglo XVIII (Ares Queija, 1984; Estenssoro Fuchs, 1997). Por lo contrario, los “bailes de negros”, entre otros “vulgares” como los “mestizos”, serán durante todo el período colonial, reputados como “bárbaros, groseros, deshonestos y violentos” (Carrió de la Vandera “Concolorcorvo”, [1776] 1985, pp. 175-176), y por lo tanto, esforzadamente controlados por el Estado y el gobierno colonial.

Hasta el día de hoy podemos encontrar articulaciones dancísticas como las de los hombres suri de la Puna y de la Quebrada de Humahuaca de Jujuy, tratándose de una

⁸⁵ Los españoles del pos-Renacimiento quienes veían la danza colonial andina, sin embargo, tendían a ignorar las sutilezas de lo grotesco. Durante el período colonial interpretaron la danza religiosa de los indios como una prueba consoladora de la conversión de los nativos a las formas cristianas; era vista como una forma agradable de mimetismo nativo (traducción propia).

expresión que nos deja una pista acerca de las performances culturales prehispánicas que indican “la vigencia cultural de los rituales que combinan de manera dinámica rituales religiosos cristianos con elementos del sustrato indígena” (Garcés, 2011, p. 11).

En este caso, la danza ritual de los samilantes, los hombres revistados del plumaje del suri, es una articulación de los etnogrupos andinos. La danza está influenciada por la tradición cristiana, pero destacan los elementos de la cosmovisión andina, la representación del cuerpo en el mundo y el entorno natural (Roda, 2011, pp. 58-59). En el análisis Roda (2011) destaca que:

En las comunidades andinas, la danza se constituye en una instancia revitalizadora de la realidad, pues a través de ella, se anuncia que se ha interrumpido el transcurso del tiempo ordinario para dar lugar a otro cargado de sentido y significado: el tiempo sagrado. Esta novedad del tiempo sagrado, referido al misterio que rompe con el tiempo profano, revive y renueva. De allí que la danza, en sus distintas expresiones hará referencia a la revitalización del campo, del ganado, de la comunidad o la familia y, por lo tanto, del hombre mismo (p. 57).

Queda claro entonces que, la herencia de las danzas del pasado colonial está en todas partes, porque se encuentran en los cuerpos danzantes. Es un saber histórico corporeizado. Esto lo voy a tener en cuenta también para el análisis de las articulaciones del presente. Así mismo, volviendo a la importancia del cuerpo, él mismo también asume el rol de representar las relaciones sociales y de poder, por lo que examinaré en el próximo apartado.

3.2 CUERPO Y CONTROL CORPORAL EN SALTA Y JUJUY EN EL SIGLO XVIII

El interés de este apartado es poner los cuerpos en relación histórica, lo que incluye también las violencias. El cuerpo se expresa, como lo he señalado anteriormente, a través de movimientos, danzas y articulaciones corporales, pero también es “testigo, receptor o agente de violencia” (Correa Gómez y Landaeta Sepúlveda, 2009, p. 1). Estas violencias sobre los cuerpos no solamente quedan en los documentos del pasado, sino quedan plasmadas en los cuerpos y se conservan hasta el presente. Cuando hoy observamos las conductas corporales, se encuentran diversas articulaciones que pueden ser situadas como adaptación en resistencia, o tal vez como rebelión y resistencia. Con el cuerpo se recuperan memorias que a menudo no aparecen en la historiografía.

Cabe destacar que a partir del y con el cuerpo se desarrollan estrategias. Los cuerpos se relacionan, y deberíamos tener en cuenta diversos factores que contribuyen a la expresión en el presente, y así entender por qué la gente actúa como actúa. Esto significa también leer las fuentes, por ejemplo, lo que las autoridades españolas consideraron una exitosa conversión al cristianismo, tal vez porque no entendieron los mensajes sutiles del mimetismo indígena (Koeltzsch, 2019a).

Para analizar las expresiones corporales históricas del período colonial en relación al control corporal, se encuentra información sobre todo en las reglamentaciones gubernamentales locales en las que se menciona toda una plétora de conductas y “delitos corporales” castigados, algunos con penas también corporales. Documentos que tienen la doble particularidad de ser reproducciones de reglamentaciones generales, y a la vez, responden a asuntos de los cabildos, por lo que nos informan de la realidad local del vecindario en consideración a la realidad universal de la Corona (expresada esta última especialmente por la recopilación de las Leyes de Indias) (Tau Anzoátegui, 2004; Cruz y Soler, 2019).

Por este doble rasgo universal y particular, es que los autos y bandos son un tipo de documento histórico muy utilizado por los estudios americanistas para identificar los grupos sociales de manera clasista/estamental, y a partir de ello, precisar las relaciones sociales de producción en el marco de la dominación hispano colonial (Tau Anzoátegui, 2004; Apaolaza Llorente, 2013; Caballero Campos, 2007; López de Albornoz, 1998; Zamora, 2004; Cruz y Soler, 2019).

Ahora bien, cabe mencionar que en el Antiguo Régimen había cierta dinámica entre disciplina social y performance, ya que por un lado, “están presentes los mecanismos de control, pero también la acción social a través de diversas actividades como juntarse en las pulperías, jugar, danzar y tocar el tambor de lo que nos informan los autos y bandos”⁸⁶ (Koeltzsch, 2019a, p. 7).

Esto significa que, el proceso de disciplinamiento social no es un camino recto, sino es un proceso histórico que implica negociación. Aplicando el concepto de Gerhard Oestereich de “Disciplina Social”, a partir del cual: “*Sozialdisziplinierung ist eine idealtypische Begriffsbildung, die historische Ereignisse des geistigen und materiellen Lebens, religiösethische Vorstellungen sowie die rechtliche und ökonomisch-soziale Wirklichkeit auf einen abstrakten Nenner bringt*”.⁸⁷ Esto significa que podemos encontrar una serie de aspectos, tanto económicos, jurídicos como sociales y espirituales.

Teniendo en cuenta las diferentes prácticas, costumbres y rituales de una población heterogénea como es la del Noroeste Argentino, el orden social no se podía instalar únicamente desde la autoridad estatal, lo que traté de analizar en un trabajo sobre economía moral en relación a los cuerpos en el Antiguo Régimen (Koeltzsch, 2019a). Se trata de un conjunto de diferentes aspectos, como bien lo reconoce Cordero (2014), “el control social puede ser ejercido 'desde arriba' como también 'desde abajo', lo que crea a su vez la posibilidad de la interacción y relación entre diversos mecanismos de control” (p. 144).

Analizando y comparando las fuentes documentales, como figura en ellos, aparecen asuntos diversos y comunes a otras regiones del Orbe Indiano: higiene de la ciudad, control de consumo de bebidas, prohibición de juegos, vagabundeo, bailes, reuniones, portación de armas, cantar y vestir disfraces, comprar o vender alhajas, y en general la necesidad de sujeción y quietud de las personas. La mayoría datan de la segunda mitad del siglo XVIII, y al ser emitidos con más frecuencia desde 1750, coinciden con lo que se detectó para Cuba, Asunción del Paraguay, Buenos Aires (Tau Anzoátegui, 2004; Apaolaza Llorente, 2013; Caballero Campos, 2007), y también la gobernación del Tucumán: “el interés del estado colonial de ejercer un mayor control, avanzando, incluso, sobre la esfera privada de

⁸⁶ Los documentos del tipo autos y bandos mayormente provienen del Archivo Histórico de Jujuy (AHJ), el Archivo Ricardo Rojas (ARR) y el Archivo de Tribunales de Jujuy (ATJ).

⁸⁷ La "Disciplina Social" es un concepto ideal que busca encontrar un denominador abstracto para los acontecimientos históricos de la vida espiritual y material, ideas ético-religiosas, así como para la realidad jurídica y económico-social (Schulze, 1987; traducción propia).

la población para pautar hábitos y costumbres y controlar el crecimiento de los grupos marginados de la legislación vigente (López de Albornoz, 1998,p.65).

Esto es indicador común de la preocupación por instalar mayor control sobre la población, sobre todo en cuanto al control corporal. Lograr este “arte” de hacer “dóciles” a los cuerpos, a partir de la teoría de Foucault (1976), ya que entran en juego no solamente los factores políticos, sino también económicos y culturales. Detrás de estas cavilaciones estatales, está “el intento de los grupos de poder, tanto políticos como económicos por imponer los mecanismos de control social y laboral sobre la población dependiente (López de Albornoz, 1998, p. 67).

3.2.1 ¿Cómo controlar el baile y los tambores?

Una constante preocupación de las autoridades coloniales son los bailes y la música, o el toque de tambores, son los así llamados “bailes de negros” que se prohíben. “Que los negros no se junten a los escandalosos bailes que acostumbran con su tambor bajo la pena de cincuenta azotes siempre, que tal hicieren⁸⁸”.⁸⁸ De esta manera se expresa la consideración que aquellas danzas fueron vulgares y peligrosas, ya que la fuerza del tambor y los movimientos chocan con el cuerpo y la mente del gobierno español.

Sin embargo, quedaría preguntar ¿cuán eficaz fue este control?, ya que los bailes se seguían realizando. Por otro lado, está el hecho de que las autoridades mencionan los bailes y que les causaron preocupación. Así es que destaca el reconocimiento estatal al impacto de los tambores y de los cuerpos danzantes que deben haber sido tan fuertes que lleguen a este nivel de ser mencionados en el auto. Si escuchamos los tambores es que podemos percibir la fuerza que nos transmiten. En diversas culturas el ruido y la fuerza de los tambores son importantes. Son conocidos en las culturas africanas, donde tienen una función espiritual, y asimismo se utilizan para la transmisión de mensajes (Belluci, 2003); y en el complejo cultural americano colonial de la danza, música y cuerpo, también

⁸⁸ Auto y bando del gobernador del Tucumán, Antonio de Arriaga, Salta, 24 de julio 1774. Publicado en bando en Jujuy, 6 de enero de 1777 por los alcaldes de Jujuy”. AHJ, ARR, C. IX, legajo 2, legajillo 2, fojas 131-134.

tuvieron un lugar importante. Como lo resume Quintero Rivera (2009), desde Uruguay a la cuenca del Caribe:

[...] las músicas profanas tradicionales de afrodescendientes son en gran medida rituales de comunicación entre tamboreros y bailarines, donde un tambor (o grupo de tambores) marca el ritmo básico o toque y otro tambor (o varios) elabora(n) numerosas variaciones del ritmo básico en repiqueteos improvisados, mientras los bailarines en conjunto siguen el toque e individualmente o en parejas “dialogan” con el tambor improvisador” (p. 80).

Queda claro entonces la importancia del tambor en todo el espacio americano, especialmente en las fiestas de las cofradías el tambor se establece como “un elemento común en el *habitus* de los bailes de negros, mulatos y pardos en las cofradías e *irmandades*” (Cruz, 2019a, p. 151). Los cultos se celebran de manera paralela a los oficiales de la Iglesia Católica y lejos del control clerical (Bracho Reyes, 1996, p. 237). Un ejemplo son las cofradías como las de San Benito de Palermo donde se celebran los cultos del hombre negro, pero que también conforman un espacio de integración étnica y social (Cruz, 2019a, p. 145).

Así también lo podemos encontrar hasta el presente en las fiestas de San Benito en Venezuela, como lo describe Bracho Reyes (1996): “Al santo lo podemos ver vestido de alegres colores, bailando al ritmo de los tambores, mostrando un total desenfado. Nada que ver con la imagen hierática de los santos 'incontaminados' de la Iglesia Católica” (p. 238).

Todo esto nos informa sobre la importancia de las fiestas, la música y los bailes en la sociedad en diferentes sentidos. Tanto en Jujuy, como Salta y Tucumán se realizaron más de cuarenta fiestas al año, promovidas y autorizadas por el poder real y mediante los cabildos, prestando especial atención a su preparación y realización (Cruz, 2011, p. 94).

Otro factor importante es el político, esto en relación a las rebeliones indígenas durante los siglos XVIII y XIX, “en las que los indígenas, a partir de representaciones teatrales, bailes, música del tipo yaravies, y la utilización de instrumentos tradicionales como los pututus, superaron las divisiones internas y unificaron las revueltas” (Cruz, 2011, p. 75).

En relación a la violencia y castigos, los documentos sí informan sobre las estrategias de control, por ejemplo, en situación de fiestas donde es más probable que se

encuentre a personas relacionadas a lo que se llamaba “actitud de vagabundeo”. No obstante, para ver si estas medidas realmente fueron eficientes, habrá de encontrar fuentes documentales que comenten acerca de la desobediencia corporal. En otros espacios, como en Buenos Aires del siglo XVIII, se mencionan frecuentemente las “reuniones indecentes” realizadas por negros de ambos sexos (Rodríguez Molas, 1957).

Queda claro que, las prácticas sí existían y no fue tan fácil de prohibirlas. Relacionándolo con el tema de la prohibición de los “bailes de negros”, observando los movimientos del presente, podemos ver que han perdurado en las danzas latinas hasta el presente, lo que evidencia la “desobediencia” y puede marcar un límite del control. Como bien dice Bernand (2010):

Los fandangos, danzones, tangos, sones, surgidos de la música lúbrica de las castas, que con tozudez pero con ineficacia los bandos reiterados de los virreyes se esforzaron en combatir año tras año, invaden inexorablemente todos los estratos de la sociedad, introduciendo lo sensual en la vida cotidiana. Sin lugar a dudas, el cuerpo en movimiento es la revancha del cuerpo mestizo y la característica más notable, hasta el día de hoy, de lo “latino” (p. 114).

Esto significa que ha de prestarse atención a estos rasgos cuando observamos las fiestas y las danzas populares en la actualidad, porque a pesar de controles corporales, biopolíticas y otros indicadores de diferenciación de clase y rasgos étnicos a lo largo del siglo XX hasta el presente, hay una constante, y esta es la expresión dancística, las músicas y las fiestas en el Noroeste Argentino que no han cambiado. La fiesta sigue siendo un espacio de identidad, de relaciones sociales y de poder tal como lo detecta Enrique Cruz (2011) para el Orbe Indiano y lo podemos traspasar al presente.

[...] las fiestas de la ciudad de Jujuy eran un acontecimiento importante en la vida social, porque brindaban la oportunidad de divertirse, celebrar, confirmar simbólicamente el status de las personas con poder, comerciar, traficar productos y bienes, recrear tradiciones identitarias prohibidas en otras instancias, liberar controles en la comida, bebidas y sexo, y alterar, aunque fuere momentáneamente, los órdenes y las jerarquías. Las fiestas que se realizaban en la ciudad, respondían a la triple tradición cultural de las fiestas rústicas europeas (especialmente de los

reinos españoles de la península Ibérica), fiestas negras esclavas, y fiestas estatales andinas (p. 91).

Finalmente, esto me lleva a pensar y reflexionar sobre la vinculación del pasado y presente en relación a las articulaciones dancísticas y festivas, y como señalaré también en el próximo apartado, he de considerar la múltiple influencia también en la composición demográfica. Con respecto a la construcción de identidad, en este sentido seguiré los planteos de Frith (2003):

[...] no es que los grupos sociales coinciden en valores que luego se expresan en sus actividades culturales (el supuesto de los modelos de homología), sino que sólo consiguen reconocerse a sí mismos como grupos (como una organización particular de intereses individuales y sociales, de mismidad y diferencia) por medio de la actividad cultural, por medio del juicio estético. Hacer música no es una forma de expresar ideas; es una forma de vivirlas (p. 187).

Lo que significa que, tanto la danza como la música son identificadores para expresar una forma de vivir, la misma gente construye su identidad, y aquellas expresiones no solamente son un reflejo de la sociedad, sino son un espacio de construcción, así como lo traté de bosquejar para la época colonial y como lo haré para el presente.

3.3 EL CONTEXTO SOCIO-HISTÓRICO Y CULTURAL

En este apartado quiero señalar algunos aspectos del contexto socio-histórico y cultural para la mejor comprensión del espacio estudiado. De manera general, podemos decir que diversos factores evidencian los procesos históricos y sociales en el Noroeste Argentino que han dejado consecuencias migratorias, tanto desde regiones andinas como europeas y de medio oriente, entre otras, un hecho que refleja la composición demográfica y la realidad social y cultural. Todos estos indicios se demuestran en la cotidianidad, sobre todo en el comportamiento social: como en la interacción de género y de clase, la violencia de género y la discriminación y exclusión social del sector popular de donde provienen la mayoría de los danzantes que se consideran en el estudio.

Para entender la práctica social, son todos estos factores que se reflejan en las expresiones cotidianas, y podemos considerar los cuerpos danzantes como signos de articulación de preocupaciones, conflictos y resistencias, y que las fuerzas internas y externas de los cuerpos crean y re-crean una nueva dinámica social.

Con relación a los movimientos poblacionales, tanto en Salta como Jujuy, por la imposición del ferrocarril a fines del siglo XIX se inició una movilización de mano de obra en la región con estas consecuencias demográficas. Además, se consolidó la industria azucarera como importante sector económico desarrollando un mercado de trabajo rural (Teruel, 1995, pp. 123-123). La mano de obra provenía tanto de los indígenas del Chaco como trabajadores de otras provincias, y de países limítrofes como Bolivia y Chile. Hubo un constante crecimiento de población, sobre todo en la primera mitad del siglo XX (Jerez, 2014).

Para el caso de Jujuy Mario Rocabado (2012) analiza también el incremento de la población extranjera, sobre todo masculina, en la búsqueda de trabajo, entre 1869 y 1947 (p. 20). En este grupo destaca también la inmigración sirio-libanes, en los documentos también llamados “otomanos” (Teruel, Lagos y Peirotti, 2006).

Por un lado, las oportunidades y propuestas de trabajo en una ciudad como San Salvador de Jujuy se dieron sobre todo a la población masculina. Lo que significaba una mayor urbanización que tuvo como consecuencia un aumento de la masculinidad

(Rocabado, 2012, p. 20-21).⁸⁹ Por el otro lado, esto tuvo un impacto en la población femenina, excluida de este nuevo contexto socio-económico, reduciéndose a tareas del hogar mayoritariamente. Mario Rocabado lo describe de esta manera:

Por lo general, la población femenina terminaba desempeñando tareas inherentes a su género, es decir, en el área urbana, las argentinas se desempeñaban como amas de casa, (a excepción de los sectores elitistas que sumaban a esta función, la beneficencia pública), o desempeñaban tareas en el servicio doméstico donde no se requería capacitación ni especialización. En tanto, las extranjeras acompañaban a los hombres y se establecían junto a ellos, cumpliendo tareas del hogar y en menor medida algunos oficios y profesiones, como el de costureras, lavanderas y maestras (2012, p. 21).

Ahora bien, esta situación señala no solamente el contexto socio-económico y demográfico, sino también la cuestión de los roles de género y clase. Respecto a las clases sociales, podemos decir que en la región del NOA (Noroeste Argentino) se han conformado diferentes clases sociales, sobre todo a partir de cierto crecimiento económico al final del siglo XVIII y principio del siglo XIX relacionado al establecimiento de la economía mercantilista.

Durante esta época, en Salta, por ejemplo, se formó como nueva clase social, una oligarquía de origen español y de comerciantes criollos y mestizos de origen del Alto Perú (Yudi y Morello, 2010). A partir de la formación de dicha oligarquía al principio del siglo XX se llevó a cabo una separación y clasificación de la sociedad imponiendo sus valores y alargando distancias sociales para justificar la dominación y la servidumbre neocolonial y legitimar su posición en la sociedad (Yudi, 2015). Estas características se han mantenido hasta el presente y se reflejan en todo el Noroeste Argentino.

Acerca de las relaciones de dominación y la concentración de poder, cabe destacar otro aspecto social importante, el de la institución del matrimonio, para muchas familias de la alta sociedad una de las estrategias para conservar y ampliar la influencia política y social. Estas alianzas aseguraron la reproducción familiar donde las mujeres jugaban un papel importante como “sujeto de intercambio” a través de las cuales se circulaban los

⁸⁹ Los datos provienen de los Censos Nacionales a partir de los cuales Rocabado calculó el índice de masculinidad (2012, p. 21.)

patrimonios (Ferreiro, 2013). Para garantizar la posición de la familia, la riqueza y el poder:

[...] el matrimonio era una institución importante para las estrategias de circulación, ampliación y conservación de los patrimonios familiares. Se establecieron así algunas barreras endogámicas que reforzaban el sistema de poder y prestigio, estabilizaban las fuentes de riqueza e integraban a sus miembros en estrategias políticas o comerciales familiares ampliadas o de clanes familiares prestigiosos y dominantes (Yudi, 2015, p. 14).

Esto tuvo como consecuencia que, a partir de estos casamientos de tipo endogámicos se pudo fortalecer y consolidar el esquema de la división entre “las familias importantes”, o “clanes familiares prestigiosos” y la clase popular. Esta separación reforzó el sistema de poder y estableció las fuentes de riqueza (Yudi, 2015, p. 14).

De alguna manera, esta diferenciación social se ha establecido en el imaginario, hasta inclusive en el presente muy a menudo se escucha hablar de “mi patrón” para referirse a los empleadores, o se puede observar –sobre todo en las zonas periféricas de las ciudades– las prácticas de servidumbre donde mayormente mujeres se empeñan como empleadas domésticas, pero cuya mano de obra incluye también la de los hijos u otros familiares como si fuera lo más normal.

Podemos notar que, así como se concentró históricamente el poder por un lado, por el otro, la clase popular quedó desintegrada. Lo mismo sucede de una forma parecida en la actualidad, me refiero a los métodos populistas que encubren las realidades, fomentan pensar de manera desdiferenciada y nuevamente dividen la población. No obstante, esto también lleva a la clase popular a desarrollar sus propias estrategias y articulaciones, que por excelencia son las danzas analizadas en esta tesis, y como lo he señalado anteriormente en relación a las expresiones subalternas en las fiestas del Antiguo Régimen.

3.3.1 Las relaciones de género

Como lo he señalado en el apartado anterior, dentro de las relaciones socio-históricas y de dominación cabe prestar especial atención a las relaciones de género. Nos encontramos en un contexto de una sociedad con vigencia de valores tradicionales del período colonial en el presente, y que está fuertemente marcada por las estructuras patriarcales y la dominación masculina impuestas por los españoles y criollos. Esto como resultado de los procesos históricos, a partir de “una distribución asimétrica del poder, basados en la transformación de la diferencia (de género, étnico-nacional, etaria, de clase, religiosa) en una jerarquía de la desigualdad (Ferreiro, 2013, p. 17).

Desde una visión de la época colonial, asignando a la mujer el rol pasivo, de procreadora, estar a disposición del marido, además de la visión de una mujer con capacidades limitadas. Esto persiste en el siglo XIX, sin embargo, se agrega una visión de un modelo idealista de mujer construido por el hombre. O como bien dice Mario Rocabado: “desde una óptica masculina se trató de perpetuar en el imaginario social un modelo de mujer a la cual se le adjudicaban cualidades que 'la naturaleza' le había asignado” (2012, p. 49).

Por un lado está entonces el conflicto de clase, históricamente construido, así como el conflicto de género dentro de una sociedad de carácter patriarcal que alcanza nuestro presente e influyen las relaciones entre los géneros a diario. Como también lo detecta Daniel Ontivero (2003) para las mujeres salteñas en familias de notables, de que: “Esta relación dominación masculina/subordinación femenina se estableció en todos los niveles de la sociedad colonial y ubicaba a las mujeres, de acuerdo de sus condiciones socioeconómicas, en una situación de privación de la libertad (cautiverio) producto de su condición genérica (histórica)”. Los estudios históricos nos informan sobre la asignación de roles de género en la sociedad y las relaciones sociales cuyos límites para las mujeres era el ámbito doméstico, mientras lo masculino se concentró en el control de poder y la política, “debido a que la construcción cultural de las diferencias sexuales en el período colonial asignaba diferentes funciones a los hombres y a las mujeres en el espacio salteño” (Ontivero, 2003).

Cabe destacar que respecto del género la situación descrita no era homogénea. Desde los estudios históricos se sostiene la diferencia entre las mujeres de élite y las

mujeres de sectores populares o indígenas (Cruz 2013b y Santamaría, 2013). Esta diferencia radicaba en las obligaciones sociales más estrictas que tenían que cumplir las mujeres de la alta sociedad, los matrimonios arreglados y la sexualidad restringida (Santamaría, 2013). Por otro lado, en relación a la mujer indígena, al final del período colonial, Enrique Cruz (2013b) señala una diferencia dentro del mismo grupo, pero siendo del medio rural o del casco urbano de Jujuy. Las mujeres campesinas gozaban más libertades, con un activo rol y cargos, por ejemplo, en las fiestas religiosas, cantando y embriagándose junto a los hombres. Mientras el segundo grupo, a pesar de la diferencia económica y social, se asimilaba más a los valores y los modelos de las virtudes de la mujer de la clase élite (pp. 58-62).

Por tal razón, podemos encontrar hasta inclusive estos espacios de articulación femenina fuera de las reglas, donde la mujer pudo construir un tipo de “solidaridad étnica” y revivir “las borracheras rituales”, así reafirmar la performance cultural andina como estrategia de articulación (Cruz, 2013b, p. 58). En este sentido, las fiestas religiosas se convierten en un importante territorio de la participación femenina, por eso, cabe recordar que:

Solo en el espacio de las fiestas religiosas (espacio femenino en una institución en transición de dominación masculina), es donde las mujeres indígenas pudieron constituir un campo, dentro del espacio social tradicional de la fiesta andina, como dentro del nuevo espacio de la fiesta estatal religiosa hispana (Cruz, 2013b, p. 62).

Ahora bien, en este trasfondo histórico cabe destacar que la cuestión de la construcción histórica de los roles de género es muy importante entender, porque atraviesa todos los niveles de la sociedad, y también entra en el análisis de los caso estudiados en esta tesis, siendo mayormente mujeres que siguen alguna práctica dancística cotidianamente. Durante el trabajo de campo, en algunas entrevistadas mencionaron la problemática desde su experiencia cotidiana, algunos se articularon sobre la poca participación de los varones en muchas danzas, pero también vamos a detectar nuevas formas de articulación masculina/femenina en las expresiones andróginas en la danza K-pop.

En este sentido, el trabajo va a revelar diferentes visiones sobre la masculinidad y femineidad, a partir de las articulaciones de los propios danzantes, sus preocupaciones,

pero también desde la propia experiencia y de la observación. En algunos casos, tal vez no queda tan claro si es adaptación o resistencia, lo trataré en lo caso específicos en los próximos capítulos. Sin embargo, son muchas las mujeres que siguen asumiendo el rol de la responsabilidad para el hogar y de los hijos de forma “natural”, es decir, se acepta de alguna forma el modelo de vida familiar patriarcal y la reproducción de estos patrones coloniales. En muchas situaciones las mujeres voluntariamente posponen sus necesidades para atender a la familia, entendiéndolo como rol principal y como consecuencia de la enseñanza cultural, aunque el asunto no es tan simple para interpretar. Como lo hemos visto a partir de los ejemplo de los espacios de fiestas en el período colonial, las expresiones corporales pueden ser una clave para la interpretación y para entender la agencia en este sentido, pero una agencia tanto femenina como masculina.

En el contexto de la violencia de género en Latinoamérica, en particular en el Noroeste Argentino, no podemos dejar de lado la aún alta tasa de femicidios. En el año 2017, Salta, Jujuy y Tucumán se encontraron en la cabeza de la estadística de femicidios por cada 100.000 mujeres, con tasas de 2,74; 2,12 y 2,10 respectivamente.⁹⁰ Aunque bajó la tasa levemente en 2018, en el caso de Salta subió otra vez en 2019.⁹¹ No obstante, el punto no son las décimas que bajan los números, el problema en sí es la violencia cotidiana y latente contra las mujeres en la mayoría de los ámbitos, y la violencia contra las personas que no encajan en “las normas” establecidas, que en los peores casos lleva hasta la muerte.

Teniendo en cuenta todos estos factores, considero en el estudio la perspectiva de género, sobre todo, a partir de la comprensión de las condiciones socio-culturales en el marco del cual los actores sociales construyen su identidad desde la articulación corporal, con el fin de entender sus prácticas e identificar los problemas que están relacionados al contexto de un sistema social de dominación masculina.

Puedo detectar y reafirmar la estructura de la sociedad patriarcal, las desigualdades jerárquicas coloniales y tradicionales, y más allá de la violencia física, también encontramos una violencia económica, emocional y simbólica. Planteo una perspectiva de género que refiera a la construcción social y cultural a partir de la diferencia sexual en el marco de nuestra sociedad, pero también ha de considerar la agencia de los actores sociales

⁹⁰ Datos de Oficina de la Mujer (OM), Corte Suprema de Justicia de la Nación, República Argentina. <https://www.csjn.gov.ar/omrecopilacion/omfemicidio/mapafemicidio2017.html?anio=2017>.

⁹¹ Por datos actualizados, por favor consultar la página web de la Corte Suprema de Justicia de la Nación, República Argentina.

tanto grupal como individual, y por lo tanto, relacionaré estos factores a la expresión corporal dancística como signo de esta agencia. Cabe pensar cómo esta violencia y dominación se articula, ya que a veces puede llevar a lo que podemos denominar negociación de los roles género a través de la performance.

3.3.2 La performance folklórica y la oralidad en el Noroeste Argentino

Dentro del contexto socio-cultural, un importante factor en el Noroeste Argentino son las expresiones folklóricas, corporales y orales. En relación a la danza, lo voy a tratar en más detalle en el próximo capítulo, por eso aquí solamente quiero mencionar algunos aspectos generales.

Como lo he mencionado anteriormente en este capítulo, las fiestas jugaban y juegan un rol muy importante en toda la región. Así como también lo afirma Ericka Herbias (2018) para el espacio andino del Perú moderno, que “el ser andino es por antonomasia un ser que celebra [...] La música será para el migrante el espacio textual donde puede contar danzando su historia, origen y peripecias en la ciudad” (p. 39). Así encontramos no solamente una dinámica cultural a partir de los migrantes, por ejemplo, esto se puede apreciar a partir de las articulaciones en el presente en las fiestas de la Virgen de Copacabana o Virgen de Urkupiña de factura identitaria ajena al NOA y propia del país vecino de Bolivia, entre otras, sino también encontramos una rica expresión local en muchos sentidos, como la música, el canto, las coplas y las danzas de Jujuy y Salta. Algo que es lógico porque tanto Jujuy y Salta como el NOA en general están incluidos en el espacio andino, se trata de un espacio donde predominan los lenguajes corporales, sonoros e iconográficos, los mismos cuentan con una larga tradición como forma de articulación (Rivera Cusicanqui, 2015).

Tanto en Salta como Jujuy podemos encontrar una gran variedad de expresiones, por ejemplo como lo menciona Pérez Bugallo (1988), para el espacio del Valle de Lerma destacándolo como reservorio de la música tradicional salteña (p. 90). Aquí encontramos no solamente las famosas “carpas” de carnaval como las de las localidades de La Merced, Cerrillos y la Silleta, sino durante todo el año se mantienen las tradiciones dancísticas y

musicales, no solamente del folklore argentino, sino también de lo que se asocia con las fiestas de Bolivia, inclusive una gran cantidad de grupos de “Caporales”.

Sin lugar a dudas, la Quebrada de Humahuaca en Jujuy es un referente para la reafirmación de la identidad local a través de los carnavales y fiestas religiosas y populares. Con los carnavales se relacionan aspectos como la comida, las bebidas, la vestimenta, el diablo, y por supuesto la música y el baile, pero también expresiones de oralidad como las “copleadas” (Menelli, 2014; Costa y Karasik, 2014; Mirande, 2014). Para el territorio de la provincia de Salta, un referente de la tradición de las copleadas es Iryua (Avenburg, 2014) donde se articulan de manera igual las experiencias culturales a través de esta práctica oral.

En las coplas se retoman los diversos asuntos de la vida en diálogo con los ancestros, comparten sus vivencias, lo podríamos llamar una performance autoetnográfica. Sobre todo las mujeres copleras juegan un rol importante, recordando a la destacada artista y coplera de Purmamarca, Barbarita Cruz quien dejó su legado en sus propias coplas. Por otro lado, son aquellas mujeres andinas que a través de su arte constituyen un ejemplo de intertextualidad en el sentido de Bajtín (1979), reflexionan de manera dialógica acerca de textos o discursos que han recibido y emiten oralmente, en el caso de la coplera, su visión. A veces, en el contrapunto, también se establece este tipo de intertextualidad entre los enunciados de una coplera con otra/u otro.⁹²

Así Barbarita Cruz (2010, p. 14), por ejemplo, nos informa sobre su identidad no en un sentido nacional, sino de ser de “estos pueblos” (andinos):

A mí me dicen peruana,
Chilena o boliviana.
Yo soy mujer de estos pueblos
Soy hija de Pachamama.

En otra copla, Barbarita Cruz (2010, p. 48) de alguna manera se expresa acerca de las relaciones de género dirigiéndose a los hombres:

⁹² Pueden ser hombres también y es lo que ha dado lugar a interpretaciones de empoderamiento femenino en la performance del copleo actual en Jujuy (Mirande, 2018).

El hombre para ser hombre,
dos cosas ha de tener:
mucho cariño a su tierra
y respeto a su mujer.

En estas articulaciones también podemos dar cuenta que se retoman diferentes aspectos de la vida cotidiana, de la propia identidad y cómo el agente popular entiende diversos asuntos. A menudo, y en estos contextos, son las mujeres las que toman la iniciativa para expresarse a través de diferentes lenguajes. Un ejemplo actual del mundo andino puede ser Magaly Solier,⁹³ actriz y cantautora de Perú, quechua hablante, quien se ha convertido en un personaje reconocido en su país, incentivando la difusión de las lenguas nativas y participando en las discusiones sobre temas de las relaciones de género (Herbías, 2018, p. 107). En la entrega del premio “Oso de Oro”, públicamente llamó no solamente a las mujeres del Perú, sino a todas, a no tener miedo, sobre todo, no tener miedo de hablar, como el personaje de Fausta que interpretó en la película (Herbias, 2018, p. 105).

Ahora bien, en el presente, en el carnaval u otras fiestas de la Quebrada de Humahuaca, también se revive el pasado de la mujer indígena en relación a las fiestas y “el beber festivo”, como uno de los factores importantes en la construcción de la comunidad (Mirande, 2014, p. 152). Como he destacado anteriormente, la mujer juega un rol importante en este contextos festivo, el embriagamiento colectivo como “elemento central y estructural de los hábitos culturales andinos a pesar de su estigmatización” (Mirande, 2014, p. 143).

Queda otro aspecto que voy a considerar, que es la música como expresión y práctica popular, sobre todo en relación a nuevas configuraciones, no solamente la conocida música folklórica tradicional. Es de suma importancia, ya que la música está en directa relación con las expresiones dancísticas. Como nos demuestra Sánchez Patzy (2014), se registran muchos géneros musicales, sobre todo jóvenes agregan ritmos bolivianos como la *saya*, la *morenada* o el *tinku* (p. 171). Esta tendencia se demuestra también en los registros de las danzas, ya que son estilos que cobran cada vez más

⁹³ Internacionalmente conocida por su papel principal en la película “La teta asustada”, la cual ganó el Oso de Oro en 2009 en Berlín, además, Magaly Solier obtuvo varios premios como mejor actriz por este papel.

importancia en el sector popular. De esta manera se componen propuestas nuevas y creativas como forma de articulación. Sánchez Patzy lo resume de esta manera:

En un proceso de apropiación continuo y rico, estos géneros se convierten en propios de la tradición local. Pero además de estos géneros, es común escuchar *sikuriadas* que interpretan cumbias o temas de moda adaptados a las posibilidades melódicas de estos instrumentos, en un proceso de gran creatividad de parte de los *sikuris* que, en el tránsito, resignifican los temas originales (2014, p. 171).

Encontramos entonces diversos tipos de músicas “para bailar”, como lo denominan los musicólogos, la música folklórica relacionada a la gauchesca, la música boliviana de proyección (*saya* caporal, *tinku*), la música andina, y la cumbia andina, última relacionada al *huayno* o el carnavalito andino, por eso también denominada “carnavalito tropicalizado” (Sánchez Patzy, 2014, pp. 173-174).

Finalmente, para entender este espacio y su contexto histórico-cultural y social, también hay que tener en cuenta la expresión oral popular. Podemos encontrar esta riqueza de la poesía, el canto y la copla en las recopilaciones de comienzos de siglo XX de Juan Alfonso Carrizo. Aquí en este trabajo he considerado el “Cancionero popular de Salta” y el “Cancionero popular de Jujuy”. Encontramos una gran variedad de temáticas que retoman los cantos y coplas, esta intertextualidad entre el pensamiento popular y los discursos oficiales. Uno de los temas podría ser la identidad. Así se expresa, por ejemplo, la cercanía de los pueblos bolivianos y peruanos en una serie de cantos con mención a lugares en Perú y Bolivia, hasta inclusive Ecuador. Carrizo informa que:

Los cantos populares de esta región y en especial las coplas que citan nombres geográficos, revelan el conocimiento que los salteños tenían de las ciudades y pueblos de Bolivia y Perú, como consecuencia del comercio con aquellos países, que finalizó en el último tercio del siglo XIX cuando los ferrocarriles reemplazaron a los históricos medios de transporte (1933, p. XI).

De alguna manera contradictoria es que Carrizo detecta esta identidad con los lugares andinos, por otro lado, “certifica” la desaparición del indígena, por ejemplo para el Valle de Lerma (Salta) describe: “En esta región no hay cantares indígenas, porque el

aborigen ha desaparecido por completo; sin embargo, siempre es posible hallar algún cantar quíchua traídos por los bolivianos [...]” (1933, p. 12). O sea, se reconoce la presencia de inmigrantes, como en este caso de Bolivia, pero desconoce la participación en la vida cultural por parte de la población local anteriormente a la migración.

3.4 BALANCE

En este capítulo he analizado los principales aspectos en relación a los cuerpos y la danza en el contexto socio-histórico y cultural. Esto incluye factores como la percepción de las danzas en el área andina y el control corporal en la época colonial, pero también las cuestiones de las relaciones de poder y de género.

Nos encontramos en un contexto de una sociedad con vigencia de valores tradicionales hasta el presente, y que la misma está fuertemente marcada por las estructuras patriarcales y la dominación masculina. La heteronormatividad domina las prácticas, sin embargo, también surgen diversas agencias para cuestionar la misma. Esto podemos detectar a partir de las diferentes expresiones de la cultura popular, siempre y cuando admitamos una polifonía de las articulaciones en cuestión.

Esto implica buscar e incluir indicadores de las diversas expresiones culturales como factores que evidencian los procesos históricos y sociales en el Noroeste Argentino. Considero destacar la cuestión corporal, tanto del pasado como del presente, ya que el conocimiento que no ha pasado por el cuerpo no es un conocimiento vivido. A veces es difícil entender las fuentes históricas en este sentido, pero hay que hacer el intento. Por lo tanto, es tan necesario entender la diversidad de las articulaciones populares, la música, la danza, las coplas, la poesía, etc.

Para entender la práctica social en el presente, se debe tener en cuenta que estos factores mencionados se reflejan en las expresiones cotidianas, y de esta manera, podemos considerar los cuerpos danzantes como signos de articulación de preocupaciones, conflictos y resistencias, y que las fuerzas internas y externas de los cuerpos crean y recrean una nueva dinámica social.

En el marco de esta configuración, y para entender la sociedad a través del tiempo, es importante entender los movimientos migratorios y la dinámica de la población migrante, ya que marcaron la sociedad no solamente en relación a la composición demográfica y las actividades económicas, sino explican también las huellas dejadas en la cultura popular mestiza que podemos observar en el presente en las fiestas populares, en las danzas y en la música.

En resumen, en el capítulo pude identificar las principales características respecto de la configuración histórica, social y cultural que nos sirven sobre todo como punto de

partida para el análisis posterior en esta tesis, particularmente para comprender la práctica corporal y dancística de los actores sociales que trataré en los siguientes capítulos a partir de los datos empíricos relevados en el trabajo de campo. En los cuerpos danzantes del presente se plasman también estas relaciones y disputas históricamente construidas.

CAPÍTULO 4

ENTRE EL GUSTO POPULAR Y NACIONALISMO: LA DANZA FOLKLÓRICA ARGENTINA

Con este capítulo iniciaré el estudio empírico de las cuatro danzas propuestas a analizar. Reitero que aquí considero la danza como una práctica social y cultural mediante el cuerpo. El enfoque está en la articulación en sí, especialmente prestar atención a las expresiones emocionales y percepciones; ¿Qué sienten los danzantes? y ¿Qué siento yo?, como investigadora involucrada y a la vez danzante. Reitero que las danzas pueden o no tener una coreografía, pueden o no suceder en un escenario, aquí la idea es observar la danza como articulación para dar cuenta de la expresión popular que, por ende, también da cuenta de las relaciones sociales y de poder.

Por lo tanto, y para la mayor comprensión, quiero señalar muy brevemente el camino hacia un Estado-Nación. Aquí tomaré en cuenta que si bien las danzas folclóricas son una construcción desde la nación y nacionalista, sin embargo, esta misma parte de un estado, pues a diferencia de otros casos, no había nación. De manera resumida, en el caso argentino, la conformación del Estado-Nación es el resultado del siguiente proceso. Luego de la crisis de la Independencia de 1809 a 1824, entran en conflicto diversos proyectos de reordenamiento estatal, sobre un fondo “patriótico” (en el sentido de nación de Antiguo Régimen) hispánico, indiano y afroamericano. Que decantarán en el fracaso del proyecto rosista criollo de la Confederación Argentina, y alumbrará un debate político que dará lugar a un Estado Moderno entre fines del XIX y comienzos del XX, el que luego de constituirse formulará, primero, una Nación, y luego, la tratará o la implementará en el XX. Un proceso histórico que va de la Patria (Nación de Antiguo Régimen), al Estado, la Nación y el Estado Nacional Argentino (Halperin Donghi, 2002 y 2005; Oszlak, 1999).

En cuanto a las danzas, en este capítulo prestaré especial atención a algunos aspectos como el contexto situacional, la estética, cómo se articula la gente bailando, si la danza tiene alguna función para los actores involucrados, además observo los movimientos, pero también cuestiones en relación al cuerpo histórico.

Este último aspecto es interesante, ya que voy a examinar cómo reaccionan los actores a este constante cambio en el mundo moderno y las innovaciones del mundo global, a la vez donde se hace el intento de estructurar ciertas cuestiones de la vida social, por ejemplo a través de la creación de una constante que Hobsbawm llamaba “la invención de la tradición” (1983, p. 2). Es evidente que este tipo de idea puede fácilmente relacionarse con el folklore, ya que Hobsbawm entiende de este concepto de “invención de la tradición” que es “*essentially a process of formalization and ritualization characterized by reference to the past, if only by imposing repetition*” (1983, p. 4).

Sin embargo, y más allá de que pueden haber modificaciones y adaptaciones de estas tradiciones, voy a observar si realmente en la práctica juegan un rol tan importante o si los actores sociales reinventan sus prácticas en la cotidianeidad según sus parámetros y sus conocimientos.

4.1 LA DANZA FOLKLÓRICA ARGENTINA. UN ACERCAMIENTO

Quiero aclarar que en este trabajo la idea no es analizar en detalle cada estilo o cada danza que entraría en esta categoría, como lo vamos a encontrar en los manuales de los bailes llamados folklóricos argentinos. Recuerdo que la intención es entender que la danza forma parte de la vida social, es una práctica y una performance que da cuenta del pueblo y sus inquietudes, pensamientos, y sobre todo, sentimientos y emociones. Por tal razón, voy a identificar algunos bailes del Noroeste Argentino, trabajando con más detalle aquellos que realmente se bailan en la vida cotidiana y en las fiestas populares.

Al tratar las danzas folklóricas no puedo evitar mencionar los registros conocidos como los de Carlos Vega (1956), los que detalladamente dan cuenta de la variedad y complejidad, sin embargo, son justamente los documentos de la primera mitad del siglo XX que siguen remitiendo a un origen español/europeo de la mayoría de las danzas folklóricas argentinas, a pesar de la multiétnicidad en la población. Así Carlos Vega define:

[...] llamamos bailes folklóricos o tradicionales argentinos a todos aquellos que nuestras clases sociales recibieron, acogieron, adaptaron y transmitieron a las generaciones siguientes, a todos los que se cargaron de nuevas significaciones y particular sentido al influjo de los acontecimientos locales [...] (1956, p. 49).

Si bien admite las adaptaciones y la resignificación por la influencia local, pero pone el enfoque sobre esta base europea. Sabemos que no es tan simple, y los acontecimientos locales que menciona, en realidad incluyen hechos históricos de la trata de esclavos, como consecuencia, la presencia africana, tanto en el territorio argentino, como en el resto de Las Américas, además la población indígena precolonial. Volveré a esta cuestión con una argumentación histórica con el ejemplo de la cueca, que aparece en los manuales como danza folklórica argentina, pero no se consideran las dimensiones desde la práctica dancística.

Es el mismo error de clasificar las danzas según raza, etnicidad o nacionalidades como si fuera solamente un rasgo cultural de los diferentes grupos. Lo que aquí quiero analizar es, cómo se articula toda esta carga cultural en la práctica con un trasfondo de un

mundo globalizado, y sobre todo, qué perciben los mismos danzantes y qué importancia le dan a la expresión dancística en la vida cotidiana.

Tanto la música como las danzas folklóricas juegan un papel muy importante entre la población del Noroeste Argentino con una fuerte identificación con el “folklore argentino”. Desde lo que se llama “danza criolla” o “danza argentina” podemos encontrar las denominaciones de las siguientes danzas para Salta y Jujuy que se solían bailar con más frecuencia. Estas mismas son: aires, bailecito, carnavalito, condición, cueca, danza de las cintas, escondido, firmeza, gato, huella, mariquita, minué federal, pala pala, palito, pericón, triunfo y zamba.⁹⁴

En un mapa sobre las danzas y dónde se bailaron frecuentemente, muy acertadamente, se incluyen los países vecinos, lo que visualiza que en realidad estos bailes no tienen una nacionalidad. Son el resultado de una historia y cultura compartida, y esto hasta el presente, razón por la cual reitero que en realidad no tienen una nacionalidad.

⁹⁴ Fuente: Manual de la profesora María Elena Carabajal. Disponible en: <http://www.gruposolargentino.com/danzas.html>.

Según Pérez Bugallo (1988), “en la actualidad”,⁹⁵ pocas de estas danzas se conservan, y destaca que los bailes más habituales son de tipo pareja suelta, también llamados “picarescas” como: gato, chacarera, cueca, zamba, bailecito y escondido (p.168). Por otro lado, a pesar de un declive en la práctica de las danzas folclóricas en el siglo XX, en los cuadernos de campo de Carlos Vega se mencionan especialmente los alrededores de la ciudad de Salta en los que sobre todo se conservan las danzas, donde se encuentran la “carpas” de carnaval, y según Pérez Bugallo, esto fomenta el culto tradicionalista (1988, pp. 167-168).

Con respecto a las “carpas”,⁹⁶ algunos estudios hacen mención a su gran número de ellas, sobre todo las que se instalaron a la vera del Río Ancho en el Departamento de Cerrillos dando origen a esta tradición “carpera” como celebración popular al principio del siglo XX y la misma queda vigente hasta el día de hoy (Gómez, 1987). Otro estudio observa que ya existían “las carpas” en el año 1898, y se destaca el entusiasmo de la población boliviana en la preparación del ajuar para las mismas, y luego las prácticas de beber, bailar, jugar, echar polvo de talco y harina y papel picado unos a otros (Bertolozzi de Oyuela, 1924).

Muchos de estos aspectos podemos encontrar en el presente, por haber trabajado durante muchos años en este espacio del Valle de Lerma (Salta), daré en algunas ocasiones los ejemplos, sobre todo en relación a la performance dancística. Como estilo de las danzas y los ritmos que actualmente más se bailan en las fiestas y bailes populares puedo identificar: zamba, chacarera, cueca, chamamé, carnavalito, cumbia, tinku y saya-caporal.

Ahora bien, cabe decir que me refiero con estos bailes a las expresiones populares, en las presentaciones de folklore en escenarios o muestras se conservan algunos estilos que se consideran representativos. En un vocabulario más técnico, en todo este abanico de estilos, Carlos Vega distingue entre: 1) danzas individuales; 2) danzas coro-circulares y 3) danzas en pareja, o sea, baila uno, muchos y dos, respectivamente (1986, p. 39). En

⁹⁵ Refiriéndose a la época en la cual Rubén Pérez Bugallo realizó su investigación, pero aún vigente si observamos las danzas populares hoy y de que las danzas folklóricas más bailadas actuales son de tipo pareja suelta o “picarescas”.

⁹⁶ “Carpas” es la denominación coloquial de los lugares al aire libre cubiertos con toldos (para proteger a los festejantes del sol abrasador del mediodía y la escarcha de la noche pues la fiesta dura varios días seguidos) en los que se realizaban festejos en gran parte de la provincia de Salta y en particular en el Valle de Lerma. Allí se come y bebe, se hace música y bailes folklóricos y populares.

relación a las danzas en pareja, se considera la pareja mixta, o en términos de Vega (1986), “hombre y mujer se reconocen como compañeros” (p. 40). Esta cuestión de género también la observaré, tanto desde la heteronormatividad como desde la práctica de los actores sociales.

Más allá de los bailes en pareja (suelta o enlazada), un ejemplo importante para las danzas colectivas o coro-circulares lo constituye el Carnavalito. Carlos Vega (1932), uno de los primeros quien estudió en más detalle esta danza, la reconoce como “rústica” y bailada por la población con raíces indígenas del Noroeste del país. En su forma tradicional la bailaba los varones solos, las mujeres solas y no interactuaron como pareja (Vega, 1986, p. 115). Se relaciona la música con el Huayno de Perú, Bolivia y del Noroeste Argentino (Vega, 1986, p. 121-122). Así también reconoce una estructura de figuras o tramas que componen el Carnavalito como danza. Estas son: Círculo I, alas, puente, círculo II, molino, canasta, círculo III y rueda (Vega, 1986, p. 128). Cabe aclarar que, estas figuras en la práctica se inventan espontáneamente, no tienen un orden determinado y dejan mucho espacio para la creatividad e invención de los participantes. El Carnavalito se baila hoy no solamente en el carnaval, sino en muchas otras situaciones festivas.

No obstante, el cambio más notable en el Carnavalito es la conformación de parejas hombre/mujer dentro del baile. En el presente sigue siendo un baile colectivo, pero se conforman parejas. Se puede notar cierta influencia de danzas como las Cuadrillas, y en relación a la sociedad, se aplica la norma heterosexual. Podemos decir que de alguna manera el baile refleja una transformación que tuvo lugar desarrollándose hacia una sociedad patriarcal con separación de clases y también de género, como lo he mencionado en el capítulo anterior.

Imagen 13. Carnavalito espontáneo en la fiesta de Virgen de Copacabana, La Silleta (Salta), febrero de 2018. (Foto: GKK).



Un ejemplo para una danza de tipo individual es el Malambo. Es una danza individual de zapateos, se describe como enérgica y varonil, y según las descripciones se reserva exclusivamente a los hombres. Para Vega (1986) es la principal y más definida en este género de danzas individuales. Destaca el zapateo y las figuras determinadas complementadas con un juego entre brazos y manos. El musicólogo detecta ciertas “reglas internas” que conectan los movimientos, o sea, no son al azar (1986, p. 51).

En los manuales de la danza folklórica se distinguen diferentes estilos, básicamente entre el estilo sureño y el norteño. En este sentido, en el Malambo norteño prevalece el estado físico, que significa que el hombre trata de destacarse desde el primer golpe, en particular, se menciona que el Malambo salteño se caracteriza por su exquisita técnica.⁹⁷ Estos atributos se reflejan al observar la performance de Malambo en la región y van a la par con la actitud del hombre: enérgico, liderazgo, virilidad y fuerza. Tanto en la vida cotidiana como en la expresión artística no se le atribuyen sentimientos o atributos “blandos” al varón. En síntesis, desde estas fuentes, o la imagen “ideal”, los roles de género y su articulación están definidos y se establece la norma entre lo que corresponde al comportamiento de un hombre o de una mujer.

⁹⁷ Fuente: <http://www.folkloredelnorte.com.ar/malambo.htm>.

La tercera categoría identificada, las danzas en pareja, como lo he mencionado anteriormente, hay una variedad que aún se bailan en las fiestas populares. Uno de ella es la Chacarera, de tipo pareja sola y suelta, sin enlazar y también independiente de otras parejas. Es conocida como una de las danzas picarescas (Vega, 1986, p. 309). Una de las características es la pantomima galante y “durante todo el baile los ejecutantes deben mirarse y sonreírse por instantes” (Vega, 1986, p. 319), además, los zapateos son discretos y los trajes se moldean según el espacio, sea urbano o rural (ibídem). Esto en cuanto a las descripciones de normas en el imaginario ideal de esta danza. En el registro de Vega llama la atención que también lo describe como “alegre y ruidosa” (Vega, 1986, p. 309), atributos que ya conocemos de las fuentes históricas, como los autos y bandos del siglo XVIII en relación a los “bailes de negros”. Sigue estando presente la evaluación según las normas de comportamiento, y es el mismo Vega que a la vez confirma que la Chacarera es el baile más ejecutado en las reuniones de las “clases humildes” de Salta y Jujuy (Vega, 1986, p. 309). En otras palabras, ¿quiere decir que aún están presentes los bailes de negros? Sería para discutir si lo podemos argumentar que sí, la población afro nunca ha desaparecido, y sí ha contribuido a la construcción cultural del Noroeste Argentino.

Otra danza en pareja es el Bailecito, según Vega “por excelencia la danza de Jujuy y por extensión del norte montañoso de Salta” (1986, p. 225), menciona su tradición en Perú y Bolivia, además de la Quebrada de Humahuaca. Es una danza de salón y popular conocida desde mediados del siglo XIX. Se caracteriza por un “muy discreto juego galante, alegre y expresivo” (ibídem). Normalmente acompañado por música con cantores y guitarras, sin embargo, “si bailan aborígenes pueden intervenir quenenas, charangos y bombo” (ibídem), último un instrumento de percusión que también aparecieron en la lista de las prohibiciones de los autos y bandos coloniales.

Finalmente, a partir de estos datos sobre la situación local se hace posible acercarse a entender la práctica social, considerando que “el cuerpo es un producto social que debe sus propiedades distintivas a sus condiciones sociales de producción” (Bourdieu, 1986, p. 186), y que la construcción histórica está inscrita tanto en la práctica como en los cuerpos. Por lo tanto, es el *habitus* “que origina prácticas individuales y colectivas” (Bourdieu, 2007, p. 88), y por ende, es el mismo *habitus* que vincula al individuo con las estructuras sociales de forma dialéctica lo cual incluye el cuerpo y sus usos (Martínez Barreiro, 2004).

La performance entonces no solamente produce o reproduce imágenes, sino es también un espejo en el cual se refleja la sociedad. En los siguientes apartados revisaré, por

un lado si la educación y el dispositivo son eficaces para lograr cierto disciplinamiento, por el otro, tomaré los cuerpos danzantes como referencia e indicador de kinestesia social, a partir del cual el movimiento une el pensar-hacer en el mundo y como actividad que hace el mundo (Martin, 2004, p. 48).

4.2 LA DANZA FOLKLÓRICA COMO DISPOSITIVO DE CONTROL SOCIAL DEL ESTADO ARGENTINO MODERNO

Inscríbase en el corazón de la práctica de enseñanza una relación de vigilancia, definida y regulada; no como una pieza agregada o adyacente, sino como un mecanismo que le es inherente, y que multiplica su eficacia.

—Michel Foucault (1976)

Cuando pensamos en las danzas folklóricas, en este caso las argentinas, no podemos dejar de lado que fue una herramienta de construcción del Estado-Nación para consolidar el estado y generar sentimientos nacionalistas, como ha sucedido en muchas sociedades desde el desarrollo exitoso en el orbe occidental del Estado-Nación moderno (Hobsbawm, 2000). Inevitablemente nos cruza este componente, sobre todo cuando se trata de representaciones oficiales de un tipo de baile folklórico del NOA y cuando se enseñan estas danzas en instituciones y escuelas. También voy a demostrar que en situaciones del goce dancístico popular el panorama puede ser diferente al esperado por las políticas estado-nacionales.

Por otro lado, se ha de tener en cuenta que en nuestras sociedades, los cuerpos están atravesados por el poder disciplinario. El dominio del cuerpo, estrategias de belleza, el autocontrol, las normas morales de la sexualidad y cuestiones de salud, por mencionar solamente algunos, todo esto está sutilmente gobernado por las biopolíticas, las cuales son el reflejo de cómo las relaciones de poder ocupan y penetran los cuerpos. Esto significa que los métodos de disciplinamiento y las normas están grabados en los cuerpos y en la conciencia de cada uno (Foucault, 1979, p. 104). Todo este sistema funciona de manera integrada en las diferentes situaciones de la vida y está organizado como “un poder múltiple, automático y anónimo” (Foucault, 1976, p. 182). Para que funcione este sistema de poder múltiple, la enseñanza en diversas áreas juega un rol importante.

Propongo aquí indagar sobre esta relación a nivel micro social, cómo la población incorpora las normas biopolíticas de género y de la sexualidad, y también revisaremos la dimensión macro política en relación con la implementación de políticas concretas para lograr una institucionalización del folklore, y una amplia difusión en todos los sectores de

la sociedad. Por tal razón, se considera la aplicación del concepto “dispositivo” conveniente, ya que incluye una serie de factores en esta red de relaciones entre la institucionalización, la educación de los cuerpos, el discurso político, la formación de maestros encargados de la ejecución de la política, y la emergencia de espacios como las peñas o los ballet folklóricos oficiales en los escenarios como estrategias integrales para una exitosa incorporación de virtudes morales, el control corporal y la identificación nacional.

4.2.1 ¿Qué es un dispositivo y cómo se relaciona con los cuerpos danzantes?

Una de las preocupaciones de Foucault es el cuerpo como locus de control y de los sucesos históricos, y a partir del análisis de diversos acontecimientos llega a su reflexión crítica sobre el presente en relación al ejercicio de poder sobre los cuerpos. Desde la filosofía nietzscheana y la procedencia (*Herkunft*) piensa el cuerpo en un amplio sentido como lugar histórico, pero también de conflictos y luchas. Para Foucault (1979), la genealogía se encuentra entonces, tanto en la articulación del cuerpo y de la historia (pp. 14-15).

Como ya lo he señalado a lo largo del trabajo, Nietzsche fue uno de los grandes filósofos preocupado por la existencia corporal y, en un amplio sentido, con cuestiones relacionadas, por ejemplo, con los movimientos corporales y los sentimientos. Esto nos hace pensar en este complejo sistema y las diversas influencias sobre los cuerpos que finalmente expresan los actores sociales en sus performances.

Pensamos en todo caso que el cuerpo, por su lado, no tiene más leyes que las de su fisiología y que escapa a la historia. De nuevo error; el cuerpo está aprisionado en una serie de regímenes que lo atraviesan; está roto por los ritmos del trabajo, el reposo y las fiestas; está intoxicado por venenos —alimentos o valores, hábitos alimentarios y leyes morales todo junto; se proporciona resistencias (Nietzsche citado en Foucault, 1979, p. 19).

En este sentido, se puede relacionar la corporalidad y poder, además conceptos como la disciplina, el ejercicio invisible de poder y el control corporal que nos sirven como herramienta para el análisis de nuestra sociedad y las prácticas cotidianas. Es el mismo Foucault (1994) que utiliza el concepto de “dispositivo” más allá de lo discursivo, reconociendo su función metodológica, ya que se trata de un conjunto de elementos heterogéneos significantes. Estos incluyen los discursos, las instituciones, leyes, construcciones arquitectónicas, proposiciones filosóficas y morales, en fin, lo dicho y lo no-dicho, es decir, el dispositivo es en su conjunto la red de todos estos factores.⁹⁸ Además, el dispositivo tiene una función estratégica dominante inscrita en las relaciones de poder, y, concluye Foucault (1994, p. 299), estas relaciones de fuerzas soportan tipos de saber y son soportadas por ellas. Distingue entre la episteme como un dispositivo específicamente discursivo, y el dispositivo que en su sentido amplio incluye elementos discursivos y no-discursivos (Foucault, 1994, pp. 300-301),⁹⁹ un punto clave en el análisis de las prácticas y la subjetivación en las mismas.

Ahora bien, el ejercicio del poder lo podemos hallar en todos los niveles, desde el Estado hasta la familia, en todos los ámbitos sociales y sus instancias hasta inclusive del mismo sujeto (Foucault, 2002, p. 82), o sea, lo podemos ver también en las prácticas sociales en relación a la danza.¹⁰⁰ Un ejemplo es la enseñanza de los bailes folklóricos en pareja hombre/mujer, en cuyos cuerpos se instala la idea cuál es la norma de la sexualidad, y esta norma se controla en las diferentes instancias, tanto en los espacios públicos en la

⁹⁸ Véase M. Foucault (1994), «*Dits et Ecrits 1954-1988*». “*Ce que j’essaie de repérer sous ce nom, c’est, premièrement, un ensemble résolument hétérogène, comportant de discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref: du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c’est le réseau qu’on peut établir entre ces éléments*”, p.299.

⁹⁹ Concluye Foucault (1994): “*C’est ça, le dispositif: des stratégies de rapports de forces supportant des types de savoir, et supportés par eux. Dans Les Mots et les Choses, en voulant faire une histoire de l’épistémè, je restais dans une impasse. Maintenant, ce que je voudrais faire, c’est essayer de montrer que ce que j’appelle dispositif est un cas beaucoup plus général de l’épistémè. Ou plutôt que l’épistémè, c’est un dispositif spécifiquement discursif, à la différence du dispositif qui est, lui, dispositif et non discursif, ses éléments étant beaucoup plus hétérogène*”, pp.300-301.

¹⁰⁰ Lo he analizado ampliamente en mi trabajo de tesis de licenciatura (Koeltzsch, 2016) sobre la práctica de la danza brasileña en el Valle de Lerma (Salta), y cómo las conflictivas relaciones de género y la violencia de género se evidenciaban trabajando con mujeres danzantes.

sociedad, como en los espacios privados en la familia, y por lo tanto, se constituye la heteronormatividad como regla.

Por ejemplo, en una fiesta popular del carnaval en La Silleta (Valle de Lerma, Salta),¹⁰¹ fui invitada a bailar en un escenario diferentes ritmos brasileños junto con dos hombres. Al finalizar el espectáculo, el moderador de la fiesta llamó al público para bailar en el medio de la cancha para ganarse un premio. Llamó a los gauchos “valientes” para bailar conmigo (mujer) y a las mujeres para “animarse” bailar con uno de los dos hombres. Por supuesto nadie se atrevería “desobedecer” esta regla en un baile popular público como aquel. Sin embargo, para demostrar “desobediencias” y que las emociones no siempre son tan controlables, daré ejemplos en los siguientes apartados del capítulo. Al mismo tiempo y en el mismo contexto, más noche en el desfile de las agrupaciones carnestolendas, eventos que se denominan “corsos”, en el pueblo de La Silleta, se me acercó un hombre, presentándose como “santiagueño” (de la provincia argentina del Noroeste de Santiago del Estero). Confesaba que quería bailar conmigo en la fiesta, pero no reaccionó rápido y se perdió el baile. Me pidió bailar al margen de la avenida del desfile, y lo acepté. Se acercó una mujer policía y nos separó, avisando al hombre que “no podía bailar así nomás”. El hombre parecía algo alcoholizado, como muchos en la circunstancia del carnaval, parece que la policía asociaba la actuación del varón con molestia o comportamiento no apropiado. Lo que dos horas antes estaba permitido, luego estaba prohibido que un hombre mestizo criollo bailara públicamente con una mujer esclava blanca.

De manera más general podemos decir que entran en juego factores sutiles, pero son los cuerpos, en este caso danzantes, y sus expresiones los que hacen visibles esas relaciones entre saber y poder. Es el juego de las miradas, las miradas sin poder ser vistas que nos alerta Foucault (1976, p. 175), es decir, la sociedad se controla a sí misma en cuanto a la heteronormatividad, aparecemos en los espacios públicos con las normas interiorizadas y así también observamos a los demás. Así también podemos decir que con el modelo de la pareja hombre/mujer en la danza (folklórica) también se transmite la norma conyugal y de sexualidad, es decir, la pareja legítima es la procreadora, y “tanto en el espacio social como en el corazón de cada hogar existe un único lugar de sexualidad reconocido, utilitario y fecundo: la alcoba de los padres” (Foucault, 2002, p. 9).

¹⁰¹ Registro de campo, La Silleta, 25 de febrero de 2020, fiesta de “entierro” (finalización) del carnaval en la entrada del pueblo de La Silleta.

A continuación revisaré cómo se articulan estos factores en relación a la danza folklórica argentina para identificar cuáles son los elementos que constituyen el dispositivo de la danza, a partir de la enseñanza de la danza folklórica, uno de los ejes en la educación en el siglo XX en la Argentina, los discursos sobre la identidad nacional, la creación de nuevas instituciones, la formación de docentes y las prácticas de la danza.

4.2.2 La danza folklórica argentina: entre control y desobediencia (I)

En la Argentina, las expresiones folklóricas han formado una parte importante en la creación de un imaginario colectivo y sirvieron como recurso simbólico para el proceso de unificar una población heterogénea dentro del territorio nacional, y también han contribuido para constituir una conciencia de lealtad hacia el Estado-Nación (Blache, y Dupey, 2007, p. 301). Ante la llegada de los inmigrantes a la Argentina, al inicio del siglo XX, Ricardo Rojas se preocupa por este tema, y “proclamaba la imperiosa necesidad de preservar nuestras tradiciones criollas advirtiendo a los docentes que el folklore era el instrumento que permitía recuperar la herencia cultural, pues mostraba la continuidad entre el pasado y el presente” (Blache, y Dupey, 2007, p. 301).

Posterior a Rojas surgen varias obras publicadas como los “cancioneros populares” de Carrizo, “Música Tradicional Argentina” de Isabel Aretz y “Folklore del Carnaval Calququí de Cortázar” (Chamosa, 2012, p. 12). En cuanto al sistema educativo, surge también como primero en la Argentina y en América Latina un proyecto folklórico nacionalista para la educación propuesto en 1921 durante el Congreso de Educación (Chamosa, 2012, p. 51). Se inicia una relación entre las instituciones e intelectuales, escritores y folklorólogos, a partir de los discursos sobre tradiciones, costumbres y la argentinidad. Para resumir, que durante la etapa de constitución del Estado-Nación Argentino (finales del siglo XIX y hasta mediados del XX), el folklore estuvo muy ligado a ideas nacionalistas, configurando entre otras, la figura del gaucho argentino (Blache, 1991, p.69).

Ahora bien, otros importantes movimientos en este sentido encontramos a partir de los gobiernos populistas de Juan Domingo Perón con una importante cobertura política y financiera del folklore, tanto en el marco académico, en la educación, en el ámbito artístico

y en los medios (Chamosa, 2012, p. 119). Con los planes *Quinquenal de 1947 y 1952* se implementa la promoción de las tradiciones nacionales en la agenda de las políticas culturales del Estado. Oscar Chamos señala que: “En términos cuantitativos la promoción estatal del folclore por el gobierno peronista superó todo lo hecho por los gobiernos precedentes” (Chamosa, 2012, p. 119). Cuando se crea en 1948 la Escuela Nacional de Danzas Folklóricas Argentinas, se propone fomentar las danzas consideradas nacionales y la escuela “tenía como objetivo explícito la unificación de criterios para la enseñanza, para lograr una expresión unificada del 'espíritu argentino” (Hirose, 2010, p. 191).

Con estas medidas se trataba de darle un cierto tipo de significado a la danza folklórica transmitida por el educador. Pudiéndose apreciar, siguiendo la definición de Stuart Hall (1997, pp. 61-62), que en los procesos de representación y a través del lenguaje cultural se produce significado, considerando que lenguaje, –en este caso el lenguaje corporal–, una práctica significativa.

Entrando a jugar así un papel importante en la enseñanza de las danzas folklóricas, se va tejiendo esta red de saber y poder que define el dispositivo. “Lo que se inscriben en el cuerpo son un conjunto de praxis, saberes, instituciones, cuyo objetivo consiste en administrar, gobernar, controlar orientar, dar un sentido que se supone útil a los comportamientos, gestos y pensamientos de los individuos” (García Fanlo, 2011, p. 2). De esta manera se instala la enseñanza y se promueve estatalmente la práctica de las danzas folklóricas como dispositivo de disciplinamiento nacional (Benza Solari, Mennelli y Podhajcer, 2015) e importante elemento en la vida cotidiana, algo que cuaja en un espacio andino como el Noroeste Argentino, donde la música y la danza eran desde tiempos prehispánicos un componente cultural muy apreciado por la población (Rivera Cusicanqui, 2015).

Con respecto a las danzas folklóricas y sus características, podemos notar que la mayoría son bailes de pareja conformados por un hombre y una mujer. En las fiestas populares, sobre todo la zamba, chacarera, chamamé y cueca son las que más se pueden observar en la costumbre local del Noroeste Argentino. Sin embargo, cada vez más llama la atención que los actores sociales en la cotidianidad conforman sus propias reglas.¹⁰² Vamos a encontrar sobre todo mujeres que forman entre sí una pareja en el baile, a veces sin tomar un papel distintivo, pero en algunas danzas como la zamba o chacarera, una de

¹⁰² Me sostengo aquí en los trabajos de campo realizado a partir de 2015, participando periódicamente en las fiestas populares con danzas folklóricas en Salta y Jujuy como participante y observante.

las dos tratando de imitar el “papel del hombre”, ya que son danzas con coreografía predeterminada (véanse las imágenes 14 a 16). De todas maneras, creo que para los actores, en primer lugar está el goce del baile y su expresión, más allá de la internalización de los roles de género. Por otro lado, cabe mencionar que no se encontraron casos de dos hombres bailando juntos.

Imagen 14. Mujeres bailando en pareja enlazada. Fiesta Provincial del Haba, Santa Rosa de Tastil (Salta), marzo de 2020. (Foto: GKK).



Imagen 15. Mujeres bailando en pareja suelta. Baile de Carnaval en La Silleta (Salta), febrero de 2020. (Foto: GKK).



Imagen 16. Chamamé, en pareja enlazada. Hombres-mujeres; mujeres-mujeres; madre-hijo. Baile de Carnaval en La Silleta (Salta), febrero de 2020. (Foto: GKK)



4.2.3 Enseñanza y dispositivo. Desobediencia II

Observando las prácticas populares aquí mencionadas, fuera de un ambiente educativo o las academias de danzas folklóricas, cabe destacar que no se reproducen los conceptos educativos planteados en un principio. Sin embargo, he de reconocer que hay y hubo una política dirigida a la educación de los valores tradicionales a partir del Folklore Argentino. Por ejemplo, cuando se llama para la formación docente el gobierno intervino para promover a formar educadores a partir de la fundación de la Escuela Nacional de Danzas Folklóricas Argentinas con el objetivo de establecer:

[...] un cuerpo de técnicos capacitados para la docencia de esta materia a fin de unificar la enseñanza, resguardar la autenticidad y pureza de nuestras expresiones folklóricas y contribuir a que conserven su estilo y características, dentro del más riguroso concepto estético como manifestación del sentir artístico y espiritual (Revista del Instituto Nacional de la Tradición de 1948, citado en Blache y Dupey, 2007, p. 302).

Esto se tiene en cuenta para enseñar lo que es característico en la mayoría de las danzas folklóricas en pareja, –suelta o enlazada–, la interacción entre el hombre y la mujer con un esquema de pasos predeterminados y ciertos gestos que se repiten. Se le otorga a cada género un rol que se representa en el baile según la norma heterosexual que se representa a través de los gestos, la vestimenta, los accesorios y la actuación de cada uno. Funciona el dispositivo para organizar la conducta, en este caso la conducta sexual y, a la vez, controlando los cuerpos entre el trabajo y el ocio. Me refiero a la invención de nuevas fiestas nacionales durante el gobierno de Perón. A partir del ejemplo de la fiesta de Vendimia en Mendoza, en 1947 surgieron la Fiesta Nacional del Algodón en Residencia y la Fiesta Nacional de la Zafra en Tucumán, entre otras implementadas a nivel provincial.¹⁰³

¹⁰³ En Salta y Jujuy, muchas municipalidades organizan fiestas que siempre están vinculadas a actuaciones folklóricas. Algunas están relacionadas con comidas, como la Fiesta Provincial del Haba en Santa Rosa de Tastil (Salta) que formó parte de mi trabajo de campo; otras están vinculadas a múltiples expresiones culturales, en la Provincia de Salta: el Festival del Canto y la Copla en Iruya, en la Provincia de Jujuy: el Festival de la Chicha y la Copla en Uquía, para mencionar solamente algunos ejemplos.

Como lo describe Oscar Chamosa (2012), en aquella época:

Estas fiestas servían como paso anterior a la elección de las reinas locales del trabajo que luego participarían en la gran final del Día del Trabajador, y servían como sitios de articulación de los discursos sobre la mujer y la belleza femenina en el régimen popular (p. 128).

Lo que quiere decir es que, el cuerpo del trabajador puede “descargarse” en las fiestas controladas en aquellos días especiales, además, se construye la belleza femenina con un rol específico, a partir de la elección de la reina, otra vez el cuerpo femenino debe representarse disciplinado, en esta situación como “adorno” bello en dichas fiestas. Queda clara la complejidad de la red dentro del dispositivo con soporte en las prácticas. Por el apoyo y la promoción del folklore por parte del gobierno nacional, y también por los gobernadores provinciales, se incorporó el movimiento folklórico en un amplio sector de la sociedad resultando en la creación de peñas, academias y centros tradicionalistas (Chamosa, 2012, p. 128).

En relación a los roles de género, he mencionado anteriormente el Malambo considerado un baile varonil e individual donde se celebra ciertas actitudes relacionadas a la masculinidad. Cabe mencionar que es sobre todo un baile en escenario, enseñado y preparado en las academias de danza. Es un tipo de performance que demuestra el poder, aparte de la formación funcional de lo que significa lo masculino dentro de la sociedad patriarcal. Algo parecido sucede con las danzas en pareja, enseñadas a partir de los esquemas que se toman como modelo para una danza folklórica “pura” y correcta. Desde este punto de vista, se puede decir que a través de las danzas folklóricas se transmiten ciertos valores dirigidos, contribuyen a la constitución del rol de género heteronormativo y también se utilizan para una identificación nacional. El último aspecto también está relacionado a las ideas de la época y según las corrientes políticas. Así Argentina también pasó por diferentes fases de construcción de este nacionalismo (Díaz, 2018).¹⁰⁴

En este sentido, Oscar Chamosa nos recuerda políticas similares en Europa a fines del siglo XIX con la idealización de la vida rural funcional a estrategias del Estado-Nación

¹⁰⁴ Para profundizar, véase Claudio Díaz (2018), el autor distingue entre el nacionalismo cultural, nacionalismo popular, Izquierda y folklore, el nacionalismo autoritario y folklore y democracia (pp. 113-116).

moderno, cuando: “El campesino varón antes reprobado por su falta de civilidad, se convirtió en poseedor de una sabiduría natural, esencialmente conservadora y una piedad sencilla que ignoraba especulaciones abstractas y utopías modernistas” (2012, p. 27). Por consiguiente, en la realidad argentina encontramos algo parecido, un tipo de práctica de celebración e idealización al gaucho, ahora ascendido como ejemplo civilizado, el varón con el enérgico zapateo controlando la situación y poseedor de poder en la sociedad patriarcal asegurando las normas establecidas.

Ahora bien, en el presente podemos distinguir dos direcciones principales, por un lado, sigue la educación oficial e institucional¹⁰⁵ con ciertas pautas en concordancia al dispositivo, en relación a los roles de género y las formas de determinada expresión. Muchos grupos organizados de danzas folklóricas se autodenominan “ballet”, lo que da entender que reconocen su función de disciplinamiento y vigilador de las normas establecidas por el poder. Por el otro lado, encontramos los actores danzantes que reconfiguran los espacios, se expresan como les parezca y hasta inclusive cambian algunas pautas y roles dentro de lo que se llama danza folklórica.

Aquí me refiero a las mujeres o adolescentes femeninas que bailan Malambo, en la actualidad existen festivales y concursos en la categoría Malambo femenino, una dirección relativamente nueva. En los últimos años también he registrado mujeres bailando la parte “masculina” en la saya-caporal en las presentaciones del carnaval o durante otras fiestas populares.¹⁰⁶ Esto significa que las mujeres se apropian de espacios y estilos dancísticos que tradicionalmente fueron reservados para hombres. Así también he observado la performance de un par de jóvenes que modifican las coreografías de una danza como la Chacarera (danza en pareja suelta) hacia un baile latino como Salsa o Bachata teniendo

¹⁰⁵ Por ejemplo, en 2011 se fundó en la Provincia de Salta el “Ballet Folklórico de la Provincia General Martín Miguel de Güemes”, con su principal objetivo de la formación de los docentes y alumnos de folklore y tener un cuerpo estable dentro de la institución, pero también la realización de talleres, capacitaciones y encuentros “para el crecimiento de nuestra cultura”. Fuente: Gobierno de la Provincia de Salta, Ministerio de Cultura y Turismo, Secretaría de Cultura, <http://www.culturasalta.gov.ar/organismos/ballet-folklorico-gral-martin-miguel-de-guemes/41>.

¹⁰⁶ Se tratan de las “Machas”, personajes incluidos en la danza del caporal recientemente en los desfiles de carnaval de Jujuy y Salta y con tradición anterior en el carnaval de la ciudad de Oruro de Bolivia. Son mujeres que se visten de varón y representan la fuerza de las mujeres en el baile. Cuzcano, R. (2016) Diablada, morenada y caporales. Disponible en:

https://issuu.com/robertocuzcano/docs/diablada__morenada_y_caporales_v03.

contacto corporal con la pareja. Es decir, utilizan la música de la Chacarera, pero en el medio de los pasos determinados, en una secuencia incorporan otras figuras que no pertenecen a las danzas folklóricas argentinas.

Esto significa que son los mismos actores sociales que desobedecen las supuestas reglas de género o del estilo tradicional de un baile que en algún momento les fue enseñado en la escuela, en una academia de folklore o en las fiestas familiares. Al tratarse de un dispositivo de control, solo alcanza plenitud si además de los lugares institucionales públicos, como escuelas y academias, el dispositivo de control se utiliza en los espacios privados, como fiestas privadas.

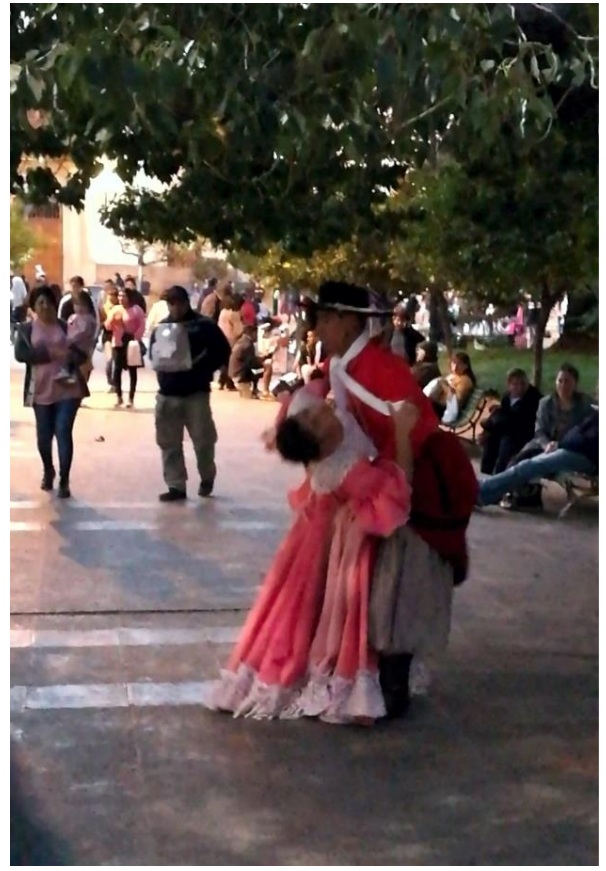
Por lo tanto, es un ejemplo de que las pautas y las normas son relativas y que, en última instancia, son los actores que hacen o re-hacen las danzas, porque es su instrumento de lenguaje y su articulación. Esto es similar al caso del período colonial que he desarrollado anteriormente, y mi cuestionamiento en relación a la eficacia de los autos y bandos de Buen Gobierno respecto a “los bailes de negros”.

Imagen 17 y 18. Mujeres bailando la parte de los “capataces” en la saya-caporal, La Silleta (Salta), febrero de 2019. (Foto: GKK).





Imagen 19 y 20. Pareja joven bailando una Chacarera con elementos de bailes latinos en la Plaza 9 de Julio en Salta, julio de 2019. (Foto: GKK).



4.2.4 LAS EMOCIONES Y LA DANZA FOLKLÓRICA. DESOBEDIENCIAS III

El factor emotivo juega un rol importante en toda danza porque es la expresión más natural que tenemos sin utilizar palabras. Esto es independientemente del género o sexo de la persona. Así como lo destacó Katherine Dunham que todos somos etnógrafos así también todos somos bailarines.

Como lo he destacado anteriormente, la danza está vinculada a lo sexual, sensual y es un elemento básico de expresión de los pueblos (Kandinsky, 2003 y Dunham, 2005). Además, juega un papel importante la cuestión del cuerpo y las emociones como lo trató de visualizar Maya Deren en sus trabajos de cine y etnográficos. Así también ha de considerarse el significado que puede tener un baile o una performance para el actor social. Es presencia de sentir lo físico en la danza, la conexión que se puede establecer con un “otro” en un baile. Todo esto son los pequeños detalles que remiten al cuerpo y su comunicación, estos “gestos, mímicas, posturas, desplazamientos, etcétera que se arraigan en la afectividad de los individuos (Le Breton, 1999, p. 37).

Los actores también hacen su registro somático de diferentes maneras, combinan las percepciones, mímicas y posturas, a veces “fabricados” y a veces sale natural para comunicarse con el mundo. Así, no ha de sorprender que, aún personas sin formación en danzas o las que se auto-identifican no tener conocimiento de danzas, puedan articular exactamente lo que sienten al ver bailar a otra persona.¹⁰⁷ Se trata de comprender este lenguaje a un nivel de percepción entendiendo la simbólica corporal. Los comportamientos construyen un significado y trascienden el dispositivo anatómico corporal. Como bien lo reconoce Merleau Ponty:

En el hombre todo es fabricado y todo es natural, como quiera decirse, en el sentido de que no hay un solo vocablo, una sola conducta, que no deba algo al ser simplemente biológico —y que al mismo tiempo no rehúya la simplicidad de la vida animal, no desvíe de su sentido las conductas vitales, por una especie de

¹⁰⁷ Conversación dialógica con Marcelo, 57 años, auto-reconoce no tener mucha noción de bailar, pero puede articular e interpretar de manera detallada lo que observa en otros danzantes, Salta, julio de 2020.

escape y un genio del equívoco que podrían servir para definir al hombre (1975, p. 206).

Ahora bien, en relación a la cuestión de género, esto significa que también un varón puede asumir la misma sensualidad que una mujer. A pesar de que las danzas como las folklóricas a veces presupongan un rol determinado, como el del gaucho fuerte, esto no quita que el bailarín cambie la interpretación. Lo pude observar en la práctica que cada actor lo resuelve a su manera. Así observando un joven expresándose de manera muy sensual y muy elocuente en su articulación corporal, y no porque se lo han enseñado, sino por su agencia de habitar su cuerpo y de asumir sus sentimientos creando su lenguaje.¹⁰⁸ De manera clara lo pudo transmitir a todo el público.

Es el actor social sin palabras que nos demuestra su forma de pensar y sentir. “Los movimientos del cuerpo tienen una ambigüedad que a veces los transforma en pantalla de proyección imaginaria, apta para revelar mejor la afectividad mutua de los interlocutores presentes” (Le Breton, 1999, p. 39). En este momento, al ver el joven bailar, estoy segura que todos se olvidaron de las pautas enseñadas y de cómo tiene que ser el varón. Reafirma que el cuerpo no es solamente una materia pasiva que únicamente se somete a al control, sino actúa también por los mecanismos propios aplicando una “teoría viva” en su entorno social y desde su construcción corporal (Le Breton, 1999, p. 42).

Sin lugar a dudas, esta libre articulación corporal requiere valentía del actor social para transgredir justamente estas fronteras y pautas, tal vez para el género masculino es más difícil aún, ya que se acepta más fácilmente que las mujeres se pongan pantalones y tomen papeles más “masculinos” como en el malambo femenino o en la saya-caporal. La restricción en la performance del género masculino es mucho mayor, tomando papeles más emocionales o “femeninos” resulta más complicado, sobre todo en relación a lo que es la danza folklórica.

Se identifican las normas dadas en las danzas folklóricas, así un participante de la encuesta¹⁰⁹ comenta al respecto, reflexionando sobre su experiencia con la materia

¹⁰⁸ Acto en conmemoración del éxodo jujeño de 1812. Escuela Provincial Agrotécnica N° 1 “El Brete” 12 de agosto de 2019, El Brete, Jujuy, Argentina.

¹⁰⁹ La encuesta se realizó en los inicios de 2020 en Salta y Jujuy. Los participantes pertenecen al sector popular. En Jujuy capital mayormente del Barrio Alto Comedero, Chijra y Gorriti. En la Provincia de Jujuy, algunos son de Palpalá, Monterrico y San Pedro. Los participantes de Salta son mayormente de zonas

Expresión Corporal en la Escuela Secundaria. Considera que es algo positivo tener una asignatura de este tipo en la escuela, contestando que: “Me gusta la expresión corporal pero no podía adaptarme a los normas del 'género' folclórico” (varón entre 15-24 años).¹¹⁰

Aquí hay una cuestión interesante, el joven menciona el “género” folclórico y sus normas, ya que coloquialmente se divide en géneros de baile. No obstante, su cuestionamiento de las normas puede interpretarse semánticamente como un cuestionamiento de las relaciones de “género”, ya que las normas en el folclore implican cumplir con un determinado rol (masculino/femenino) y tipos de expresión diferenciados entre el hombre y la mujer.

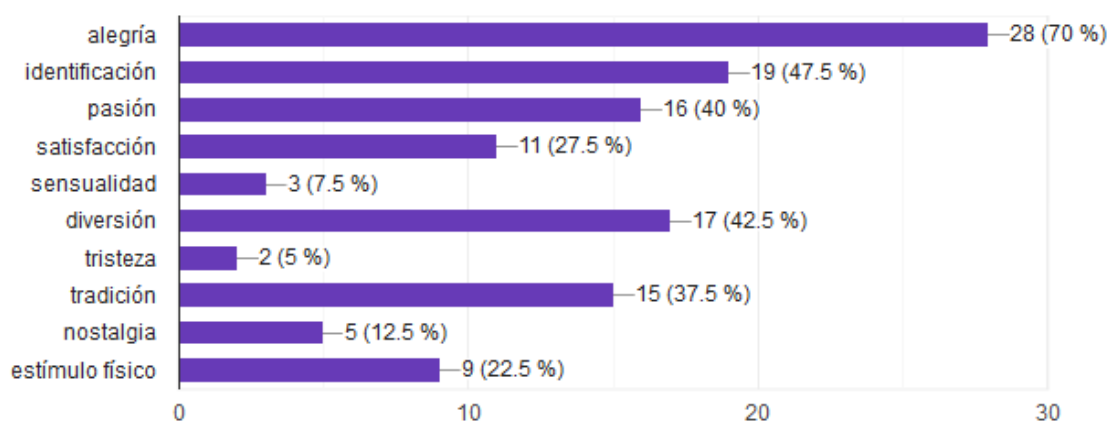
Por otro lado, en esta investigación traté de vincular las articulaciones con experiencias personales. En este contexto de la búsqueda de las emociones, percepciones y de la intersubjetividad entran también mis experiencias en las fiestas populares y en relación a las danzas, buscando la misma conexión corporal como cualquier otro de los actores sociales. Sin embargo, para sostener el trabajo también realicé las entrevistas personales y una encuesta para detectar cómo perciben los actores sociales su propia práctica. Las preguntas apuntaron a cuestiones emocionales y las experiencias en relación a una situación del baile folclórico. Los participantes tienen entre 15 y 64 años.

En términos generales destaca que, para el 80% es muy importante bailar, el 64% baila de vez en cuando folclore, el resto con más frecuencia, o sea, varias veces al mes, o semanalmente. El 75% articuló que establece una conexión durante el baile con la persona con la que está bailando. También pude detectar diferentes sentimientos que los danzantes perciben al bailar danzas folklóricas (véase figura 4). Con estas descripciones podemos visualizar la doble articulación, en esta caso verbal, mientras sucede el baile podemos hacer la lectura sobre la expresión corporal.

periurbanas, como Villa Lola, La Silleta, El Encón Grande, El Encón Chico y Cerrillos. Recibí respuestas de 40 personas entre 15 64 años.

¹¹⁰ Las personas se auto-identificaron respecto al género, para la edad puse fracciones en el formulario.

Figura 4. Pregunta: ¿Qué sientes al bailar folklore?



Fuente: Elaboración propia con herramientas de *Google forms* en base a los resultados de la encuesta.

La última pregunta que planteé en la encuesta fue abierta y trataba sobre la experiencia más emocional en relación a la danza. Pedí una breve descripción de la situación y en qué lugar fue. Luego traté de definir categorías para agrupar algunas de las respuestas que más me llamaron la atención y con más detalles. Así decidí organizar las respuestas en las categorías: “experiencia corporal”, “experiencia propia”, “experiencia social” y “vivencia en grupo”. Las presento en el cuadro a continuación.¹¹¹

Experiencia corporal

-“Las únicas experiencias con danzas folklóricas fueron en el secundario, en la materia Expresión Corporal. Me gusta la expresión corporal pero no podía adaptarme a las normas del "género folklórico", así que eran situaciones estresantes, pero a las vez satisfactorias. Nunca lo volví a intentar, pero creo que es algo positivo” (V_15-24).

Experiencia personal

-“En un concurso” (V_25-34)

-“Viajar a varios lugares para dar conferencias del folklore” (M_15-24).

¹¹¹ Los participantes son de Salta y Jujuy. Codificación: M (Mujer)_rango etario. V(Varón)_rango etario.

-“En mi niñez. En un taller en el que yo sola me inscribí. Con tan solo 10 años” (M_35-44)

-“Fue en varios escenarios, no en uno en especial, trato de disfrutar todos los momentos” (M_15-24).

-“Cuando se me dio la posibilidad de ir a bailar con un ballet donde bailábamos folklore y zapateaba en Chile y Bolivia” (M_25-34).

Experiencia social

-“Cuando volví del Sur, bailé en Atocha y todos preguntaban si era profesora” (M_45-54).

-“En un cumpleaños de mi jefa donde tenían muy marcado la tradición de bailar folklore ahí baile por primera vez” (V_35-44).

-“En los carnavales de Abra Pampa, bailando cueca; siempre” (M_45-54).

Vivencia en grupo (interacción)

-“Sí, una vez salimos a competir con el ballet, ganamos el primer premio. Fue hermoso, lo festejamos entre compañeros. Todos estábamos alegres” (M_15-24).

-“En el aniversario de mi pueblo que se festejaba miércoles culturales y bailamos con mis compañeros de 5to año” (M_35-44)

-“En una peña era su aniversarios estaba con muchos amigos y familiares” (V_25-34).

-“En la escuela donde trabajo bailé con mis compañeros en los actos. Me llena de satisfacción los aplausos del público ante nuestra actuación. Guardo en mi álbum de recuerdos estos bellos momentos” (M_45-54).

-“Una vez, cuando bailamos en familia en Bolivia...allí junto a nuestros familiares bolivianos miré a mis padres y vi y entendí por qué me hacía tan feliz bailar...la pasión la heredaba de mis padres” (M_25-34).

La danza puede representar muchos tipos de experiencia en diferentes contextos y tener diversos significados para cada uno. Estas son formas de abordar las experiencias de los individuos en relación con otros. Cabe mencionar que la mayoría de los participantes relacionaron su recuerdo con las fiestas del carnaval y con los actos escolares sin entrar en más detalles. De manera transversal, destacan también factores como la escenificación en diferentes ambientes, o sea, en una presentación, en otro país, o en el ámbito familiar, y esto relacionado a los diferentes aspectos sociales. Por un lado, presentarse a sí mismo y su cuerpo, al mismo tiempo disfrutar de la unidad del grupo social.

Queda claro que, la interacción social es de suma importancia, así también en la danza. En este sentido, y como lo plantea Goffman, la “«actuación» (performance) puede definirse como la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes” (1981, p. 27).

4.2.5 La incorporación de danzas “bolivianas”. Desobediencias IV

Cuando hoy observamos las fiestas populares donde se bailan sobre todo los ritmos folklóricos conocidos, llama la atención que tanto en las presentaciones en un escenario como en las fiestas se incluyen una variedad de bailes que no se categorizan como “argentinos”, pero a la vez tampoco se pueden separar de la población. Tanto en Salta como en Jujuy las danzas como el tinku y la saya-caporal forman parte de cualquier fiesta popular y se han integrado en el repertorio de la expresión dancística.

Acerca de estos bailes de origen boliviano, cabe destacar que están muy presentes en la práctica cotidiana local y regional del NOA, debido a la cultura (andina) compartida por gran parte de la población, que cuenta con muchos inmigrantes bolivianos o se trata de familias mixtas, descendientes en segunda o tercera generación.

En esta instancia, brevemente explico algunos rasgos, ya que estas danzas son de tipo folklórico, sin embargo, tienen sus adaptaciones, también podemos llamarlas “mestizo-urbanas” (Sigl y Mendoza Salazar, 2012, p. XV). Actualmente, cuando se habla del baile Caporal mayormente se relaciona con la saya, o popularmente en la región del NOA se usa la denominación “saya-caporal”. En sus inicios de la creación, este baile fue pensado como una “glorificación del capataz o caporal negro de Yungas, ideada y personificada por jóvenes del sector popular de Ch`ijini (La Paz)” (ibídem, p. 33), o sea, es una danza urbana.

Cabe aclarar que esto coincide de alguna manera con las ideas de buscar una identidad nacional, y en Bolivia iba a ser a partir de la Reforma Agraria en 1953, cuando en aquel momento se empezó a procurar un sincretismo cultural entre diversos elementos de la población indígena y afrodescendiente. No obstante, a partir de la década de los ochenta del siglo XX cambia este panorama, y se vuelve a reivindicar las comunidades por separado, sobre todo en relación a la cultura afroboliviana, por ejemplo con el

“Movimiento Cultural Saya-Afroboliviano” (Medina, 2004, p. 121). Como consecuencia, inicia un proceso de reconocer la saya como danza afroboliviana.

En cuanto a la danza de los Caporales, se considera a la familia Estrada Pacheco como su creadora en 1969. La idea era fusionar diversos elementos, sobre todo los que corresponden a las danzas de los negritos/tundiquis, con el protagonismo del capataz afroyungeño, por lo que algunos consideran la saya como “madre” de los Caporales (Sigl y Mendoza Salazar, 2012, pp. 33-36). Por el otro lado está la influencia de la música del altiplano. Hoy se trata de una danza de estilo urbano utilizando la música popular remixada con performances sobre todo en diversas fiestas, por ejemplo, en el Valle de Lerma (Salta) durante el carnaval, en las fiestas de la Virgen de Copacabana, Virgen de Urkupiña, etc.

En relación a las interpretaciones, trato de no caer en una mirada simplicista a partir de la dicotomía hombre-macho/mujer-bonita, menos comparto la visión de que el baile de los Caporales fomenta “comportamientos sexistas” (ibídem, p. 43). Creo que no es tan simple, y los actores sociales, sobre todo las mujeres, participan activamente en la construcción de las danzas, y hasta inclusive adquieren nuevos roles, por ejemplo, en la actualidad podemos notar que muchas chicas también protagonizan la parte “masculina” de los Caporales.

En la performance saya-caporal, se conforma por la parte en la cual se imitan el capataz que implica pasos enérgicos, ágiles y saltos, y la parte de las mujeres/chicas que se caracterizan por movimientos pélvicos, elegantes y sensuales.

Cuando consultamos a los actores danzantes regionales, llama la atención que ellos mencionen tanto la zamba, la cueca, la samba brasileña como la saya-caporal entre las preferidas danzas para su expresión. Mayormente se trata de personas nacidas en la Argentina, pero que reconocen sus familias mixtas, como en este caso:

Tengo familia con raíces bolivianas y también me pasa lo mismo con la música andina, particularmente con la saya-caporal me mata, me mata... Yo bailé esa danza, la bailé en los corsos, bailé saya-caporal desde los 12 hasta los 17 años consecutivos iba y me hacía el traje y bailaba (Entrevista con Mabel, 33 años, en la localidad de La Silleta, 22 de febrero de 2019).

Mabel baila los diferentes ritmos y ha participado en los corsos¹¹² populares en su adolescencia en un grupo de saya-caporal. Encuentra su expresión a partir de la articulación corporal dentro y fuera del escenario, ya que los corsos son performances de desfile que se preparan con mucho esfuerzo y dedicación, pero la misma mujer baila en las otras circunstancias, en los bailes cotidianos y en las fiestas del pueblo. De alguna manera reconoce estas cuestiones de la memoria corporal “amefricana”, estima que en su vida anterior haya sido “brasileña” y resume:

Es inexplicable, pero me sale algo de adentro, aunque soy argentina, salteña nata, tengo familiares que son de Bolivia [...] cuando bailo los ritmos brasileros o saya-caporal me sale de adentro (Entrevista con Mabel, 33 años, en la localidad de La Silleta, 22 de febrero de 2019).

Podemos notar que no son los atributos nacionales o la reproducción de una identidad nacional que hacen elegir las danzas, sino es un componente que tiene que ver con la expresión del cuerpo en sí, la búsqueda de ser sensual, como es el caso de Mabel. Es la porosidad del cuerpo como un campo abierto que explora diversas formas de articulación. La misma persona absorbe diferentes expresiones que desde el punto de vista “oficial” se pone en categorías como boliviano, argentino o brasileño, pero en realidad son categorías efímeras. Pensando en términos de Garfinkel (2006), son los mismos actores sociales que en las circunstancias de las prácticas cotidianas aplican su razonamiento en sus actividades humanas. Así como los actores sociales dan sentido al mundo, también dan sentido a sus bailes más allá de las nacionalidades. Expresa la entrevistada de La Silleta (Salta):

Lo que me gusta es la sensualidad que le pone la mujer, y sobre todo, a mí me encanta, he, que la mujer se empodere. Entonces, todo lo que haga la mujer, me enamora. Por ejemplo, vos ves, me gusta el folklore. Si bien la Chacarera no tanto me gusta, el Gato tampoco. Me gusta la cueca, es una zamba, saltada, que es también sensual.

¹¹² “Corso” es la denominación local en el NOA del desfile carnestolendo público en los que realizan diversas performances artísticas y bailables en las que se habilita cierta participación de los espectadores.

[...] La zamba me gusta, es una de las expresiones románticas que tiene el folklore. Cuando vos ves a una persona bailar zamba, mira, te dan ganas de llorar, porque cada movimiento con el pañuelo y con el envolvimiento que hacen, entre miradas y todo lo que hacen, es... te enamora, te llega hasta el corazón (Entrevista con Mabel, 33 años, en la localidad de La Silleta, 22 de febrero de 2019).

Como se puede entender de este ejemplo, se trata de un desencadenamiento de las emociones, entender los gestos del “otro” danzantes, como lo explica Mabel, es lo que genera emociones que luego se reflejan en el propio baile. Es como una dialéctica de descubrir mi cuerpo a través de otros cuerpos. O como bien lo destaca Merleau Ponty: “Todo ocurre como si la intención del otro habitara mi cuerpo, o como mis intenciones habitaran el suyo” (1975, p. 202). En este aspecto también entraría lo que expuse en el apartado anterior, de que el 75% de los danzantes declara que establecen una conexión con la persona con la que bailan.

Respecto a la danza que denominamos tinku, es una danza folklórica que nace en el Carnaval de Oruro en 1981 con la actuación de “Tinkus Tollkas” con el creador Demetri Llanque. Originalmente se sitúa el tinku en un contexto ritual de encuentro nor-potosino que inspiró a crear esta danza en particular (Sigl y Mendoza Salazar, 2012, p. 280), o sea, tradicionalmente tinku significa pelea en conjunto entre las comunidades.

Actualmente, en el baile se simulan encuentros y peleas, es una danza lúdica, participan hombres y mujeres, los pasos son ágiles y acompasados. Cuando se baila tinku normalmente tiene un carácter festivo-divertido, lo podemos incluir en esta denominación de baile “mestizo-urbano” que se encuentran en constantes adaptaciones. Es una danza dinámica y muy popular entre hombres y mujeres en el Noroeste Argentino. Esto no solamente en la época de los carnavales, sino sucede todo el año, con grupos establecidos o se forman grupos nuevos. A veces también solamente para aprender algunos pasos, ya que las personas que frecuentan las fiestas locales están familiarizadas con el ritmo.

Por esta razón, a inicios del año 2020 empecé a frecuentar encuentros para aprender tinku en el Valle de Lerma.¹¹³ Llama la atención que los participantes de las clases son en muchos casos mujeres de diferentes edades, además de los varones mayormente jóvenes.

¹¹³ En un espacio de danzas de gestión privada ubicado periférico a la ciudad de Salta, llamado el Encón chico. Con el inicio de la cuarentena en marzo de 2020 por la pandemia se tuvo que suspender estos encuentros.

Al parecer, este tipo de danzas atraen, ya que la fuerza en los pasos potencialmente libera mucha energía y genera un ambiente de encuentro además de la movilización física.

Durante el año, en las presentaciones o desfiles se utiliza un vestuario colorido con muchos adornos, tanto el de hombre como de la mujer, las prendas llevan bordados multicolores. Por lo general usan un sombrero muy decorado, tanto mujeres como varones, los últimos a veces también un “chulo”. Tanto los pasos, la música, la vestimenta como la coreografía remiten a la imaginación mestizo-urbana con referencias evidentes a la historicidad rural.¹¹⁴

Finalmente, estos ejemplos sirven para reflexionar sobre las expresiones en relación al cuerpo histórico andino, mestizo y como esto se articula en el día de hoy en un contexto global. Por eso es mucho más interesante estudiar estas danzas como articulación mestizo-urbana con todas sus dinámicas, y no como danzas folklóricas o en relación a la búsqueda de una identidad nacional. En esta dirección también puede entenderse el siguiente párrafo.

4.2.6 Las danzas folklóricas también son (afro)latinoamericanas.

Desobediencias V

Como venía explicando, encontramos una amplia gama de danzas populares que aparecieron y aparecen en los manuales del folklore, pero en realidad son las expresiones de los cuerpos afro-latinoamericanos en constante movimiento. Entre lo que se consideran bailes criollo-mestizos se encuentran la cueca, el bailecito y el huayno.

El caso de la cueca es muy interesante, ya que es un baile popular en diferentes países de América (Chile, Perú, Argentina y Bolivia), porque permite ver que es difícil racializar expresiones humanas como la danza, tratándose de expresiones dinámicas con diferentes influencias, expresadas por poblaciones tan diversas como las de “América Ladina”.¹¹⁵

Acerca de los orígenes de la cueca se proponen diversas hipótesis en diferentes direcciones. Primero, se relaciona el baile con la cultura europea influenciado por el

¹¹⁴ Estos rasgos se evidencian de diversas maneras, por ejemplo, puede apreciarse en el sombrero del hombre, adornado con cuentas y espejos sobre una base de casco hispano de cuero de vaca. Típico de los adornos de las áreas rurales del Norte de Potosí.

¹¹⁵ Me refiera a la categoría de amefricanidade como fue propuesta por Lélia González (1988).

fandango español luego “acriollado” en los salones de baile en Lima. Segundo, se propone un origen africano debido a las menciones documentales en relación a su práctica en lugares de pernoctación de los zafreros afro-descendientes y las influencias afro en muchos estilos musicales y danzas. La tercera hipótesis remite a elementos criollo-mestizo-amerindios así introducido como baile de salón (Sigl y Mendoza Salazar, 2012, pp. 7-9).

A nivel local, la cueca es particularmente popular durante las fiestas o llamadas “carpas” de baile en el Noroeste Argentino. Así como también lo menciona la entrevistada Mabel quien está muy familiarizada y atraída por esta danza por las razones anteriormente explicadas.

Este ejemplo de la cueca como tantos otros demuestran que los bailes fueron parte de las seculares dinámicas mestizas surgidas con la conquista occidental (Gruzinski, 2007, pp. 124-125), y no son solamente fruto de nacionalidades que apenas tienen cien o doscientos años. A veces son utilizados para ciertos fines de crear una identidad nacional o reivindicar una identidad racial, como es el caso de la saya en Bolivia, sin embargo, y antes que nada son articulaciones humanas que se han formado en los distintos espacios americanos, pero justamente por la diversidad de culturas y grupos humanos que se han entrelazado entre sí. Por lo tanto, cada vez que suceden estas performances culturales dancísticas se re-inventan las identidades. Los movimientos nunca son estáticos y nunca son iguales, en el sentido de Schechner y la teoría de la performance de que es una conducta restaurada (2011, p. 35).

En relación a lo afro, estos elementos están fuertemente incorporados en las expresiones de los danzantes populares, independientemente de los fenotipos. Más allá de los intereses políticos o nacionales, como lo he demostrado con el ejemplo de la saya en Bolivia y la reivindicación a la población afro-boliviana, los actores sociales aquí también entienden y articulan “su” historia:

La saya-caporal es una Saya de esclavos, es una saya de esclavos... A mí la saya-caporal me cautivó, quizá por su música y su energía, creo que por lo enérgica que es. Quizá me gustó esto, y cuando escuché sobre su historia de dónde viene, de la esclavitud, de los mineros, me enamoro más, me enamoro más, porque, digo, tal vez estás haciendo un homenaje. Ahora con lo del baile brasilero, también es una danza de esclavitud, también tiene su historia en esto. En esto son parecidas. Lo

que me cautiva la sensualidad que le pone la mujer en estos ritmos (Entrevista con Mabel, 33 años, en la localidad de La Silleta, 22 de febrero de 2019).

Es aquí donde la danzante reflexiona en el marco de su experiencia haciendo puentes entre las diferentes expresiones de distintas “naciones”, aun así relaciona el tema con los cuerpos ancestrales y no nacionales. Así podemos considerar el cuerpo histórico y su potencial como poderoso cuerpo afro-latino-americano.

Por otro lado, los enunciados de Mabel nos demuestran que los saberes africanos están presentes en muchos movimientos de diversas danzas populares latinoamericanas y son apropiados y (re)producidos por los actores sociales y ellos sí los reconocen. Así también se dan cuenta como Katherine Dunham que la sensualidad y la sexualidad están vinculadas con el baile y forman parte de nuestra vida. Así Mabel también vuelve al tema de la sensualidad de la mujer expresada en las danzas.

Ahora bien, tal vez esto no es tan sorprendente, ya que la percepción del cuerpo se potencia en las fiestas y celebraciones. Son los ritmos que bailamos entre todos los que somos actores sociales populares. El umbral de inhibición para expresar el cuerpo es mucho menor en estos contextos.

Cabe mencionar la danza de la morenada, una danza considerada también como afro-boliviana que se conserva tanto en Salta como Jujuy, no como baile individual, sino más bien en grupos que se dedican a escenificar esta danza en performances.

La morenada o danza de los Morenos nace en las cofradías de negros durante la época colonial. Luego hubo transformaciones y los mestizos del altiplano la adaptaron, con el fin de mantener su esencia africana, ellos mismos incorporaron máscaras decoradas con rostros negros. El ritmo es bastante lento y se supone que el andar cansino de los morenos en el baile remite a hacer ver cómo ellos mismos recorrían las diferentes regiones de Bolivia.¹¹⁶

En el panorama de la práctica del presente y las diferentes articulaciones en cuanto a la música y al baile, como lo ha detectado Sánchez Patzy (2014), encontramos los estilos afro-latino-americanos cruzándose con la música tropical y la música andina, y es justamente lo que podemos experimentar en todas las fiestas populares donde se observan los cuerpos y cómo se mueven y qué sienten.

¹¹⁶ Fuente: <https://www.educa.com.bo/danzas/morenada>.

Es el mundo que construyen los actores sociales, y ahí las características de danzas afro son más que evidentes. Hasta inclusive en un poblado de la Puna salteña, como es Santa Rosa de Tastil,¹¹⁷ el gran baile después de la “Fiesta Provincial del Haba” protagoniza la banda “Los Brillantes Latinos”,¹¹⁸ así simbólicamente remite a una identificación “latina” y no en términos nacionales. Esto es lo que realmente caracteriza la música y el baile hasta en los más remotos lugares de Las Américas, y esto por su población. Así también como lo encontré en los jóvenes de la ciudad que bailan la Chacarera con elementos de Bachata y Salsa. De alguna manera reafirma que al estudiar las danzas hay que prestar atención a los cuerpos y a sus expresiones y no solo pensar en categorías de la identidad nacional, étnica o folklórica.

Imagen 21. Anuncio del gran baile después de la Fiesta Provincial del Haba en Santa Rosa de Tastil (Salta), 7 de marzo de 2020. (Foto: GKK).



¹¹⁷ El actual paraje o poblado de Santa Rosa de Tastil se encuentra en el departamento de Rosario de Lerma, provincia de Salta (Argentina), a 3.200 metros sobre el nivel del mar. Geológica y geográficamente pertenece a la Cordillera Oriental.

¹¹⁸ Un grupo musical que toca música tropical-carpera sobre todo en las carpas de Campo Quijano y Rosario de Lerma.

4.3. EJEMPLO DE LMA (LABAN MOVEMENT ANALYSIS) – DANZA FOLKLÓRICA

Laban Movement Analysis (LMA) – Formulario de codificación.

Performance: Danza folklórica, Escuela Provincial Agrotécnica N° 1 “El Brete”, agosto de 2019, El Brete, Jujuy.

Cuerpo

| | | | |
|-----------|---|------------|---|
| cabeza | X | hombros | X |
| brazos | X | codos | X |
| manos | X | dedos/mano | X |
| antebrazo | X | torso | X |
| pelvis | X | pies | X |
| piernas | X | | |

Espacio

| | | | |
|----------------|---|------------|---|
| hacia arriba | | profundo | X |
| atrás | X | adelante | X |
| hacia un lado | X | sagital | |
| vertical | | horizontal | X |
| tridimensional | | | |

Kinesfera

| | | |
|---------|-----------|--------|
| pequeña | mediana X | grande |
|---------|-----------|--------|

Estímulo/impulso (Antrieb)

| | | | | |
|----------------|------------|---|------------|---|
| TIEMPO | repentino | X | paulatino | X |
| PESO | ligero | | energético | X |
| FLUJO | controlado | X | libre | |
| ESPACIO | indirecto | | directo | X |

Forma

| | | | |
|--------------|---|--------------------------|---|
| cerrando | X | abriendo | X |
| volviendo | X | tendiendo hacia adelante | X |
| descendiendo | | subiendo | |
| creciendo | X | disminuyendo | X |
| arqueado | X | directo | |
| modelando | | | |

En el caso analizado, un baile de cueca presentado por dos jóvenes en la Escuela Provincial Agrotécnica N° 1 “El Brete”, podemos notar que se mueven y se utilizan todas las partes del cuerpo, esto de manera armónica en la que integran las partes corporales.

En algunos movimientos predomina el trabajo de la parte “abajo” del cuerpo, las piernas/los pies, sobre todo durante el zapateo del varón. Aquí resalta además la flexión de las rodillas. En otros momentos se enfatiza el trabajo de brazos y manos utilizando un pañuelo durante todo el baile. Los movimientos con la cabeza no son muy exagerados.

En relación al espacio, el mismo se constituye en diversas direcciones. La kinesfera del bailarín/bailarina es mediana, ya que cada uno extiende las extremidades hasta cierta extensión, pero no a lo máximo. Entre las dos personas, uno entra por momentos en el espacio del otro y sale, es un juego entre acercarse y alejarse. Los movimientos se realizan con el cuerpo parado, no se sienta o se acuesta en el piso. Únicamente al final el bailarín se agacha más para tocar el suelo con su sombrero. El espacio en relación a los movimientos se utiliza en ciertas dimensiones, pero de una manera más simple.

Llama la atención, en cuanto al estímulo, que hay un juego entre lo repentino y lo paulatino. Predominan los movimientos energéticos o la manera en la que se hacen los movimientos son energéticos y casi no hay movimientos ligeros (poco uso de la fuerza). Por lo general, se trata de movimientos con un fuerte uso activo del cuerpo mayormente en contra de la gravedad. A pesar de los movimientos energéticos y pícaros del varón, nunca deja de ser elegante, mantiene su sensualidad igual que la mujer. Destaco esto porque no se puede observar a menudo en un varón en este tipo de danza.

Los movimientos se realizan de manera directa en el espacio. Este aspecto también resalta lo que Laban (2011, p. 19) llama “la revelación de la vida interior, o sea, esta danza picara en pareja, la motivación para seducir por parte del varón, y la mujer que se acopla, pero usando su propia estrategia para responder a esta seducción en forma de movimiento. Esto hace cada interpretación única, ya que es justamente donde los bailarines se nutren de su experiencia y vivencia caporal que no se puede pautar con los pasos. Claramente dominan las expresiones alegres y lúdicas.

Se observa una variedad de formas corporales que se cambian a través del movimiento. Según la teoría, en este aspecto se examina el cambio de forma que puede estar relacionado con el propio cuerpo o con el medio ambiente, o puede ser una adaptación a otro cuerpo, o sea, una persona, un objeto o material (Klein, Barthel y

Wagner, 2015). En nuestro ejemplo destaca la interacción del cuerpo con otro construyendo diversas formas corporales, pero también la adaptación del cuerpo en relación a algo material, el pañuelo. Esto provoca un juego corporal particular.

Ahora bien, la fraseología describe la relación entre los cuatro parámetros de movimiento: cuerpo, espacio, estímulo y forma, esto en la secuencia del movimiento. En este ejemplo podemos decir que es sucesiva, es decir, los movimientos se realizan sucesivamente por partes del cuerpo adyacentes. Además, la frase se ejecuta mayormente con énfasis en el medio o al final de una secuencia.

Finalmente, la categoría relación, en esta danza observada tenemos un ejemplo tanto de relación entre personas como de objeto, el pañuelo que a la vez sirve como medio de comunicación. Los cuerpos de los dos danzantes se vinculan durante todo el baile, hasta inclusive al final se tocan de manera espontánea que no es algo previsto en la cueca. Las partes del cuerpo se relacionan de manera dirigida, hasta inclusive con cambios abruptos. Tal vez más libertad y flujo de movimiento se produce con el movimiento del pañuelo que invita a la seducción.

4.4 BALANCE

En este capítulo traté de brindar un panorama de las múltiples formas de la práctica en cuanto a las danzas folklóricas argentinas en el presente. No corresponde hacer una interpretación única ni estudiar estas expresiones desde un solo ángulo. Queda claro que, tanto la expresión corporal individual como grupal está anclada en los procesos históricos a partir de los cuales los actores sociales reconstruyen su práctica cotidiana. Esto no excluye una influencia política y el intento de establecer ciertas reglas, como lo traté de mostrar a partir del ejemplo de interpretar la enseñanza del folklore como un dispositivo, sin embargo, también demostré que en la cotidianeidad las reglas se deshacen y los danzantes construyen sus propias situaciones, movimientos e interpretaciones: “desobediencias”.

La imitación de una masculinidad determinada, como en el Malambo o las danzas en pareja que definen los roles de género según un modelo occidental-tradicional, también pueden ser leídas en el marco de un “mimetismo colonial” como lo planteado por Homi Bhabha (2002, p. 205). Son las narrativas y el “entrenamiento” de los roles de género de los cuales los mismos actores sociales se apropian, pero pueden ser interpretados como resistencias, ya que es esta hibridez del “mimetismo colonial” que nos señala Bhabha, la que podemos ver en las prácticas y a la cual regreso en el análisis de las otras danzas.

Este “mimetismo colonial” es una constante que podemos detectar en las múltiples prácticas dancísticas en el Noroeste Argentino. Resalto esto para entender mejor la importancia de la expresión dancística por parte de los actores sociales de la clase popular, ya que son ellos mismos que entendieron que la danza forma parte de los movimientos humanos cotidianos y no construyen una distinción entre danza-arte-espectáculo-distancia.

A pesar de que por parte de las “autoridades” se intenta armar un escenario para la danza folklórica estilizada en cada fecha importante, por ejemplo, “el día de la patria” (conmemoración del 25 de mayo de 1810 como inicio de la independencia de la Argentina); esto no quita que el actor popular tenga otra visión de la danza. Así sucedió que una joven en una actividad oficial de la municipalidad de La Silleta (Salta), pide a un reconocido bailarín invitado,¹¹⁹ bailar con él en el escenario y espontáneamente se

¹¹⁹ Se trataba, según informó la madre de la joven, del campeón nacional de malambo y zamba carpera. Sin indicar el año de su premiación ni el evento.

reemplaza la bailarina “oficial” por aquella joven. Es la emoción por el baile que la hace lucir en este escenario a pesar de la ropa deportiva que para nada concuerda con la regla establecida. Se borran las fronteras entre escenario y público (espectador), un hecho que probablemente fuere imposible en lugares como un teatro.

Esto reafirma también la tesis de performance en relación a las teorías del drama social como lo propone Victor Turner (1986), quien explora la interacción entre un acontecimiento, un espectáculo, la audiencia y cultura, relacionando el drama ritual y social en relación con la idea de la actuación.

Imagen 22. Escenario en la plaza 8 de diciembre en La Silleta (Salta), febrero de 2020. (Foto: GKK).



CAPÍTULO 5

SAMBANDO EN UN ESPACIO ANDINO: LA PRÁCTICA DE DANZAS BRASILEÑAS

En este capítulo propongo describir y analizar lo que podemos llamar la “danza brasileña”, aunque advierto que es un término genérico que hace alusión a su pertenencia geográfica actual y el Estado de Brasil. Es utilizado en este sentido, pero vamos a entender que las prácticas de cada uno de los ritmos y danzas son sumamente complejas y deben ser situados dentro de una América Ladina.¹²⁰

Aquí trato de identificar cuáles son las características generales de esta práctica, sus diferentes estilos de danza y cómo se lleva a cabo este tipo de baile en el Noroeste Argentino. Esto en el marco de esta tesis que tienen en cuenta los flujos culturales globales que implican también migraciones que muchas veces impactan sobre la población receptora y se reflejan en nuevas prácticas locales.

Este análisis permitirá entender la complejidad de las danzas brasileñas en sí, donde la diáspora africana juega un rol muy importante, pero también la importancia de entenderlas como expresiones corporales con significados y memoria cultural. Como es la idea de toda la tesis, comprender las danzas como alternativas al lenguaje escrito y oral, entenderlas como una narración a través de los cuerpos considerando que la danza también transmite historia. Esto implica reconocer otra forma de registro cultural y su transmisión a través del baile. Este aspecto aquí va a quedar muy claro, y coincidiendo con Barbara Browning (1995) quien lo resume:

¹²⁰ La noción de “*amefricanidade*” propuesta por Lélia González (1988), puede ayudar en relación a la visibilización de la historia o ser utilizado como mecanismo estratégico de resistencia.

Brazilian dance offers entirely different ways of thinking about language, writing, representation, narrative, even irony. [...] Brazilians have other forms of cultural record keeping—and dance is one (pp. XXI-XXII).¹²¹

Sin embargo, la idea de Browning (1995) puede ser trasladada a muchas danzas amefricanas-amerindias como también lo traté de explicar en el capítulo 3 a partir de las reflexiones históricas sobre las danzas en el espacio americano.

Por otro lado, en relación a la práctica local, voy a considerar los actores sociales, los espacios de la práctica, pero también la interacción con los espectadores, ya que son ellos quienes —intencionalmente o no— entran en contacto con esta forma de danza y la expresión corporal.

En este caso, el trabajo empírico se llevó a cabo principalmente en diferentes localidades en el Valle de Lerma (provincia de Salta) por dos razones. Primero, en este espacio pude observar a largo plazo la práctica de las danzas brasileñas (Koeltzsch, 2014 y 2016). Allí tiene una continuidad de más de 20 años, impulsado por Thiago. Segundo, este ejemplo va a reflejar mi experiencia también a largo plazo a partir de mi práctica y el enfoque metodológico de la autoetnografía, ya que evidencia mi experiencia y participación como simple actor social (consciencia práctica) antes de entrar en contacto con el mundo académico, y luego, como investigadora (consciencia discursiva) a partir de los diversos estudios realizado sobre las danzas brasileñas en los últimos siete años.

Cabe aclarar que en el territorio de Jujuy también se baila los ritmos brasileños, es más, el mismo inmigrante Thiago, anteriormente a las actividades en el Valle de Lerma, realizó sus actividades dancísticas en la provincia de Jujuy, sobre todo en las ciudades de Jujuy y Tilcara, y también participó activamente en los corsos del Carnaval en San Pedro (Jujuy). Por lo tanto, el estudio en el territorio del Valle de Lerma (Salta) es representativo de diversas regiones de Jujuy.

En los detalles acerca de las danzas en cuestión, me voy a concentrar sobre todo en los ritmos de *Samba*, *Axé* y *Funk carioca* con el fin de explicar las corporalidades que ellos implican y cómo los mismos actores sociales se reapropian de estas danzas. Así no

¹²¹ La danza brasileña ofrece formas completamente diferentes de pensar sobre el lenguaje, la escritura, la representación, la narración, incluso la ironía. [...] Los brasileños tienen otras formas de conservar el registro cultural —y la danza es una (traducción propia).

sorprende que, por ejemplo en Jujuy, en el marco de la Fiesta de la Danza en 2019 se dictara un seminario justamente sobre estos tres ritmos.

Cabe destacar que en el mes de mayo de 2019, se ofreció un amplio programa para acercar diferentes danzas de todo el mundo a la población jujeña, cada una con su relación cultural en relación al espacio actual de la práctica. Para el caso de los tres ritmos que he mencionado anteriormente, en el anuncio por el Centro Cultural Héctor Tizón se destacaron atributos como energía, alegría, diversión, pero también potencia, fuerza y resistencia. Retomaré estos aspectos a lo largo del análisis de las danzas brasileños considerando sobre todo las experiencias de los actores involucrados.

Imagen 23. Anuncio del Seminario Danzas Brasileñas.



Fuente: Página de *Facebook* del Centro Cultural Héctor Tizón:
<https://www.facebook.com/centroculturalhectortizon/photos/a.865236940195650/2501725939880067/?type=3>.

Ahora bien, a continuación analizaré primero algunos detalles en relación a los estilos *Samba*, *Axé* y *Funk carioca*, para luego concentrarme en los actores sociales y su práctica, sobre todo, cómo entienden ellas/ellos estas danzas, qué significado tienen y qué asocian con estos ritmos, ya que a lo largo de mi participación, y conociendo la historia de la práctica en la región, queda muy claro que no se trata de una “moda” o actividad esporádica, sino entran en juego cuestiones más profundas que tienen que ver con un lenguaje para la articulación, particularmente buscado por mujeres, pero también se evidencian componentes emocionales y afectivos que quedarán muy claros en la descripción de los casos de estudio.

5.1 SAMBA O EL PODER TRANSFORMADOR

O samba é pai do prazer
O samba é filho da dor
O grande poder transformador
—Caetano Veloso (1993)¹²²

Cuando se habla de la danza brasileña muchos piensan en *samba* por su gran popularidad y difusión como parte de lo que se asocia con la cultura del Brasil, y viceversa. O sea, cuando se menciona o se escucha *samba*, automáticamente se establece un vínculo con Brasil. Esto es válido, siempre y cuando no perdemos de la vista la complejidad de esta danza y su historia. Como lo articula Browning (1995), a partir de una lectura general define que “*I read samba –the most popular secular dance in Brazil– as a form that narrates a history of cultural contact between Africans, Europeans, and indigenous Brazilians*” (Browning, 1995, p. XXIII).¹²³ De esta manera se expresa la memoria corporal reconociendo la danza y el cuerpo como forma de registro histórico.

Podemos decir que la *samba* tiene un fuerte vínculo con lo que llamamos la cultura y expresión popular, ya que las mismas canciones en sus letras ponen énfasis en temas como la vida, la naturaleza, la libertad, las alegrías y tristezas. Está arraigada en la cultura popular, así como lo entiende también Edison Carneiro (1962) en su “Carta do Samba”, la *samba* como reflejo de la vida y de costumbres.¹²⁴

Tratándose de una danza con múltiples influencias, los pasos de la *samba* de alguna manera aparecen en muchos estilos de bailes y coreografías populares, un hecho que se refleja también en las performances de los bailarines a nivel local.

¹²² Canción “*Desde que o samba é samba*”.

¹²³ “Leo la *samba* –la danza secular más popular de Brasil– como una forma de narrar una historia del contacto cultural entre africanos, europeos e indígenas brasileños” (Traducción propia).

¹²⁴ Edison Carneiro escribe “[...] *aceitamos a evolução normal do samba como expressão das alegrias e das tristezas populares [...], como reflexo real da nossa vida e dos nossos costumes.*” (Carta do Samba, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1962, p. 3).

Se ha investigado mucho sobre la *samba* como género musical, danza y los aspectos relacionados, como la belleza y la sexualidad. Desde diferentes puntos de vista y diversos lugares tratamos de formular en palabras lo que significa bailar o tocar *samba*.

Por lo general, se considera la *samba* como la principal manifestación de la cultura popular del Brasil y se relaciona también con un cuerpo brasileño imaginario, a partir de su construcción como identificador nacional y la invención de una tradición en la búsqueda de una unidad nacional por parte del Estado brasileño. Esta construcción se llevó a cabo a partir de los años de 1930 creando un universo simbólico que se materializó en la música y la danza de la *samba* (de Castilho Gomes, 2014, p. 29).

Personalmente, y en relación a la expresión dancística, trataré de hacer especial hincapié en la experiencia corporal y su potencial de narración, independientemente de la descendencia de la persona que interpreta.

Cabe aclarar que, en el mismo país de Brasil se ha pasado por diferentes etapas de reconocer la articulación a través de la música y la danza de la *samba* como válida expresión dentro de la cultura popular. Como dato significativo debo mencionar el “Primer Congreso de Samba” en Rio de Janeiro realizado en 1962. En esta ocasión se juntaron sambistas, investigadores, representantes de la industria musical y otros interesados para firmar la así llamada “Carta de Samba”. La redacción del texto estuvo a cargo del etnógrafo e historiador Edison Carneiro quien realizó un análisis crítico acerca de la cultura de la *Samba*, además de prestar atención en la conservación de este patrimonio cultural. Quiero recalcar la mención del potencial de articulación de la parte dancística en la *samba* aclarada en la carta:

Em toda parte, a coreografia do samba se caracteriza pelo passo de deslize, de iniciativa individual e, portanto, sem outra regra fixa senão aquela de que é no pé que se diz que se exprime todo o que o sambista sente (Carneiro, 1962, p. 11).

En otras palabras, se trata de un lenguaje corporal que cuenta una historia a través de un complejo diálogo entre diferentes partes del cuerpo que es muy difícil formularlo en palabras, y tal vez es esto que hace a la *samba* tan atractiva, pero difícil de descifrar a la vez. Podemos definirla como narración con los pies acerca del registro corporal histórico, o como expresión popular de sentimientos, costumbres y resistencias.

En toda esta búsqueda de expresión hay un elemento clave desde el análisis musical: la síncopa. Reconocida su constante aplicación, también en el texto de Carneiro, esta misma tiene la particularidad de que se acentúa la nota en el lugar débil de un compás y entre medio de los tiempos, también llamado *off beat*. Esta alteración rítmica que consiste en el prolongamiento del sonido de un tiempo débil a un tiempo fuerte, para Muniz Sodré significa una táctica de preservación de la cultura negra en América (1998, p. 25). El mismo autor reconoce que la síncopa no es puramente africana, la diferencia está en que en la música europea se encuentra más bien en la melodía, mientras en África su incidencia básica es rítmica. De esta manera la síncopa brasileña es rítmica-melódica, ya que combina ambas formas (ibídem, pp. 25-26).

Una interesante metáfora sobre esta estructura polimétrica de 2/4, donde el ritmo fuerte está suspendido y el débil acentuado, nos brinda Browning proponiendo que: “Esta suspensión deja al cuerpo con un hambre que solamente se puede satisfacer llenando el silencio con movimiento” (1995, p. 10; traducción propia).

Para quienes bailan *samba* –independiente de la ascendencia–, esto significa sentir el cuerpo en este momento, y sentir cómo el ritmo se convierte en un poder que toma este mismo. Sin lugar a dudas, es una danza que transforma, que libera energía y llega a cierto empoderamiento en diferentes contextos (Koeltzsch, 2016; 2018). Vengo trabajando con la temática sobre todo con mujeres en el Valle de Lerma (provincia de Salta), principalmente en un rango de edades entre 17 y 64.

Quiero recalcar también que se trata de una expresión social del cuerpo donde entran en contacto diferentes personas, es exuberante y expresiva, el desafío está en la rapidez y el juego con el ritmo sincopado. Por lo que hay que tener en cuenta un amplio panorama, así como lo expresa Sodré:

O samba, entretanto, é muito mais do que uma peça de espetáculo, com mal definidas compensações financeiras. O samba é o meio e o lugar de uma troca social, de expressão de opiniões, fantasias e frustrações, de continuidade de uma fala que resiste a sua expropriação cultural (1998, p. 60).

Aquí juega un papel importante lo que el cuerpo danzante activa a través de la síncopa y el intercambio del individuo en relación con otros. Es cuando el ritmo se hace dueño del cuerpo, y de esta manera es posible la comunicación y el encuentro de cuerpos

comunes, conocidos o desconocidos más allá de las nacionalidades. El asunto es complejo, porque atraviesa el sistema social, cultural y político. Además, se trata de un estilo musical y de baile con múltiples dimensiones que integra la poesía de sus canciones, el vestuario, un lenguaje particular, la cosmovisión, los modos de hacer mover el cuerpo, pero también la escenificación, la performance de los actores sociales, y esta, no solamente durante la presentación en el *Sambódromo* durante el carnaval como culminación de la expresión sambista.

La profundidad del tema se refleja en la inscripción de los diferentes matices de la *samba* como Patrimonio Inmaterial en 2007 por el Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), reconociendo oficialmente los estilos: *partido alto*, *samba de terreiro* y *samba-enredo*.¹²⁵

Esto nos indica también una dinámica y este potencial transformador que ha señalado Caetano Veloso (1993) en su canción “*Desde que o samba é samba*”, a la vez estos cambios forman parte de la expresión de los danzantes, sin perder su conexión histórica, filosófica y la relación con lo afro-brasileño. Como lo articula Zeca Ligiero resumiendo que:

A elasticidade e a dinâmica das diversas categorias do samba permitem à sua performance a rápida absorção de novos elementos sem, contudo, perder a sua relação ancestral rítmica e a sua filosofia afro-brasileira, criando, dessa forma, uma variedade de performances cada vez mais multiculturais e contemporâneas (2011, p. 171).

Ahora bien, lo indicado demuestra claramente que la performance no es un acto estático, sino son procesos que se repiten y que nunca son exactamente iguales a la anterior (Schechner, 2000). Podemos encontrar este constante flujo donde se superponen elementos tradicionales y modernos, sin perder el ritmo ancestral. Pero es esto lo que permite a los actores sociales crear su propia forma de expresión, y tal vez es esta, la posibilidad que

¹²⁵ Véase: Dossiê Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. Se aclara que: “*O samba e os sambistas participaram ativamente da construção da identidade nacional brasileira. O samba virou sinônimo de Brasil. [...] já que é um importante fator de afirmação da identidade brasileira, além de fonte de inspiração e de trocas interculturais para além de suas fronteiras geográficas*” (2007, p. 10). En <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1941/samba-do-rio-de-janeiro-e-patrimonio-cultural-do-brasil>.

atrae a tantas personas dentro y fuera de Brasil de utilizar y crear este espacio de la *samba*, para hablar con los pies y con sus cuerpos permitiendo esta transformación en lenguaje corporal.

Así también lo entienden las bailarinas del Valle de Lerma de Salta: bailar estos ritmos de la *samba* no es una cuestión de nacionalidad. Como cuenta Mabel (33 años):

No tienes que ser brasilera, ni ser de sangre brasilera para bailar una danza así. [...] yo siempre digo que capaz en mi vida anterior, viste cuando se dice que reincarnás, yo digo, en mi vida antepasada tuve algo que ver con lo brasilero, o la zona esta, con lo latino. Es que, escucho esta música y me sale algo de adentro, es inexplicable, pero me sale algo de adentro (entrevista en La Silleta, 22 de febrero de 2019).

Esto también nos lleva a las percepciones y emociones, ya que Mabel no sabe explicar en palabras lo que siente al bailar *samba* y otros ritmos brasileños. Percibe la conexión con estos ritmos desde una perspectiva amefricana, porque reconoce tanto lo “latino” como lo diaspórico africano. Hace una conexión entre la danza afroboliviana como la *saya* y las danzas brasileñas: [...] “también son danzas de esclavitud, tienen su historia también en esto” (Mabel, 22 de febrero de 2019).

Resumiendo, partir de estos breves análisis podemos concebir la complejidad y que requiere combinar estudios de diversas disciplinas. No podemos reducir la danza y la música de la *samba* solamente a lo que se transmite en la televisión durante el Carnaval, los desfiles de las *Escolas de Samba* y la sexualización del cuerpo que a menudo se interpreta.

5.2 DIVERSIÓN, ENERGÍA, ALEGRÍA. LA DANZA AXÉ

El segundo ritmo que he mencionado en el inicio del capítulo y que tiene relevancia en la práctica dancística en el NOA es denominado *Axé*. Se trata de un movimiento musical surgido en Bahía (Brasil) en los inicios de la década de los años 80. Como sucede muchas veces con este tipo de movimientos musicales populares contemporáneos, y como también lo detecta Armando Castro (2010), frecuentemente está relacionado con la supuesta decadencia y la baja calidad técnica (p. 204). Por esta razón, los estudios académicos son muy escasos, y como en el caso de Castro, se concentran sobre todo en lo que es la música, la industria musical-comercial, pero no se considera la danza. Este último factor resalta aún más, ya que no solamente que no se presta suficiente atención a las danzas, sino que al parecer resulta problemático cuando no encajan ni en el género folklórico-étnico ni en las que se considera “arte”. Y esto a pesar que todos los videos hacen hincapié en los movimientos y muchos viene con coreografías armadas.

Aquí trato dar un breve resumen de qué se trata, considerando que en la práctica dancística local el *Axé* es de suma importancia. Tal vez puede relacionarse con el fenómeno del K-Pop que analizo en el capítulo siguiente, ya que es clave para la popularidad de la música *Axé* que en muchos casos va en conjunto con un videoclip coreográfico para acompañar la música bailando. De esta manera van íntimamente enlazados tres aspectos principales que puedo identificar: el cuerpo, la música y el éxito comercial.

Por la etimología, *Axé* como vocablo proviene de la lengua Yoruba y su significado remite a energía, dinámica y poder. Antonio Riserio (1996) nos provee una definición que abarca todo el concepto, ya que también está ligado a la expresión religiosa afrobrasileña del *Candomblé*. Según Riserio *Axé* es: “*O poder de um orixá, a força, a dinâmica, o principio-energia do vir-a-ser; os terreiros existem para gerar, acumular e transmitir “axé”, garantindo assim não só a sua sobrevivência, como a continuidade da vida na Terra*” (1996, p. 158). Esto significa que en el trasfondo de todo esto encontramos un significado cultural enlazado con la población y se refleja en las prácticas populares. Tanto en los ritmos, en los textos de las canciones y en los movimientos encontramos este trasfondo cultural.

En cuanto a la música *Axé*, cabe destacar que se expandió rápidamente por todo Brasil y América Latina, así llegó también a la Argentina. A nivel mundial hubo un impacto muy importante, tras estrategias de comercialización como nueva música pop de Bahía, se hizo muy conocida, especialmente a partir de los años 80 con el auge del así llamado género “*World Music*”. Artistas como Daniela Mercury, Carlinhos Brown, entre otros, y las bandas baianas como Olodum y Timbalada celebraron grandes éxitos en Europa y Norteamérica.

Ahora bien, la música está enraizada en varios estilos y géneros musicales locales de Brasil y globales, como *Frevo*, *Ijexá*, *Samba*, *Reggae*, *Salsa*, *Rock* y *Lambada*, entre otros, destacando la percusión y las guitarras baianas (Castro, 2010, p. 204). Muchos cantantes y grupos nacen en Salvador da Bahía, una ciudad que se caracteriza por sus múltiples prácticas culturales y esto se refleja también en la música *Axé*. Un importante factor en la difusión es el Carnaval de Bahía, que se caracteriza por los “*blocos carnavalescos*”¹²⁶ con sus “*trios-eléctricos*”.¹²⁷

En relación a la danza, como lo demuestran los videos que acompañan las canciones, en las coreografías se combinan los pasos de diferentes estilos, por ejemplo, de *Samba*, *Samba-Reggae*, danza afro, *Afoxé*, *Hip Hop* y la danza contemporánea. Se realizan sobre todo movimientos de cadera, cintura, con marcación, acompañada por los pies y los brazos/manos, siempre transmitiendo la energía que contiene este ritmo.

Uno de los ejemplos es la canción *Cintura* de “Braga Boys”, que fue lanzada en el año 2000. Cabe mencionar que la banda perduró muy poco tiempo, tenía un gran éxito en toda América Latina con *Uma bomba*. Sin embargo, y como lo podemos ver en el ejemplo de los danzantes del Valle de Lerma, hasta el día de hoy se sigue bailando el tema “*Cintura*” que es una danza sencilla con una letra muy fácil de entender aun cantando en portugués. Se mencionan diferentes partes del cuerpo que se van moviendo o señalando durante la danza. Más allá de esta sencillez de la letra y del aparentemente poco contenido “intelectual”, destaca la importancia del baile como lenguaje popular. En una parte dice: “¿Por qué hablar del amor si puedo bailar? ¿Por qué hablar, por qué hablar, por qué hablar? – Sigue el paso, lánzate en el baile” (véase la canción completa a continuación).

¹²⁶ Son las comparsas, el grupo de personas que acompañan los artistas en el carnaval.

¹²⁷ Es un tipo de escenario móvil (carrozas) donde tocan y cantan los artistas.

Cintura

Cintura, cintura, cintura
Cintura, cintura, cintura

Cabeça, cabeça, cabeça
Cabeça, cabeça, cabeça

No ombro, no ombro, no ombro
No ombro, no ombro, no ombro

Pro lado, pro lado, pro lado
Pro outro, pro outro, pro outro

Parou, parou, levantou
Parou, parou, levantou
Abaixou, abaixou
Abaixou, abaixou

**Pra que falar de amor
Se eu posso dançar?
Pra que falar, pra que falar
Pra que falar?**

Pra que falar de solidão
Se eu posso viver?
Pra que falar, pra que falar
Pra que falar?

Siga o passo de quem tá na frente
Esse caldeirão tá ficando quente
Siga o passo, jogue-se na dança
Pode se jogar que a noite
É uma criança

Ahora bien, en la canción resalta la cuestión del lenguaje corporal que reemplaza la lengua verbal transformándose en un gesto. Abogaría por entender toda la danza popular no como mera diversión, sino a través de sus gestos y mímicas y como manera de expresarse por parte de los actores populares. Esto lleva a otro nivel de comunicación, comprender la dimensión del gesto en el sentido de Merleau Ponty (1975)¹²⁸ quien entiende hasta inclusive al lenguaje como un gesto. No se trata de una mera conexión física

¹²⁸ Véase el capítulo “El cuerpo como expresión y la palabra”, pp. 191-216.

del habla, sino que en última instancia el gesto se convierte en el motivo de todo tipo de génesis de significado. El gesto surge en la comunicación del hombre con el mundo. De ahí que, el gesto no comunica un significado particular, sino que abre un sentido o sentidos, crea un significado. Es importante precisar que los vocablos crean un primer significado, pero los mismos no solamente son un “enunciado conceptual”, sino que ofrecen “el pensamiento como estilo, como valor afectivo, como mímica existencial” (Merleau Ponty, 1975, p. 199).

En cuanto a la canción mencionada, entra en juego indirectamente otro tema, la autoridad intelectual. En muchas situaciones es esta autoridad la que establece el contenido, el lenguaje correcto y la forma de enseñar, lo que también implica ciertos miedos al fracaso. En cambio, lo que dice la canción, “seguir el paso y lanzarse”, creo que es una de las razones del éxito a nivel local, porque es justamente lo que hacen las personas en la práctica de la actividad dancística no jerárquica. Vuelvo a este tema más adelante en el análisis también en relación a los movimientos.

A partir del lenguaje corporal podemos pensar en cuestiones de la comprensión corporal intercultural que hacen posible los movimientos. Contribuyen también para perder el miedo a la expresión corporal, al cuerpo en sí, porque se trata de espacios populares, familiares y sin evaluación. Los movimientos son “marcadores sociales” no provienen de una herencia biológica, sino “señalan una pertenencia cultural o una voluntad de asimilarse” (Le Breton, 1999, p. 50). Y en relación a la lengua, ha de entender este lenguaje corporal y los movimientos significantes del cuerpo, como también lo reconoce Le Breton:

La lengua es una frontera cultural rígida, un sistema de significación difícilmente manipulable para quien lo ignora. La experiencia muestra que, a veces, el obstáculo que opone se supera en el caso de mensajes simples mediante el recurso de gestos y mímicas. A menudo, los movimientos del cuerpo son comprensibles más allá de las fronteras culturales, gozan de una amplitud de comprensión más grande que las diferentes lenguas orales [...] (1999, pp. 50-51).

Acompañar la música con coreografías fue una de las estrategias de muchos grupos musicales del género *Axé*, y tal vez es algo que buscan los actores sociales populares en relación a la identificación de sí mismos. Grupos como *É o Tchan* combinaron en todos sus

éxitos la música y el baile, escenificaron sensualidad y erotismo, pero también temas en relación a cuestiones históricas, como el vínculo de Brasil con Egipto o la población indígena en el país. Todo esto interpretado a través del canto y el baile.

Otro grupo del cual se acordó una de las mujeres entrevistadas es *Axé Bahia*. Preguntando por qué le atrae la música popular y el baile de Brasil dice Mabel:

Ahora tengo 33 y lo sigo eligiendo. O sea, ya pasó el tiempo desde el surgimiento de esto de Axé Bahia, yo tenía 15/16, ahí cuando empezó, cuando surgió esa música de ese grupo musical, te lo juro, quería ser una de las bailarinas de este grupo Axé Bahía (entrevista en La Silleta, 22 de febrero de 2019).

La respuesta también indica que no se trata de un gusto pasajero, sino es una identificación a largo plazo con un cierto estilo de música y baile que impactó en la vida de una persona. Destaca que el actor popular encontró un lenguaje corporal para expresarse así entender las prácticas desde adentro y que construye su patrón de comunicación lingüística (Garfinkel, 2006). Esto también implica la (re)construcción de identidad que no es fija, porque constantemente se desplaza (Hall, 1996), ya que recibe diversas influencias en este mundo global. Las identidades se construyen una y otra vez a partir de experiencias y sensaciones, pero sobre todo de resignificaciones de la propia identidad.

Finalmente, podemos tomar este ejemplo de un género musical como *Axé* –y en consecuencia su baile– que logró popularidad y difusión mundial para deconstruir ideas vinculadas a una monocultura de todo lo que es “pop” y su valor menor respecto de lo “clásico” (Frith, 2014). Como bien lo reconoce Castro (2010, p. 206), el estilo *Axé* se basa en la relación entre tradición y modernidad dialogando entre el pasado y el presente, se supo aprovechar con creatividad para inventar algo original con propios elementos estéticos y con esto pudo competir a nivel internacional.

5.3 NA PONTA ELA FICA – TRANSGRESIÓN DEL ORDEN MORAL Y LA APROPIACIÓN DEL BAILE *FUNK*

En este apartado voy a desarrollar brevemente otro estilo musical y dancístico relevante en la práctica de las danzas brasileñas en el espacio estudiado del Noroeste Argentino. Como lo he mencionado en el inicio del capítulo, es uno de los géneros que se practica cotidianamente, además de ser un fenómeno aún en auge. En el presente, tal vez es uno de los más controversiales y a la vez populares estilos, esto por el micro universo de sus bailarines y su difusión en otros países latinoamericanos.

El *Funk carioca* es el nombre asignado a una práctica musical y dancística asociada con la manifestación cultural llamada baile *Funk* que surgió en las afueras de Río de Janeiro a finales de los años de 1970, y desde aquel entonces está ligado a este micro-universo de las favelas y la vida de los pobladores de las mismas (Barcelos Carvalho Lima Beschizza, 2015, p. 20).

Musicalmente, en sus inicios, obtuvo mucha influencia de una vertiente de *Hip Hop* llamada *Miami Bass*. El estilo se caracteriza por su rápido tempo y tambor frenético, pero también por un controvertido contenido lírico y sexualmente explícito.

El género recibió su propio estilo cuando muchos DJs de Brasil, en particular de Río de Janeiro, trataron de aproximar los ritmos de *Funk* a los de *samba* y otros ritmos brasileños. Ha pasado por varias fases de construcción, ya que el *Funk* de los años 1970 ya no es el mismo de 2020. Sin embargo, sigue formando parte de la cultura urbana brasileña.

En los inicios del movimiento Funk, destacó sobre todo la participación masculina por los MC's (*master of ceremonies*),¹²⁹ mientras en la actualidad las mujeres juegan un rol muy importante, no solamente como bailarinas en los bailes *Funk* en las favelas, sino también como MC's se ganaron su lugar, ejemplos son MC Carol y MC Rebecca, "*funkeiras*" las que podemos ubicar en el sub-género de "*Funk proibidão*" (funk tabú), cuyos textos explícitos tratan sobre todo de sexo, pero también de la violencia, tematizando el crimen y el narcotráfico (Fornaciari, 2011, p. 58). Otra representante femenina es MC Pocahontas la que podemos ubicar dentro de *Funk ostentação*.

¹²⁹ Fuente: Urban dictionary: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=MC>. Se caracterizan por hacer las mezclas en vivo a diferencia con los DJ's que junta canciones.

En el siglo XXI, con un público más heterogéneo, el *Funk carioca* ganó mayor prestigio y popularidad en un amplio público (Barcelos Carvalho Lima Beschizza, 2015). Esto no solamente en Brasil, sino también en Latinoamérica y a nivel mundial. Una de las más exitosas mujeres actualmente es Anitta. Su video “*Vai malandra*” contabiliza 405.745.206 visualizaciones en YouTube y cuenta con 48,7 millones de seguidores en Instagram.¹³⁰ Parecen solamente números, pero a la vez indican los impactos, sobre todo ante la comunicación global y el flujo cultural.

Cabe aclarar que el tema del *Funk* es bastante complejo, pero a contrario del *Axé*, el *Funk* ha sido estudiado académicamente como fenómeno de la cultura popular, desde los problemas sociales y económicos por su práctica en las favelas, por la discriminación racial, pero también en un sentido de una propia expresión estética y su agencia. Por un lado están las letras explícitas de las canciones, y por el otro, los movimientos que han desafiado la cultura hegemónica como ninguna vertiente de la cultura popular anterior en América Latina. En ambos casos, todo se deriva muy directo a la sexualidad sin romanticismos y sin sentir vergüenza del cuerpo. Se muestran los cuerpos con o sin celulitis, gordos o flacos. Se expresan los deseos y las prácticas sexuales de manera directa, lo que hace el asunto complejo.

Las mujeres expresan sus deseos sexuales igual que los hombres, además mueven el cuerpo al ritmo y se exponen. Además hablan libremente sobre su condición social y sobre su sexualidad en un sentido de un feminismo “propio” que a la vez entró en un conflicto con el feminismo “occidental” que interpreta esta performance como reafirmación de los estereotipos machistas (Buitrago Carvajal, 2014). En realidad las *funkeiras* crean su propio feminismo desde su contexto que no es comparable con otros, algo que ya cuestionaba Spivak (2003, 2008) del “feminismo occidental” que hace nada más que tratar de homogenizar a las mujeres.

Cabe destacar que en el mundo *Funk* los actores entienden el cuerpo como lugar de placer y el goce individual. Interesante en este sentido es tener en cuenta lo que detecta Mylene Mizrahi (2014), que las mujeres en el baile *Funk* pueden afirmar su feminidad sin “presencia física masculina” (p. 290), ya que bailan de manera autónoma y también eligen su estilo, su estética y sus accesorios.

¹³⁰ Última consulta del 4 de septiembre de 2020.

Ahora bien, dentro de este mundo *Funk* se distinguen sub-géneros, como ya he mencionado el *Funk Proibidão*, otro estilo sería *Funk Putaria*, con letras erotizadas, hipersexualizadas con referencia a las mujeres y su performance sexual (Fornaciari, 2011, p. 68). En relación al baile, la estética en este tipo de danza es sensual y marcante, con movimientos sexualizados y extrema exposición del cuerpo (Greff Claro, 2017, p. 96).

Otro de los sub-estilos es *Funk ostentação*, que nace en São Paulo y enfoca en temas y actitudes de mostrar el consumo de lujo. El sub-estilo *Funk Melody* es más romántico, tematiza el amor, con influencia del *freestyle* de Estados Unidos. Quiero mencionar solamente algunas de las vertientes porque son relevantes para el estudio, ya que son los que se bailan y se escuchan también a nivel local.

En cuanto al baile, se caracteriza por los vibrantes movimientos de cadera y meneo. Los movimientos en las coreografías son provocativos con énfasis en la “sacudida” la pelvis, glúteos, mover las caderas y movimientos en relación a la exposición del cuerpo sexualizado. El *Funk* es una de las danzas que causa un manejo corporal libre, y esto se nota en la participación femenina donde este tipo de baile ha ganado una gran aceptación, tal vez por esta posibilidad de dejar de lado por un momento todas las restricciones y cuestiones de moral. Las mujeres siguen los pasos y los movimientos automáticamente. Aunque la práctica del *Funk* en Salta o Jujuy no la misma que en Brasil, o sea, no es el mismo escenario que un baile *Funk* en Rio de Janeiro, sin embargo, en el fondo las condiciones de las mujeres son comparables y también sus deseos.

Las letras de las canciones que causan tanto desorden moral, en el contexto local, a veces llaman la atención, a veces provocan risas o ciertas fantasías y no es difícil entender el lenguaje en portugués. Una de las canciones que se baila y que llamó la atención es “*Na ponta ela fica*” de MC Delano. A veces entra en juego la imaginación, las mujeres hacen su propia interpretación y el cuerpo sigue, ya que se imita lo que dice la canción. En una parte de la canción mencionada se canta:

| | |
|----------------------------|--|
| <i>Ela quica, ela para</i> | Ella rebota, ella para |
| <i>Rebola, ela trava</i> | Menea, ella traba |
| <i>Ela abre, ela fecha</i> | Ella abre, ella cierra |
| <i>Na ponta ela fica</i> | En la punta ella queda (traducción propia) |

Otra canción con letras aún más explícitas y la coreografía correspondiente es el tema “*Perereca Suicida*” (vagina suicida)¹³¹ de MC Japo. Resulta que la coreografía es muy simple y al parecer, los temas más “picantes” tienen cierta atracción. En el momento del baile se puede salir un rato de la vida “normalizada” cargada con aspectos morales, y resulta que las mismas mujeres piden bailar esta canción. Hay algo que les atrae, tal vez es esta búsqueda para expresar un feminismo diferente y la agencia de expresar sus deseos sexuales, como lo he mencionado anteriormente. Algo que no solamente preocupa a las mujeres en Brasil. Como dice una de las bailarinas, “cuando nos preguntan ¿qué tema bailar?, decimos '*Perereca Suicida*', es explícito, pero nos gusta (Vero, 57 años, conversación privada, 20 de diciembre de 2019).

Son los movimientos y las expresiones corporales que también utilizan las mujeres del Noroeste Argentino para su articulación, así las mujeres entienden este potencial a partir de un estilo de la cultura popular que atiende a los mismos problemas en la sociedad argentina que la brasileña, y el *Funk* tiene esta capacidad de transmitir esto a partir de una estética particular. Como bien dice Mizrahi:

Pues el potencial político del funk reside no en un discurso explícito de denuncia expresado verbalmente, sino en el desafío que es producido por una estética que, a través de las imágenes muchas veces cómicas del poder oficial, lo desestabiliza. Si lo prohibido presenta una relación de confrontación con la alteridad, la ironía re-simboliza el conflicto a través de una relación de afrontamiento del gusto ajeno, subvirtiendo símbolos de la alta cultura, o de esferas 'sagradas' de la cultura (2015, p. 86).

El mundo del baile *Funk* es complejo y requiere una lectura de diversas historias corporales. A veces son las contradicciones que nos dan la clave para la comprensión. A pesar de la exposición del cuerpo, que supuestamente representa la mujer hipersexualizada en la sociedad capitalista,¹³² y los movimientos enfocados en el meneo del trasero, sin

¹³¹ Traducción del significado en la jerga. En realidad “perereca” se denomina a un anfibio similar a una rana, con dedos pegajosos, que suele vivir en los árboles junto al agua. Fuente: Dicionário Online de Português, <https://www.dicio.com.br/perereca/>.

¹³² Como también se ha determinado respecto del Reggaetón y las expresiones de la mujer latina, a menudo se interpreta como la exposición del cuerpo de la mujer hipersexualizada. Esto incomoda los cánones

embargo, se trata de experiencias corporales generadas a través de la danza. Abogo por desideologizar el cuerpo, además darles agencia a los actores sociales populares, en este caso las mujeres, ya que ellas mismas saben lo que hacen.

Incluyéndome a mí, ya que participo en estos bailes, puedo decir que, mostramos las piernas, nalgas y el culo, ¡Sí! Porque: “La verdadera riqueza y la abundancia no residen en la esfera superior o mediana, sino únicamente en la zona inferior (Bajtín, 1987, p. 333). Poner nuestro cuerpo es conectarnos con el mundo. ¿Sentir vergüenza? ¡No! “El trasero es 'el revés del rostro', 'el rostro al revés!'.” (Bajtín, 1987, p. 336). Estando en acuerdo con Negrón-Muntaner quien sostiene que: “la vergüenza se expresa en la cara”; Jennifer López muestra el culo “como señal de orgullo” y es una forma de “venganza contra una mirada cultural hostil” (2006, p. 138), justamente esto como respuesta a la discriminación de la mujer latina.

estéticas y requiere un análisis en más profundidad como los proponen Rodríguez Morgado (2012) y Negrón Muntaner (2006).

5.4 LA PRÁCTICA COTIDIANA DE LA DANZA BRASILEÑA

En los apartados anteriores he desarrollado algunas características de los tres ritmos/danzas que más entran en juego en esta práctica. Sin embargo, más allá de *samba*, *Axé* y *Funk* aparecen algunos otros ritmos que se bailan, por ejemplo, *Samba-Reggae*, *Frevo*, *Forró*, *Lambada*, y danza *Capoeira*. De todas maneras, demuestra la complejidad, ya que en las coreografías de *Axé* se sobreponen todos ellos ya que como lo he destacado, este género combina diversos ritmos y movimientos. Tal vez podemos denominarlos afrolatinoamericanos o amefricanos, en el sentido de Lélia González (1988) y la noción de “*amefricanidade*” que puede ayudar a entender la participación las diversas poblaciones, tanto amerindias y como las de origen africano en este proceso de la construcción cultural. De esta manera también se visibiliza la historia, no solamente de Brasil sino de toda América.

Las prácticas y performances que he observado en profundidad y a lo largo de los años corresponden mayormente a las de diversas localidades en el Valle de Lerma (provincia de Salta). Así incluí las observaciones y las propias prácticas en San José de los Cerrillos, La Merced, Chicoana, El Carril, La Silleta y Campo Quijano, además, en la ciudad de Salta se inició hace dos años también en el Barrio Araoz, zona sur.

En este contexto pude detectar que se repiten ciertos patrones respecto al espacio utilizado, el género de los danzantes, la estética y la composición socioeconómica de la población que conforman los grupos de baile. Estos aspectos están enlazados entre sí y los voy a desarrollar en esta parte del capítulo.

En cuanto a los/las danzantes cabe destacar que son mayormente del género femenino y provienen de un estrato popular de la sociedad con pocos recursos económicos, en algunos casos sin terminar la educación secundaria o se encuentran cursando el B.S.P.A.¹³³ Conozco el perfil de los adultos de este tipo de bachillerato por también ser egresada de esta institución.¹³⁴ Lo que también reafirma mi posición dentro del grupo, a pesar de cambiar el rol del participante hacia la participación observante en un sentido académico, esto no quita mi posición social y mi capacidad de entender la clase popular desde adentro. Así mismo, debo reconocer la cuestión de género y de ser mujer en el grupo

¹³³ Bachillerato Salteño Para Adultos con el fin de obtener un título secundario de una escuela nocturna.

¹³⁴ Egresada como “Bachiller en Informática” en el B.S.P.A. N° 7.169, B° Libertad, Salta.

de danzas brasileñas, esto tuvo mucha influencia en mi trabajo, ya que me enteré de los conflictos y de asuntos de violencia a partir de las conversaciones privadas entre mujeres por pertenecer al grupo. Es algo que en un inicio me causó inquietudes de cómo manejar este conocimiento luego en mi trabajo de tesis de licenciatura (Koeltzsch, 2016). Lo resolví aplicando el método autoetnográfico, reconocer a mi misma, mi posición en el entorno social y las subjetividades que puedan surgir, ya que no había otra manera que hacer una etnografía desde “adentro”. Pero también conduje entrevistas en profundidad donde se revelan estas cuestiones de la violencia de género sin hacer preguntas directas sobre lo que ya sabía anteriormente.

Por otro lado, la participación del género masculino es muy escasa, en un grupo de 20-25 mujeres participa en promedio un varón, muchas veces ninguno, lo cual refleja de cierto modo la división tradicional de género en la sociedad salteña, es decir, a cada género se le asignan determinadas actividades sin entrecruzarse en las mismas. Aquí considerando la sociedad en general con una fuerte división de género en las actividades. Como lo afirma una de las entrevistadas:

Lamentablemente aquí es así, el hombre= la pelota, = el futbol = el futbol ((risas)), o hace malambo o esas actividades. La costumbre de acá, la mujer es más para la casa. Acá se ve y se siente así. (Continua) Acá si vos bailás, un hombre baila malambo, así es un buen gaucho, entendés, entonces si se va para otros lados ya lo miran mal (Carla, 30 años, entrevista del 17 de octubre de 2014 en La Merced).

Esto se refleja en la conservación de los esquemas y las normas reguladoras tradicionales con respecto al género, como lo señala Judith Butler (2002) que: “[...] las normas reguladoras del 'sexo' obran de una manera performativa para construir la materialidad de los cuerpos, y más específicamente, para materializar el sexo del cuerpo, para materializar la diferencia sexual en aras de consolidar el imperativo heterosexual” (p. 18).

Sin embargo, vamos a encontrar en la práctica este juego entre “liberación y dominación” (Koeltzsch, 2018), o sea, la afirmación de estas reglas y normas, como en las danzas en pareja, cierta enseñanza del folklore y de las tradiciones; y por el otro lado, está la práctica cotidiana y la apropiación de diferentes danzas por el actor social popular. Así encontramos a jóvenes varones bailando K-pop, mujeres bailando la parte masculina en la

saya-caporal, hombres sensuales en la danza árabe, para mencionar solamente algunos ejemplos que estoy dando en esta tesis.

Volviendo a las danzas brasileñas en relación a la clase social, en los grupos de baile brasileño se registró una ausencia llamativa de personas pertenecientes a la clase media, intelectuales o personas con estudios universitarios. En el espacio estudiado, la práctica sucede en lugares más bien informales no estructurados como en una academia de danza. De alguna manera reafirma la división dentro de la sociedad, como sociedad tradicional en la cual los diferentes estratos viven de manera paralela, sin mezclarse entre ellos, un hecho que incluye frecuentar ciertos lugares y otros no, según la pertenencia a la clase social.

Por otro lado, en cuanto a las expresiones y las normas de gusto, existe la preocupación por la expresión corporal “correcta” por parte de la clase media-alta que engloba más bien el aprendizaje de técnicas como la danza clásica o la danza contemporánea en las escuelas de danza formales,¹³⁵ pero no incluye la práctica de bailes de la calle como es el caso de *samba*, Reggaetón o Cumbia villera, por lo menos no lo hacen en la vía pública. Lo contrario sucede en los espacios cerrados, las fiestas de la clase media-alta donde se contratan a los bailarines populares para fines de entretenimiento.

Podemos encontrar los rasgos que detectó Bourdieu (2002, p. 105) que se trata de una cuestión de la distinción, las clases sociales no se definen por la suma de las propiedades, sino por la distribución de las mismas y por las prácticas. Dado que la elección de los espacios y las prácticas no son al azar, no es sorprendente que también en la elección de una danza encontramos esa división, pero también de sexo. Dentro de su análisis de clases sociales Bourdieu hace hincapié en que “una clase o de una fracción de clase se expresa, pues, en su distribución según el sexo o según la edad” (2002, p. 206). Al observar algunas academias de danza y los grupos en el Valle de Lerma (Salta) he detectado esa división entre clases sociales al elegir una práctica dancística, y también la división de género dentro de las mismas clases sociales, ya que son mayormente mujeres que en ambos casos frecuentan las actividades dancísticas.

Otro factor que puede incidir es el aspecto étnico-racial en relación al estilo de baile y la institución. A veces resultan discriminatorios los comentarios, por ejemplo, al querer inscribir a una niña en una academia de danza clásica, de entrada constatar que no iba a ser

¹³⁵ Conozco varios estudios de danza establecidos en la ciudad de Salta, participando en talleres de diferentes danzas, conociendo así la composición de los participantes que frecuentan aquellos estudios.

muy apta para este tipo de danza.¹³⁶ Por lo tanto, ha de tener en cuenta las categorías de clase y raza al estudiar las danzas populares. Sin embargo, y antes que nada deben ser considerados en los estudios académicos, sobre todo en relación a la práctica, y no como identificador étnico, de folklor o de meramente descriptiva como suele suceder. Así académicamente son escasos los estudios sobre danzas como Axé, ya que estos estilos de baile desbordan las normas establecidas del buen gusto y son difíciles para clasificar, pero también encontramos las miradas “a veces simplistas con respecto a las victimizantes ideas de 'objetivación' o 'explotación sexual' de las mujeres en la cultura popular contemporánea, como es el caso del reggaetón” (Rodríguez Morgado, 2012, p. 95).

5.4.1 ¿Quién baila y dónde?

Conozco la composición de los grupos de la danza brasileña en las localidades del Valle de Lerma (Salta) hace aproximadamente 11 años, de todos modos sistematicé la captación de datos a partir de una encuesta en el año 2014.¹³⁷ Resalta claramente el aspecto de género y la poca participación de varones, pero interesante es la amplia distribución de edades de los /las participantes que oscilan entre 17 y 65 años. El grupo etario más amplio de entre 30 y 50 años, constituye el 60% del registro.

Esto significa que casi no hay límites de edad dentro de esa práctica, sin contar aquí que muchos niños y niñas van juntos a sus madres y se suman al baile. Como es un asunto muy cambiante, no he considerado menores de 17 años en la encuesta. De que se trata de una práctica significativa para muchas de las mujeres danzantes lo expresa no solamente la distribución de edades, sino también la larga duración de la praxis, como lo supe a partir de diversas entrevistas, por ejemplo:

Desde los 14 años, a los 14 años ya me incorporé lo que es brasilero, antes ya había experimentado con otras danzas, hacía árabe, folklore, un poco de todo, hasta que

¹³⁶ Comunicación privada de una mujer del grupo de danzas brasileñas que quería que su hija practique danza clásica. La familia es de descendientes bolivianos.

¹³⁷ El primer registro de entrevistas lo hice en 2014 con 28 personas, luego, en 2018, lo aumenté a un total de 45 personas.

encontré lo que realmente me llamó la atención y me gustó, y me sentí mejor con lo brasilero (Carla, 30 años, entrevista del 17 de octubre de 2014 en La Merced).

Me gusta el baile y lo descubrí a los 16 años, y bueno, de ahí voy a las clases de brasilero, bueno con unas interrupciones por la maternidad. Pero es buenísimo (Cecilia, 31 años, entrevista del 28 de octubre de 2014 en Cerrillos).

Podemos encontrar un patrón parecido en relación al inicio y la duración de la práctica, como también lo articuló Mabel quien empezó a los 15/16 años (véase cita de entrevista en el apartado 5.2 de este capítulo). Cabe mencionar que varias de las mujeres con más edad en el presente, en algunos casos bailan desde hace más de 20 años en los diversos grupos, desde que estas danzas fueron introducidas por el migrante Thiago.

Ahora bien, podemos interpretar estos datos en diferentes sentidos, considerando este grupo entre 30 y 50, eligiendo esta práctica mujeres con experiencia de vida, muchas de ellas son madres, y algunas experimentaron violencia de género en su propio hogar (Koeltzsch, 2016). Esto me llevó a relacionar la práctica con ciertas motivaciones – consciente o inconscientemente–, o sea, no se trata solamente de una elección al azar o por una moda musical temporal. Sea el motivo que sea, para elegir esta práctica, por la dedicación y lo que pude observar a lo largo de los años, interpreto que hay una necesidad de expresión dancística, y ésta misma no de manera tradicional en pareja hombre/mujer, sino de forma individual y grupal/colectiva.

Imagen 24. Performance grupal en el Complejo Municipal de Cerillos (Salta) en 2013.



Con respecto a los lugares físicos donde se lleva a cabo esta práctica, puedo distinguir lo siguiente: para los encuentros en forma de clases se utilizan salones municipales, centros vecinales, salones de fundaciones, plazas públicas, patios escolares, patios de casas privadas, o en algunas ocasiones pequeños gimnasios. De alguna manera se mantiene el carácter de la danza popular en espacios no institucionalizados, no se trata de academias. Los lugares van cambiando según la disponibilidad en cada municipio, la demanda de los grupos y las condiciones. Esta situación subraya la actividad dentro del sector popular, además, tratándose de participantes por lo general de bajos recursos, el precio también es muy accesible. A lo largo de los años también se registró que en los años electorales en casi todos los pueblos del Valle de Lerma se ofrecen las clases gratis para movilizar a las mujeres. Es decir, un candidato político contrata al profesor para dar las clases dentro del predio del partido o en otro espacio público. Al ser popular y con muchas seguidoras, siempre formaban parte las clases de la danza brasileña en esta movida “política”. Esto no es un menor dato, ya que demuestra que se reconozca esta actividad y la popularidad de esta danza, pero también reconociendo el inmigrante afrobrasileño Thiago en esta región. A continuación muestro algunas imágenes de los diversos lugares.

Imagen 25. Salón Municipal en La Merced (Salta), 2015. (Foto GKK).



Imagen 26. Patio de una casa particular en Cerrillos (Salta), 2016. (Foto GKK).



Imagen 27. Plaza 8 de diciembre en La Silleta (Salta), 2018. (Foto GKK).



Imagen 28. Patio de la Escuela Virrey Toledo en La Silleta (Salta), 2019. (Foto GKK).



Aparte de las clases y ensayos, otros tipos de práctica vendrían a ser ocasiones privadas o bailes espontáneos en casas particulares, así también performances públicas que se realizan en fiestas populares, en el Carnaval o en encuentros de danzas donde se da a conocer este tipo de baile dentro de la comunidad. Las bailarinas siempre han buscado la performance pública, sea en un escenario como en la ciudad de Salta o en las localidades del Valle de Lerma. Para estas ocasiones se refuerzan las ganas de bailar, cuidar detalles como la ropa, el maquillaje, los accesorios, pero sobre todo genera un sentimiento de grupo, contar con el apoyo entre los/las participantes y unirse a través de la danza, como dice uno de los testimonios:

Aparte conmueve también el sentido de pertenencia a un grupo, ¿no cierto?, la pertenencia a un grupo, vos te implementas en un grupo, a la vez conoces a gente, gente que le gusta lo mismo que a vos te gusta, compartís lo mismo... / es un sentido de pertenencia, uno siente estar en este grupo y a veces llevas a otra gente también, es una linda actividad (Carla, 30 años, entrevista del 17 de octubre de 2014 en La Merced).

A continuación trataré algunos aspectos de los bailes, los movimientos, las percepciones y cómo la danza es percibida por los actores involucrados.

5.4.2 La sensación de bailar: “lo hago y esto es lo que me gusta”¹³⁸

Como ya lo he mencionado, la danza puede tener diferentes significados y para cada uno puede significar algo distinto. Así también podemos distinguir funciones como lo hizo Katherine Dunham para quien la danza es una noción rítmica individual o en grupo para diferentes propósitos (Dunham, 1947 y 2005). En este apartado quiero apuntar a los diversos movimientos de la práctica de las danzas brasileñas, pero también a la percepción de los/las danzantes. Así podemos entender esta necesidad de los movimientos y la profundidad de encontrar una expresión que va mucho más allá de la técnica o del ¿cómo?

¹³⁸Ester, 28 años, entrevista del 7 de noviembre de 2014 en Cerrillos.

En todos estos bailes populares entran en juego muchos factores sutiles, pero son entendidos hasta inclusive con tanta agencia como articuló Ester:

Bailar... es una sensación buenísima ((risas)), una sensación es como decir que la música y el ritmo te cambia la vida, te cambia tu personalidad y tu cuerpo, te cambia, no solamente en eso, sino generalmente en todo. Yo estoy bien bailando ((risas)). [Continua]: Yo bailo sin importar cómo lo hago,=lo logro= lo hago y esto es lo que me gusta (Ester, 28 años, entrevista del 7 de noviembre de 2014 en Cerrillos).

Reafirma que es un asunto integral, la música, el movimiento y el bienestar de la persona. “Lanzarse” al baile sin importar la perfección, porque el verdadero motivo se ha de buscar en otros lados. Por supuesto hay una técnica detrás de cada baile y como ahora lo voy a demostrar, a partir de estos diversos estilos que trato aquí como “danzas brasileñas”, los actores reconocen los movimientos. En la encuesta anteriormente mencionada, entre las personas que bailan ritmos brasileños cotidianamente, para caracterizar el 46%, o sea, casi la mitad, mencionó las palabras “sensual”, “erótico” y “sexy” para describir la expresión dancística. Para el 40% de los danzantes los movimientos son fáciles y muchos reconocen sobre todo el uso de la cadera y pelvis.

Con respecto a los movimientos, cabe mencionar que cada estilo de las diferentes danzas abarca una gran variedad de ellos mismos. Se puede decir que la mayoría de los movimientos se caracterizan por marcar las caderas y la movilización de cintura, cadera, pelvis y torso. Esto requiere una buena coordinación con los demás partes del cuerpo como brazos, piernas y cabeza. En algunas coreografías de canciones populares predominan movimientos con los brazos, apuntando a diferentes partes del cuerpo o marcando alguna actividad de forma simbólica, por lo general son acompañados por las letras de la canción, las cuales indican los movimientos del danzante.

Los ritmos más acelerados, por ejemplo, los estilos de danza *afro*, *Frevo* y *samba* se trabajan principalmente con las piernas y pies, por lo tanto requieren mucha fuerza en ellos. Los brazos acompañan de manera elegante de modo que la danza tenga una apariencia lúdica y fácil, sin embargo, el esfuerzo físico es exigente llegando a una alta

frecuencia del pulso cardíaco.¹³⁹ Estos ritmos requieren una buena condición atlética y en este momento de la danza el consumo energético es muy alto. Por eso, algunos de los participantes llegan a sus límites físicos. Se aplican diferentes estrategias para esta situación, algunas deciden parar cuando se sienten agotadas, u otras bajan el nivel de velocidad cuando llegan a estos límites.

Aquí cabe mencionar que durante la hora de la clase no se hacen pausas, se sigue de manera constante desde la rutina inicial, luego viene la parte con los ritmos más acelerados y se termina con una variedad de ritmos, pero físicamente menos exigentes.

Por el otro lado, tenemos las danzas del estilo *Axé* y la danza capoeira en las cuales muchas veces las canciones hacen referencia a los *orixas*¹⁴⁰ y su simbología, lo que se refleja en la coreografía y los movimientos simbolizando, por ejemplo, la tierra, el agua, los dioses, la guerra, la defensa o la belleza, entre otros. Estos ritmos también son acelerados y consumen energía, pero en la misma coreografía las secuencias cambian entre aceleradas y más lentas, por lo tanto no significan un problema para la mayoría.

En todas las danzas se usa el espacio en diferentes direcciones, por ejemplo en zigzag y diagonal. En los ritmos del baile como el *Forró*, los pasos son más simples y tienen su origen en bailes de salón. Físicamente son menos exigentes, se coordinan los pasos con los brazos y se atraviesa el espacio de manera cuadrangular.

Finalmente, en los movimientos de las coreografías de *Funk carioca* encontramos los más provocativos con énfasis en la “sacudida”¹⁴¹ de la pelvis, glúteos y mover las caderas. Este estilo exige sobre todo las rodillas y piernas, considerando que se realizan estos movimientos en una posición de rodillas inclinadas. A algunas de las participantes estos movimientos les causa gracia, a otras un poco de vergüenza por su estilo provocativo y exposición corporal, debido a la presión moral que automáticamente surge de la sociedad y lo discursos oficiales. No obstante, en el fondo tal vez es justamente esta danza que

¹³⁹ También se denomina FCE-Frecuencia Cardíaca en Entrenamiento, la cual “manifiesta un nivel de intensidad de ejercicio que produce el máximo efecto sobre el cuerpo.” Es un parámetro de la Ciencia del Deporte que informa sobre la intensidad. Véase: Diccionario Oxford de Medicina y Ciencias del deporte, https://books.google.com.ar/books?id=O7hn1Z_oJd0C&pg=PR3&lpg=PR3&dq=Diccionario+Oxford+de+Medicina+y+Ciencias+del+deporte&source.

¹⁴⁰ Divinidades en la mitología yoruba. “Divindade introduzida no Brasil pelos negros escravizados na África ocidental, e cultuadas nos candomblés da Bahia e em outros ritos afro-brasileiros.” Véase: <http://www.dicionariodoaurelio.com>.

¹⁴¹ El meneo se concentra sobre todo en las nalgas y cadera.

permite cierta agencia corporal y el poder femenino. Sin decirlo muy explícitamente, pero son estos movimientos “cotidianos” conocidos que también detectan los testimonios.

Los movimientos brasileros que hacés son los que hacés usualmente todos los días, nada más que incorporas como baile y con música, pero los movimientos son de todos los días, hasta levantarse, sí, levantarte lo podes incorporar en el baile, es un movimiento que vas a incorporar. Es otra cosa, es más natural, es mejor, por ahí hacés movimientos y te das cuenta, vos lo hacés en el mismo baile y en la vida cotidiana como un baile, o sea, esto me llamó la atención, todos estos movimientos, la alegría, todos los movimientos cotidianos, lo que hacés todos los días (Carla, 30 años, entrevista del 17 de octubre de 2014 en La Merced).

Aquí claramente reconoció que la danza es nada más ni menos que una articulación rítmica de movimientos cotidianos. La bailarina y coreógrafa Pina Bausch estaría igual de emocionada, ya que fue ella quien trabajó toda su vida para hacerle entender al público que con sus obras quería reflejar la vida cotidiana. Su lenguaje dancístico buscó justamente estos movimientos cotidianos para demostrar que importancia tienen nuestros más simples expresiones y para que un amplio público pueda reconocerse en una obra artística. Así llevó al escenario montajes de muchos detalles buscando la manera de reflejar estas ideas en un ambiente más teatral. Aquí es al revés, una simple danzante lo entiende desde su práctica sin buscar hacer una obra o un montaje artístico.

Desde la percepción sobre los movimientos de los participantes en la encuesta y la descripción de Carla, podemos entender que algunos movimientos remiten al acto sexual, ya que es algo que la gente conoce de su práctica y lo que se refleja en danzas como Funk o Axé.

En las respuestas llamó la atención que se perciben los movimientos como fáciles, que va en dirección de lo anteriormente desarrollado, aunque los movimientos requieren destrezas, coordinación de piernas-torso-brazos-cabeza simultáneamente y una buena condición física. Tal vez algo familiar y cotidiano siempre resulta fácil.

Esta “facilidad” expresada se podría enlazar con el estilo o la didáctica de enseñanza utilizada por el profesor quien se centra en la imitación y no en la explicación técnica, cultural o histórica de los movimientos. Siguiendo la misma línea, algo cotidiano

se aprende fácilmente a través de la imitación, como lo observó Marcel Mauss (1971) en su famoso texto sobre las técnicas corporales.

Probablemente el método aplicado para la enseñanza de estos bailes populares tiene que ver con la propia formación del profesor y su *habitus*. Basa su conocimiento a través de lo aprendido en su práctica social. Se entiende todo marcando los movimientos y los gestos. No obstante, cabe destacar que ni la enseñanza ni la imitación pueden influenciar por completo al individuo para olvidarse de su mundo exterior, o sea, “el individuo utiliza su propia matriz de gestos” (de la Calle Valverde, 2011, p. 81).

Hay una cierta matriz de gestos que provienen de la experiencia cultural y que no se pueden borrar por completo. Esta cuestión gestual y la experiencia corporal también se transfieren cultural e históricamente. Se puede observar una diferencia en los gestos y en la actitud, por tal vez diversas razones, pero influencia la cuestión de clase social y la discriminación que he mencionado anteriormente. Así encontramos miradas a veces sumisas y tímidas hacia el piso, o la falta de confianza. Por otro lado, esto no es nada estable, ya que en varios danzantes también he notado cambios a lo largo del tiempo. Con el tiempo y la práctica se gana confianza que culmina con animarse participar en las presentaciones públicas.

Las diferentes influencias tal vez llevan también a un proceso de conocerse, de experimentar nuevas prácticas y encontrar algo que contribuye al desarrollo personal y en última instancia a la felicidad individual dentro de un ambiente cómodo. Como lo he mencionado es importante considerar el entorno social, ya que muchas veces las mujeres salen y entran a sus casas marcadas por problemas económicos y violencia de género. Este último factor es recurrente (Koeltzsch, 2016), y por eso no sorprende que la mayoría de las mujeres toman este momento como alivio, diversión y espacio de felicidad.

Desde el primer momento a mí me gustó, / me sentí más feliz que nunca, más feliz que nunca, yo digo que voy a bailar, porque sé que es un buen // un buen baile para mi // estoy con gente divertida, muy buena, y me dejo llevar () Yo soy así, me gusta estar divertida, me gusta hablar, me gusta hacer chiste / eh, y bueno , / me gusta criarme yo sola, es como que me siento más aliviada () es como si hagas una fiesta de baile, una fiesta que no termina. La danza es lo mejor que me pasó en mi vida (Ester, 28 años, entrevista del 7 de noviembre de 2014 en Cerrillos).

Estar en la casa, en la casa nomás ((risas)), por ahí no, es lindo, aparte estar con tus hijos y tienes tus cosas, pero vos necesitás un momento para vos, / así que, mi momento es este, bailar y divertirme y nada más. El momento de una, necesitas tu momento y yo lo encontraba en esto. [Continua]

Primero, a mi marido no le gustaba /... no le gustaba... / no había manera, con el tiempo se fue adaptando. Yo le dije, a mí me gusta esto ya desde chica, y me gusta [...] Ahora lo veo ya como un momento de relajación = un momento para mí, = a pesar de que voy con los chicos, = igual me divierto, = me gusta, y después retomar todas las cosas cotidianas (Carla, 30 años, entrevista del 17 de octubre de 2014 en La Merced).

Sin lugar a dudas, entre las líneas se entienden sus motivaciones, la situación familiar y varios factores que he desarrollado en relación a los procesos históricos y las relaciones de género. Sigue siendo la mujer quien se encarga de la casa, de los hijos, además de buscar consentimiento para actividades personales en un espacio de tiempo libre, ni siquiera esto, ya que llevan los hijos al baile para no dejarlos solos. Esto también nos sirve para entender el significado que tienen estas prácticas.

Para las/los danzantes esto es un espacio seguro y agradable. El profesor Thiago es reconocido, identificado y admirado por los/las participantes del grupo, pero tal vez es por su método no convencional que utiliza para enseñar la danza y los movimientos de su cultura de origen que para todos les resulta fácil y cotidiano.

Interesante es también observar a las niñas/los niños que a veces se suman al baile, ya que están ahí esperando a sus madres y más que una vez directamente participan. Se puede notar que a su temprana edad todavía no piensan sobre sus movimientos, es decir, se atreven a expresiones y gestos provocativos sin avergonzarse por el hecho de que aún no han pasado por el disciplinamiento y educación de normas corporales como los adultos, en este caso sus madres. Por lo tanto, imitan y reproducen los movimientos como los perciben del profesor.

Por parte de los adultos, sin lugar a dudas piensan más en cuestiones de normas y reglas corporales o de moral. A veces discuten si es adecuado o no mostrar demasiado cuerpo o qué tipo de ropa ponerse, por ejemplo en una presentación. Sin embargo, preguntando por las percepciones surgen los atributos: “sensual”, “sexy”, “libre”, “movido” y “fácil”. Estos atributos, contrastan con lo que es la norma del cuerpo

domesticado y controlado en la sociedad capitalista moderna (Foucault, 2002), un cuerpo que debe seguir ciertas reglas, el disciplinamiento escolar, las normas de comportamiento en espacios públicos y laborales, por ejemplo.

Por el otro lado, las respuestas también indican que, en este caso, las mujeres tienen conciencia de la relación con el género masculino y del encanto de ser mujer al presentarse de manera sensual o sexy, pero en el momento cuando ellas eligen ser serlo y no cuando el hombre quiere que lo sean.

Aquí me refiero al dilema de que las mujeres reciben las influencias de cómo tiene que ser el cuerpo en la sociedad moderna, con las normas de cuidado, de apariencia, movimientos adecuados, gestos etc., con un fuerte individualismo. Pero en su entorno se mueven en “una sociedad de tipo tradicional en la cual el cuerpo no existe como un elemento de una individuación” (Le Breton, 1992, p. 32), y donde el hombre tiene una fuerte influencia en las pautas y reglas de lo permitido o lo prohibido para la mujer y sus actividades, como lo conocimos de las mujeres entrevistadas.

En relación a la expresión de la sensualidad y sexualidad, quisiera retornar a una comparación muy acertada de Barbara Browning (1995) quien hace una relación similar estudiando las mujeres de clase baja en Brasil que se articulan a través de la *samba*, relacionando el baile con sus orígenes africanos, con la mitología y los movimientos de *Iansã*,¹⁴² la cual, según sus atributos mitológicos, es una mujer luchadora y atrevida que elige un hombre cuando ella quiere. Browning concluye su reflexión:

*She can be funny, terrifying, painfully beautiful– but above all she must be eloquent. She is, whatever color she is, her feet have to speak, and they have to speak not only of beauty but also of her own belief and resistance (1995, p. 34).*¹⁴³

En consecuencia, podemos decir que, las mujeres danzantes –sean las del Noroeste Argentino o las de Brasil– buscan expresar su propio ser femenino, sus preocupaciones, preferencias, hasta inclusive sus resistencias dentro de la sociedad actual utilizando sus

¹⁴² En las descripciones en los “*Oriki*” (poesía yoruba) podemos conocer las características de los principales *orixas* (Risério, 1996).

¹⁴³ “Puede ser divertida, aterradora, dolorosamente bella– pero sobre todo debe ser elocuente. Ella es, sea cual sea su color, sus pies tienen que hablar, y tienen que hablar no sólo de la belleza, sino también de su propia creencia y resistencia” (traducción propia).

cuerpos. Las mujeres eligen una danza grupal –compuesto mayormente de su género– donde no se reproduce a primera vista el rol predeterminado de hombre/mujer como en los bailes en pareja, toman el poder de decisión de su práctica, perciben la sensualidad que implican los movimientos de las danzas brasileñas, y perciben su propia representación del cuerpo ante terceros.

Imagen 29. Dos bailarinas en el camerino. Performance en Salta Capital en 2013. (Foto: GKK).



Imagen 30. Dos bailarinas en una intervención performática en una carpa de baile en Cerrillos (Salta) en 2014. (Foto: GKK).



5.4.3 El cuerpo danzante migrante

En este apartado quiero tematizar la interrelación entre la práctica de la danza brasileña en el Valle de Lerma y la influencia del migrante Thiago quien ha movilizadado desde hace más de 20 años esta práctica. Cabe mencionar que entra en juego también mi presencia como migrante y como bailarina, ya que mi presencia en el movimiento dancístico y el contacto con diversas danzas brasileñas inicia mucho antes de la investigación.

Para Flusser (2013) toda migración es más bien una situación creativa, porque el migrante tiene que serlo. Ha dejado atrás la comodidad de lo conocido y esto permite experimentar algo diferente relacionado a un tipo de libertad por haber escogido un nuevo lugar de residencia. En muchas situaciones he bailado junto con Thiago, que resultaron en observaciones interesantes que tampoco hubiera pensado.

En contacto con la población local y a través de la performance dancística representamos estas “ventanas a través de las cuales los nativos pueden ver el mundo” (Flusser, 2013, p. 8). Además, la extrañeza siempre está en relación con lo propio, o sea,

cuando el nativo considera el migrante como un extraño es en realidad porque lo compara con su propio mundo.

Imagen 31. Performance en Salta Capital en 2013. (Foto: ENC)



El profesor y performer Thiago, quien enseña y organiza las danzas brasileñas se encuentra hace más de 20 años en el territorio salteño del Valle de Lerma y unos años anteriores había residido en Tilcara (Jujuy). Así también lo recuerda una de las entrevistadas de los inicios de la práctica dancística en el pueblo de Cerrillos (Salta). La danza es lo que sabía y empezó a ofrecer clases de baile.

Sí la verdad luchó mucho, /yo no te miento. Desde que llegó, te digo, cuando llegó, era un pueblo chiquito Cerrillos, no era como hoy en día, era chiquitito el pueblo. Él llegó y empezó a hacer su baile y todos lo miraban como diciendo esto no, viste,

no (:::) ((risas)) era todo no, ... y bueno fuimos unas de las cuantas chicas que empezaron y a quienes les gustó, y bueno, de ahí que él ya se ha implementado, ya se hizo conocido (.....) y luchó para que su danza progrese acá... y gracias a Dios progresó y se aceptó. (Cecilia, 31 años, entrevista del 28 de octubre de 2014 en Cerrillos).

En cuanto a la identidad cultural, por lo general la cultura nacional está ligada a una identificación cultural (Hall, 1996), ya que a partir de la construcción de los Estados-Nación la educación apunta a esta identificación. Como resultado, en muchos casos se reconocen ciertas prácticas a través de la denominación de una nación. Como lo he señalado en el inicio del capítulo, con la *samba* pasó algo similar, se convirtió en un identificador de Brasil fuera de las fronteras nacionales. Esto conlleva un imaginario y ciertos rasgos que podemos notar en el siguiente testimonio que apunta a dos estereotipos: bailar en bikini y carnaval.

A mi papa no le gustaba, porque mi papá es muy conservador en este tema, (), más si vos le decías brasilero, lo primero que pensaba fue bailar en bikini [...]. La gente dice en Brasil todo es Carnaval [...]
(Carla, 30 años, entrevista del 17 de octubre de 2014 en La Merced).

Por lo tanto, en la respuesta se refleja el imaginario construido de la bailarina de *samba*, del Carnaval de Rio de Janeiro, y esto como resultado de esta construcción étnica-nacional de identificadores como la “danza típica”. Así se asocia la imagen con la persona, como en mi caso, cuando aparezco bailando y en el traje (véase imagen 32), nadie me identifica a partir de mi identidad alemana-eslava, sino me relacionan como inmigrante de Brasil o descendiente de brasileños.

En el caso de Thiago, quien es brasileño por su nacionalidad. Consultándolo acerca de su origen e identidad propia, al consultarlo, relata que de alguna manera reconoce sus raíces africanas, aunque no sabe exactamente de qué parte del continente de África realmente son sus ancestros.¹⁴⁴ Se identifica con Brasil como el lugar de nacimiento, sin embargo, según sus propias palabras no se siente “tan brasileiro”.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Entra en juego también el imaginario, a veces menciona que es descendiente de Shaka Zulú, un jefe tribal zulú que se conoce a través de una telenovela del año 1986 que también fue transmitida en la Argentina. Por

Por el contacto desde temprana edad con la *samba* en su casa natal, tiene una alta identificación con todo lo que forma parte de la música y danza de *samba* y la participación en desfiles de las *Escolas do Samba*. Sin embargo, también menciona su interés en bailar otros estilos, en su infancia quería aprender ballet clásico, pero su familia no se lo permitió, ya que la condena social incidió sobre su deseo, en un entorno donde el ballet clásico no estaba previsto para una persona masculina, considerando esta danza como expresión femenina, y si la practicara un hombre fue asociada con la homosexualidad. Y fue esta misma que incidió sobre su migración hacia la Argentina. De esta manera, frecuentemente la búsqueda personal también es un rasgo del ser migrante. A veces no sabemos adónde exactamente pertenecemos, en relación a un lugar físico, puede pensarse que este lugar puede substituirse con la danza y encontrar ahí este sentido de pertenencia.

En otras palabras, podemos pensar la danza en este sentido, el espacio del migrante como lugar de prácticas (de Certeau, 1984), así como lo percibo yo misma. Considerando mi trabajo autoetnográfico donde queda claro que la danza es inseparable de mi identidad y de mis migraciones, a la vez está vinculado a mi cuerpo, es lo que lleva el migrante consigo siempre. Las cosas materiales podemos perderlas en el camino, mientras nuestro cuerpo no. Y tal vez por eso es tan importante la danza tanto para mí como para Thiago, ya que es donde podemos ser quienes queremos ser y donde se unen nuestro pasado y el presente.

Volviendo a la familia de Thiago, el contacto con la *samba* de todos modos influyó su relación con el movimiento y la danza, ya que su familia siempre ha tenido alguna relación con el movimiento de la *samba carioca*. El padre nació en el barrio de Mangueira y desde siempre formó parte de la tradicional *Escola de Samba de Mangueira*. La madre era bailarina de la *Escola de Samba Beija-Flor* de Nilópolis, fundada en 1948 como “*bloco carnavalesco*” por un grupo familiar, y luego en 1954 por iniciativa del compositor Silvestre David dos Santos, o también conocido como Cabana, fue registrada en la *Confederación de las Escolas de Samba* para el desfile oficial en 1954 (Bezzera, 2010).

otro lado, también se asocia con *Zumbi dos Palmares*, el último de los líderes del Quilombo dos Palmares, o sea, líder guerrero de los esclavos negros del Nordeste de Brasil. En su infancia a veces le dieron el apodo de *Zumbi*.

¹⁴⁵ Entrevista del 28 de febrero de 2019.

Por lo tanto, desde la infancia, el joven Thiago estuvo en un permanente contacto – dentro y fuera de la casa– con la música, la danza y la poesía de la *samba*, ya que según ha comentado, en casa siempre se tocaba música, estaban presentes los instrumentos típicos, se bailaba en cualquier momento, pero también recuerda la composición de versos. Es todo este conjunto de expresiones y de intercambio social que menciona Sodré (1998) que forma parte de la vida cotidiana. Además de la importancia de la comunidad que se creó a través de la *escola de samba*, en este caso una de las más antiguas como Mangueira¹⁴⁶ y la preparación y participación anual en el desfile. Es importante recordar el significado de la formación de las *escolas de samba* que surgen al final de la década de los años de 1920. Así nace un nuevo espacio de la performance afro-brasileña, un espacio de reivindicación, de auto-control y de expresión a través de la danza, la percusión y el canto. Como bien reconoce Ligiéro este proceso:

O rancho nascido dentro da comunidade de negros e mestiços passou a ser um fenômeno que dominava até mesmo o aristocrático bairro do Catete, sede do Ameno Resedá. Já não pertencia mais às comunidades negras que fermentavam sua cultura múltipla na zona portuária do Rio de Janeiro, no Estácio, em Madureira, em Mangueira. Nessas áreas os negros se reuniam para elaborar novas formas de mostrar, ordenada e majestosamente, o esplendor da percussão, dança e canto: a escola de samba (2011, p. 188).

De esta historia también forma parte el migrante Thiago, cada año buscando participar en los carnavales en el Valle de Lerma, en la ciudad de Salta, San Pedro (Jujuy) u otros lugares en la región. Es la historia corporizada, expresa bailando todos los conflictos de sus ancestros, los conflictos personales, pero también esta ficción de una democracia social, racial y sexual en Brasil. Estar en la calle, participando en el desfile del carnaval o en otra ocasión de baile público, significa recordar su historia y sus lazos culturales diaspóricos. Otra vez más, es el migrante a través el cual los nativos pueden ver el mundo, ya que los conflictos mencionados también los encontramos en el lugar de su destino, el Noroeste Argentino.

¹⁴⁶ *Fundada também em 1928, a Mangueira foi a escolhida entre mais de vinte escolas de samba nos dois primeiros concursos promovidos por jornais cariocas em 1932 e 1933.* (Ligiéro, 2011, p. 190).

En mi caso, mis orígenes de Europa del Este no específicamente tienen que ver con la práctica de la *samba*. Mi primer contacto con este ritmo fue a través de la televisión cuando tenía aproximadamente 13 años, por las limitaciones de contacto con el mundo en Europa Oriental durante la Guerra Fría, recién a los 20 años pude aprender –de manera más dirigida– diferentes danzas afro-brasileñas, de las cuales la que más me llamó la atención fue la *samba*. Tal vez por la capacidad de auto-expresión y su potencial transformador, liberador y erótico, puede ser que me atrajo esta danza después del cambio político, la transgresión a una nueva sociedad capitalista (nueva para mi) con rasgos conservadores, discriminación y diversos cambios durante la migración, ya que tuve que cambiar varias veces los lugares de trabajo, nunca estuve en un lugar estable. Utilizo aquí la palabra transgresión en el sentido del uso en inglés “*go beyond the limits of what is morally, socially, or legally acceptable*”,¹⁴⁷ ir más allá de lo que es moralmente o socialmente aceptable, tal vez fue esto lo que quería mostrar cuando nadie nos escuchaba y quedamos como ciudadanos de segunda clase después de la reunificación de Alemania en 1990.

Desde aquel momento cuando inicié formalmente mis primeras prácticas de *samba* nunca dejé de bailar, esta danza quedó unida y así también a mi cuerpo que llegó al Noroeste de la Argentina. Y tal vez fue a través de este baile que me encontré con otro migrante y en conjunto bailamos en espacios públicos y privados utilizando este lenguaje como forma de nuestra expresión, utilizando la danza como acción, no olvidando que la *samba* simboliza estos movimientos atlánticos, esta fusión entre África, América y Europa, así interpretando nuestra performance en este espacio andino de la Argentina.

En relación a nuestro cuerpo, puede entenderse la situación de migración a no pertenecer a ningún lugar físico fijo, para los migrantes significa que tal vez no sentimos un hogar en un sentido de *home*, no estamos vinculados a un lugar específico, los migrantes somos más flexibles en el sentido de desarrollar nuestra individualidad.

Por lo tanto, creo que la parte corporal juega un rol muy importante. El cuerpo es nuestra casa, es el hogar y el medio con el cual nos expresamos, ya que además facilita el tema de la lengua, no necesitamos hablar con perfección la lengua de la sociedad receptora porque hablamos con el cuerpo. Esto me llevó a pensar en proponer un concepto que llamaría capacidad corporizada (*embodied capacity*) que posee el migrante, y esto sobre todo en relación con su memoria. En el proceso de migración perdemos muchas cosas

¹⁴⁷ Oxford Dictionary: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/transgress>.

materiales, no siempre se puede llevar todo, pero sí llevamos nuestro cuerpo y con él nuestros recuerdos y la memoria.

Como migrantes tenemos esta libertad a la que se refería Flusser (2013), la que me sirvió como guía al pensar en la migración de Thiago y de mí misma. A través de la danza, sobre todo tenemos la libertad de expresar alegría, dolor, risa, ser sensuales y sexuales, todo esto forma parte de nuestra experiencia humana. De esta manera la *samba* puede ser entendida como un erotismo, es lo erótico que constituye la fuente del poder performativo, así como lo entendió Katherine Dunham quien bailó tanto en los clubes nocturnos como en las casas de ópera. Su forma de bailar desafió todas las nociones de la pureza de raza y cultura, construyendo a través de las danzas criollas del caribe una consciencia diaspórica y un instrumento de lucha social (Dee Das, 2017).

5.5 LA RELACIÓN PERFORMER (MIGRANTE) – ESPECTADOR

Una 'actuación' (performance) puede definirse como la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes.

—Erving Goffman (1981)

Como aspecto interesante para analizar en relación a la danza y su práctica quiero prestar atención al “otro lado”, o sea, el rol del espectador y la interacción entre performer y espectadores, retomando a Goffman (1981). Como indica la cita arriba mencionada, la performance no es un simple comportamiento, sino incluye la interacción entre las personas y un grupo tiene influencia sobre el otro. Por algunos comentarios de las entrevistadas, por ejemplo, reflexionado sobre la perspectiva del padre (véase apartado anterior, entrevista con Carla), pero también por mi participación como performer, traté de explorar el lado de la población observante.

Como bien indica Goffman, cada uno tiene un rol, por ejemplo, de bailarín/performer y de espectador (voluntario o no voluntario), pero esto no significa que siempre se mantiene este mismo orden. La performance tiene una audiencia y la misma performance de alguna manera causa reacciones y afecta la audiencia —sea o no consciente de esto—. Los performer se presentan de una determinada manera y entran en una relación con la audiencia, es decir, la comunidad donde se encuentran, por lo tanto, se provoca una influencia recíproca de sus acciones, y por ende tienen una función social. También podemos ver cómo los cuerpos están conectados en su totalidad, mientras los bailarines hablan con sus cuerpos causan reacciones en la totalidad de los cuerpos de los demás.

Danzar es simbolizar, a través del cuerpo creamos movimientos que tienen un significado. Estos movimientos funcionan como lenguaje, y cuando se trata de migrantes el lenguaje puede ser aún más profundo, ya que en muchos casos, los migrantes se encuentran en un contexto lingüístico diferente, hasta inclusive dentro del mismo territorio, el lenguaje y los códigos cambian, así como lo experimenté en mi primera migración dentro de Alemania. A pesar de hablar el mismo idioma, pueden cambiarse los términos, los usos de

la lengua o los acentos, las formas de hablar a través de las cuales el migrante es reconocido como “otro” o “extraño”, diferente al resto de la sociedad.

En cuanto a la performance, en la misma siempre se construyen múltiples identidades y son puestos en escenario, con este juego se actúan las realidades, tanto personales como sociales (Schechner, 2003, p. X). En este contexto de las performances en cuestión, no buscamos una performance auténtica para representar la “verdadera” cultura brasileña, como si fuera un *show* para turistas, simplemente invitamos a conocer formas de expresión de nosotros mismos como bailarines, como inmigrantes e invitar a experimentar otras corporalidades. Desde mi experiencia, participando como bailarina en presentaciones públicas, pero también en las diversas clases que dicta Thiago, o las clases de ritmos latinos que dicto yo misma, esto me llevó a observar y reflexionar sobre las corporalidades, y lo que pasa alrededor de la performance en cuanto a la interacción.

Ahora bien, también he indagando acerca de la percepción de los bailes brasileños, donde sí la población local lo asocia con Brasil, el carnaval y bailar semi-desnudo. Un hecho que coincide con esta construcción de la identidad nacional, pero también demuestran ciertos prejuicios hacia los cuerpos que es un indicador de la sociedad tradicional donde el grupo y no el individuo establece las normas corporales “oficiales” y cómo presentar el cuerpo en espacios públicos (Le Breton, 2011, p. 31).

No obstante, en espacios privados y sobre todo dentro de la clase media-alta (los emisores de la norma en la sociedad) pude observar cómo se anulan estas normas y cómo se viven los deseos por el “cuerpo latino consumible”.¹⁴⁸ Cuando contratan una performance de danza brasileña para su casa privada y algunas personas transgreden los límites para poseer el cuerpo. Parece que se revive el deseo sexual y el poder históricamente construido en el período colonial, tener el poder sobre el cuerpo de la mujer y el cuerpo negro.¹⁴⁹

Ahora bien, en otros casos observé diferentes formas de reaccionar entre los espectadores que entran en contacto con la performance de la danza brasileña en los

¹⁴⁸ Aquí tomo como referencia las propias experiencias al participar en estas performances junto con Thiago. En esta situación, mi cuerpo se convierte en un cuerpo latino, ya que al bailar y por el tipo de traje todos automáticamente me reconocen como “brasileña”.

¹⁴⁹ Sobre el control patriarcal y las relaciones hombre mujer y la relevancia del componente negro en las realidades históricas de la región en cuestión de este estudio puede consultarse Cruz (2019b) y Santamaría y Cruz (2000).

diversos pueblos del Valle de Lerma, las mismas abarcan miradas curiosas, entusiasmo, también escepticismo y apatía, o sin reacción alguna. Esto se expresa a través de gestos, expresiones corporales o verbales. La curiosidad se da sobre todo en los lugares de la práctica a puerta abierta o al aire libre, cuando transeúntes miran desde atrás y ellos suponen que no son vistos. Un poco diferente es cuando hay un escenario con el público al frente y realmente se enfrentan los performer y los espectadores. La excepción en esto son los niños y los borrachos. Los niños siempre agarran el ritmo y se mueven a su manera sin preocupación. Por un momento entran en un mundo lúdico fuera del orden establecido (como se enseña en el jardín o las escuelas), y esta actividad “va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de 'ser de otro modo' que en la vida corriente (Huizinga, 1972, p. 46).

Para el segundo caso observé una situación durante una fiesta donde pude apreciar una reacción corporal espontánea y poco usual de un espectador adulto durante una presentación en una fiesta tradicional gauchesca, por el “Día de la Patria”, en la localidad de San Luís (provincia de Salta), una localidad periférica a la ciudad de Salta. La actividad fue promovida por la Secretaría de Acción Social.

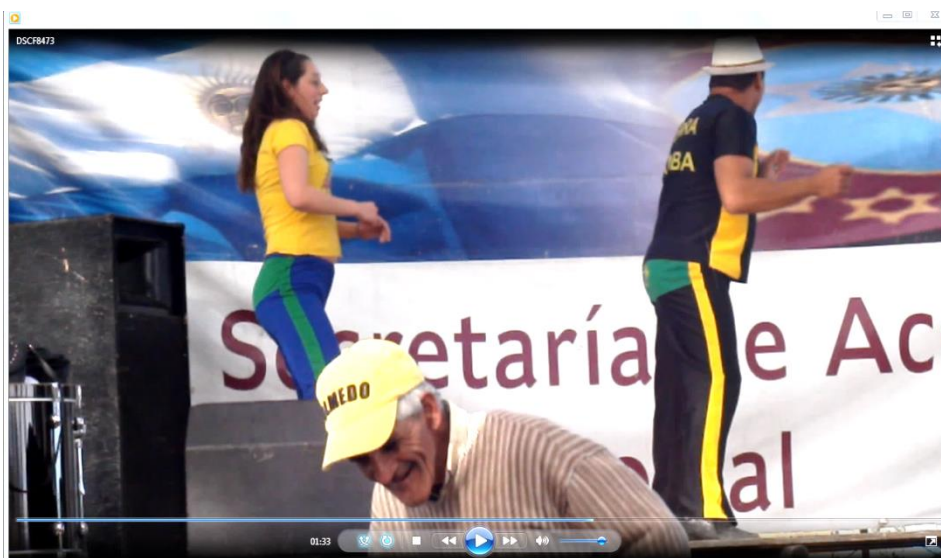
En esta ocasión,¹⁵⁰ como en muchas otras, estuve bailando los diversos ritmos (*Samba*, *Funk* y *Axé*) con Thiago en un escenario al aire libre. El ambiente se puede describir como sencillo y habitual en estos lugares. Se arman mesas sencillas donde la gente puede comer empanadas y otras comidas que se venden en puestos ambulantes, y se toma vino, cerveza o gaseosas.

Bailando en el escenario, la mayoría de la gente se quedó en sus mesas o paradas no tan cerca del mismo, observando lo que sucedía, casi en silencio y sin demostrar reacciones durante la performance. No obstante, resulta que aparece un hombre —aparentemente en estado de embriaguez— quien empezó a bailar delante del escenario dejándose llevar por la música. El hombre seguía bailando a su manera y sin preocuparse de los demás. Estos hechos también nos demuestran cómo el mundo social se está construyendo y reconstruyendo constantemente, y cómo producen su actividad social cotidiana. No hay sólo un patrón de la actuación y de los sentidos del comportamiento social. No sabemos qué opina el señor danzante sobre el baile brasileño, o si también lo

¹⁵⁰ Performance en San Luis, el 25 de mayo de 2014 por invitación de la Secretaría de la Acción Social.

haría fuera del estado de embriaguez, pero sí, lo que observé es su actuación y su disfrute en este momento de bailar.

Imagen 32 y 33. Performance en San Luís (Salta), 25 de mayo de 2014. (Video de ENC).



Con este ejemplo podemos ver claramente —hablando en términos de Goffman— la mayoría de los actores mantienen el control sobre su actuación, y sus emociones, es decir no se dejan apasionar por la música o bailar espontáneamente, cuidan su fachada y la apariencia correcta dentro de las normas en los espacios públicos dentro de la sociedad. Sin embargo, de repente surge un bailarín e interactúa con su cuerpo y demuestra una importante dimensión de la interacción social. Así como Goffman (1979) lo reconoce:

La idea de que una persona está sola cuando está en una multitud, de que es un átomo anónimo, es verdad en un sentido literario, pero no es la verdad de la que se componen las escenas callejeras en la realidad. Puede estar solo, ser un solo silencioso, pero hace tantos gestos como un sordomudo en una fiesta del barrio (p. 174).

De ahí que podemos resumir, bailando por sí solo, como lo mostró el señor, no significa que se trata de una conducta individualista y vacía. En este momento de danzar, su cuerpo genera un mensaje y lo intercambia a través del comportamiento e interacción gesticular, no verbal. Cada espacio constituye un universo particular en el cual los actores sociales disputan su posición y reivindican su existencia social. Es el entorno social del individuo que Goffman (1979) también llama *Umwelt* que utilizan las personas como escenario para su expresión a partir de la interacción.

Este ejemplo también refuerza la importancia de la participación, como en mi caso de investigadora. Captar estos detalles solamente fue y es posible por intrometer el cuerpo en este tipo de trabajo, además requiere mucho tiempo. Cada performance es diferente, como ya nos advirtió Schechner (2000), y cada vez observo otros detalles me doy cuenta qué importancia tienen. Podríamos hacer una lectura en cada gesto y cada articulación para tratar de entender qué está detrás y cómo se construye este mundo social.

Por parte de “nosotros” quienes están en el escenario como “extranjeros”, la performance puede ser entendida como aporte a la cultura local, ya que también despierta cierto interés, tanto en hombres como mujeres, para luego animarse a bailar un ritmo diferente, arriesgarse, o sea, meterse en a un “territorio extraño” dentro de su ambiente conocido y cómodo. Como lo sucede después, cuando buscan a participar en los grupos, y como lo he mencionado anteriormente, la práctica ya lleva más de 20 años en la región.

Por otro lado, en todo momento podemos encontrar el elemento emocional, sin importar de dónde una persona proviene, que transforma a través de la actuación. Teniendo en cuenta que todos somos seres humanos y esta cuestión “nacional” ya sabemos es una construcción. Para el migrante tal vez es muy importante buscar estas situaciones donde puede expresarse y abrirse hacia la sociedad mayor. Lo llevo a la categoría de migración, porque es justamente la situación de ambos performer en ese caso. La importancia de estar en un espacio de actuación, sea o no el migrante. Freud (1960) lo analiza en relación al placer, la liberación de sentimientos y la representación de la vida a través del escenario, y lo resume así:

These are prerequisites for enjoyment, however, which are common to several forms of creative art. Epic poetry subserves above all the release of intense but simple feelings-as does, in its sphere, the dance; the epic poem may be said to make possible the enjoyment in particular of the great heroic personality in his triumphs [...] (p. 145).¹⁵¹

No ha de olvidarse que con la performance se desahoga una sensibilidad intensa y variada, así también lo encontramos en la danza, además de la épica que está destinada principalmente para posibilitar el goce. En este sentido puede ser entendida la actuación e interacción con el pueblo local como el relatado a partir de este ejemplo.

¹⁵¹ Sin embargo, se trata de requisitos previos para el disfrute, que son comunes a varias formas de arte creativo. La poesía épica se caracteriza sobre todo por la liberación de sentimientos intensos pero sencillos, al igual que, en su ámbito, la danza; se puede decir que el poema épico hace posible el disfrute, en particular, de la gran personalidad heroica en sus triunfos [...] (traducción propia).

5.6. EJEMPLO DE LMA (LABAN MOVEMENT ANALYSIS) – DANZA BRASILEÑA

Laban Movement Analysis (LMA) – Formulario de codificación.

Práctica en clase, baile Funk, 8 de noviembre de 2019, Centro Vecinal del Barrio Araoz, Salta.

Cuerpo

| | | | |
|-----------|---|------------|---|
| cabeza | X | hombros | X |
| brazos | X | codos | X |
| manos | X | dedos/mano | X |
| antebrazo | X | torso | X |
| pelvis | X | pies | X |
| piernas | X | | |

Espacio

| | | | |
|----------------|---|------------|---|
| hacia arriba | | profundo | |
| atrás | X | adelante | X |
| hacia un lado | X | sagital | X |
| vertical | X | horizontal | |
| tridimensional | | | |

Kinesfera

| | | |
|---------|-----------|--------|
| pequeña | mediana X | grande |
|---------|-----------|--------|

Estímulo/impulso (Antrieb)

| | | | | |
|----------------|------------|---|------------|---|
| TIEMPO | repentino | X | paulatino | |
| PESO | ligero | | energético | X |
| FLUJO | controlado | X | libre | |
| ESPACIO | indirecto | | directo | X |

Forma

| | | | |
|--------------|---|--------------------------|---|
| cerrando | X | abriendo | X |
| volviendo | | tendiendo hacia adelante | |
| descendiendo | X | subiendo | X |
| creciendo | | disminuyendo | |
| arqueado | | directo | X |
| modelando | | | |

Para el caso de la danza brasileña elegí para la observación un baile Funk realizado durante la práctica en una clase. Se baila en grupo participando hombres y mujeres. Todos miran al frente. Este tipo de baile es bastante estático, porque las personas no se desplazan mucho entre sí y tampoco en un amplio espacio.

En relación a la actividad corporal, durante el baile se usan todas las partes del cuerpo, destacan sobre todo movimiento de las nalgas, cintura y torso. Las rodillas están constantemente flexionadas. Se coordinan las partes del cuerpo con cambios muy rápidos y movimientos simultáneos en todo momento.

En cuanto al uso del espacio, es limitado, ya que no se transcurren muchas distancias tampoco. Es decir, el esquema es bastante simple, cambiando entre hacia adelante/atrás, derecho/izquierdo o un lado. Cada integrante del grupo ocupa un espacio no muy amplio, y la kinesfera de los bailarines es mediana. No se extienden mucho las extremidades.

En cuanto al estímulo e impulso, los movimientos son repentinos y de manera energética, el flujo es controlado. Esto hace destacar la fuerza que requieren los movimientos, sobre todo en las piernas flexionadas. El espacio se transcurre de manera directa. En este caso, los movimientos se llevan a cabo con un fuerte uso activado de la fuerza del cuerpo, y esto en contra de la gravedad. Así también las expresiones podemos calificar como pronunciadas y dinámicas en relación a la actitud del bailarín, aspecto que está vinculado a la emoción y la actitud interior.

Con este ejemplo llama la atención que no se utilizan una amplia gama de formas corporales, se repiten muchos movimientos en este marco de formas simples. Esto se ha de vincular con el tipo de danza. Como lo podemos observar en relación al fraseo, o sea, la disposición temporal de la secuencia de movimientos en el cuerpo, en este caso, es simultánea (simultaneidad de varios movimientos de partes del cuerpo), ejecutada con acentuación al final.

Por último, la categoría relación para observar ¿Cuál es la relación entre la persona en movimiento y otro cuerpo u objeto? Cada persona baila individual y no se relaciona con las otras personas de manera directa. Los movimientos pueden describirse como sexuales y provocativos donde cada uno deja espacio para la libre interpretación. Aquí se afirman algunas cuestiones que he mencionado anteriormente, ya que predomina la presencia de mujeres (a nivel local), en este baile las mujeres toman poder de sus cuerpos y afirman su

femineidad, pero también su sexualidad. El baile funk no requiere una pareja y tampoco hay reglas establecidas para la “correcta” ejecución de los movimientos.

Los movimientos sexuales llaman la atención, se ejercen con mucha fuerza y hay un tipo de interacción ficticia, ya que muchas veces no hay público, pero cada participante está bailando como si lo hubiera.

5.7 BALANCE

En este capítulo he analizado la diversidad cultural y musical de las danzas brasileñas haciendo hincapié en los estilos de danza que localmente más se practican: *Samba*, *Axé* y *Funk carioca*. Sin embargo, las danzas que podemos denominar “brasileñas”, por su origen de Brasil, abarcan una variedad de muchos tipos más que también se incorporan de vez en cuando en la práctica local.

He abordado las características en relación a la práctica cotidiana, los espacios utilizados y algunas particularidades en el uso de la danza como lenguaje para transmitir memoria corporal, identidad, pero también conflictos. He destacado la forma lúdica con una gran diversidad de pasos y movimientos, en su conjunto reapropiados por los actores locales en relación con los usos en el mundo global, ya que el flujo musical y cultural de Brasil hacia el resto del mundo es de suma importancia.

Destaca que la práctica es sobre todo relevante para la población femenina que encontró un lenguaje para su articulación en relación a su femineidad, sensualidad y sexualidad ante un contexto de conflictivas relaciones de género y de poder siendo mayormente personas de la clase popular.

En el contexto de la práctica, cabe mencionar que se ha establecido a través de una importante influencia de un migrante afrobrasileño en la región quien organiza no solamente las prácticas, sino también es un destacado personaje en los carnavales, tanto en Salta como Jujuy.

Aquí también entra mi participación activa en este escenario, más allá de que participo en diversos movimientos dancísticos en la región, es particularmente en las danzas brasileñas donde identifico desde la autoetnografía algunas particularidades estando presente desde antes de mi investigación, proponiendo una etnografía desde “adentro”, ya que el fuerte vínculo con los participantes no pueden deshacerse por haber entrado en el mundo académico. Reconozco esta conexión corporal y el estrecho vínculo con este tipo de danzas que me ayudaron a una mayor autorreflexión y hasta inclusive poder vincular la práctica de una danza con temáticas como la violencia de género (Koeltzsch, 2016) que no hubiese sido posible sin esta participación a largo plazo.

Además, pude mostrar que la performance también tiene influencia sobre las otras personas como espectadores. Pude evidenciar que en nuestra sociedad existen fuertes reglas corporales y de comportamiento, sin embargo, a los niños y a personas en estados como la embriaguez, es más probable que se les permita la actuación lúdica en el espacio público, al mismo tiempo, ellos mismos se toman el derecho de reivindicar su existencia a partir de la interacción corporal.

Finalmente, tematicé la corporalidad y performance considerando que el cuerpo juega un rol importante en relación a la situación de migración, desde mi participación como migrante junto con la del bailarín afrobrasileño. Demostré que es el cuerpo el que habla por sí solo, su apariencia y las prácticas corporales se convierten en la primera evidencia visible del “ser diferente”.

Cabe aclarar, a pesar de que en el mundo global se fomenta la multiculturalidad, tenemos contacto con muchas imágenes de todas partes, pero cuando se trata de diferenciar las personas –por la razón que sea–, es esta apariencia corporal que a nosotros (como migrantes) nos pone en un lugar de un ser “distinto”, y al observar estas características corporales automáticamente se las relaciona con atributos sociales. Es este imaginario simplicista de la pertenencia tomando categorías étnicas, raciales, nacionales y culturales que en algunas situaciones nos consideran iguales y en otras desiguales, cuando en realidad solamente nosotros como cuerpos danzantes de *samba* sabemos quiénes somos y decidimos quién queremos ser como seres humanos unidos a través del lenguaje de la danza.

CAPÍTULO 6

CORPORIZAR LO ASIÁTICO: LA DANZA K-POP EN EL NOROESTE ARGENTINO

*The nexus of knowledge and power creating “the Oriental” and in a sense obliterating him as a human being is therefore not for me an exclusively academic matter. Yet it is an intellectual matter of some very obvious importance.*¹⁵²

—Edward Said (1979)

El movimiento de la cultura popular contemporánea de Corea del Sur (*Hallyu*) tuvo un gran impacto en toda América Latina, así también en el Noroeste de la Argentina. En este capítulo analizaré la práctica y las performances de la cultura K-pop con particular énfasis en las danzas y las corporalidades que se construyen en la cotidianeidad. El tema incluye la relación de la música, la danza y la corporalidad, a partir de la práctica por parte de jóvenes que han incorporado elementos de la cultura popular coreana. Tomaré este ejemplo de una danza popular contemporánea para indagar acerca de las motivaciones para un cambio de *habitus* orientándose hacia una cultura asiática, a partir de la cual muchos de los jóvenes adoptan nuevos valores transmitidos a través de la cultura popular coreana, y que lleva a la motivación de aprender sobre la historia, la cultura y hasta inclusive una lengua transpácífica.

Podemos notar que esto entra en la línea de pensar que la globalización no es un proceso de homogeneización (Appadurai, 2001), ya que la población joven en este caso no se orienta hacia el mundo cultural occidental, sino hacia expresiones culturales que

¹⁵² El nexo entre conocimiento y poder que crea "al oriental" y que en cierto sentido lo elimina como ser humano, para mí no es un asunto exclusivamente académico. Pues, es un asunto intelectual de una importancia muy obvia (1979, p. 27; traducción propia).

proviene de Asia. Sin embargo, aclaro que estoy consciente que no se puede generalizar la cultura asiática, –en el sentido de Edward Said (1979)–, dado que Asia no es ni heterogénea ni natural, y tampoco está ahí por sí sola. «Oriente» y «Occidente» son conceptos hechos por las civilizaciones desarrolladas en el Orbe a partir que este se mundializa desde finales de la Edad Media Europea.¹⁵³ Se trata más bien de una construcción política que sirvió por mucho tiempo para diferenciar entre lo familiar, “nosotros” (lo europeo, el occidente), y lo extraño, “ellos” (lo oriental, el este) (1979, p. 43). Por lo tanto, en relación a los estudios, como bien indica la cita al inicio del capítulo, solamente se puede comprender la sociedad y la cultura cuando se estudian los dos aspectos en conjunto.

En este sentido, y ampliándolo a un análisis de discursos, lo que plantea Stuart Hall (1992) con su noción *the west and the rest*, partiendo de la construcción del occidente y transmitiendo una singularidad europea contrastándola con lo no-occidental como inferior. De esta manera los discursos adquieren una función ideológica. De ahí surge también el imaginario y considerar todo lo asiático como “chino”. Más adelante volveré a este asunto, porque durante el trabajo de campo, los mismos jóvenes involucrados en la cultura coreana comentan que son reconocidos por su entorno social como practicantes de “algo chino”.

Tratando esta temática, entra en juego la categoría de género y androginia, y cómo los jóvenes locales reaccionan a la influencia de una identidad transgresiva actuada por los performer coreanos y cómo se reproduce esto en un entorno local marcado por la heteronormatividad. En la cultura K-pop, la danza juega un papel crucial, razón por la cual incluí este estilo de danza popular en esta tesis, además demuestra cómo factores globales y transnacionales impactan y se reflejan en esta práctica. Esto deja lugar para reflexionar sobre las prácticas contemporáneas globales dónde la expresión corporal asume ser una herramienta muy importante para la articulación específica de la población joven de las clases populares del NOA.

¹⁵³ Al respecto de esta periodización, puede consultarse el planteo del antropólogo Wolf (1987) y el más reciente del historiador de la cultura Grusinski (2010).

6.1 LA CULTURA POPULAR COREANA DEL SIGLO XXI. ¿QUÉ ES *HALLYU*?

La práctica cultural conocida como *Hallyu*,¹⁵⁴ a partir de la popularidad transnacional de la música y danza K-pop, se ha establecido hace tiempo como un fenómeno relevante en el mundo global y en la Argentina, no contándose, sin embargo, con correlativos estudios académicos que estudien el movimiento de la cultura popular contemporánea de Corea¹⁵⁵ y su impacto en América Latina y en el Noroeste de la Argentina (NOA).

La gran popularidad mundial de la música y la danza K-pop –o *Hallyu*– surge al inicio del siglo XXI, aunque en los años de la década de los años 90 aparecieron los primeros grupos musicales como «*Seo Taiji and Boys*» que empezaron a incorporar música rap y hip hop en la música popular coreana (Lie, 2012, p. 349). Cabe destacar que durante la dictadura de Park en la década de los '70, muchos estilos musicales estuvieron prohibidos en Corea del Sur, por un lado la música de *trot*,¹⁵⁶ por su influencia japonesa, y por el otro, estilos occidentales como el rock y pop que se denominaba música progresiva, asociándola con cierta decadencia (Lie, 2012, p. 348).

Cabe mencionar que el éxito de la cultura K-pop como un conjunto cultural también incluye la masiva difusión televisiva de lo que se llaman K-dramas.¹⁵⁷ En términos

¹⁵⁴ La traducción del término es «ola coreana» y tiene sus orígenes en la lengua china. Los caracteres en chino refieren a las palabras «Corea», «corriente» y «estilo». Véase Lie (2012, p.339).

¹⁵⁵ Cuando aquí uso el término de Corea me refiero a Corea del Sur. Por la división del país y la particular situación política e ideológica, no he encontrado fuentes confiables que demuestren alguna influencia actual de Corea del Norte en la construcción de la cultura K-pop, o sobre el impacto/alcance del K-pop en Corea del Norte. Ambos países comparten una historia y cultura en común, su división en 1950 es consecuencia de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría. En este sentido, un estudio relevante en relación a la danza y las corporalidades lo encontré, tratando sobre mujeres de Corea del Norte refugiadas al Sur, participantes en un programa de danza para encontrarse a sí mismas y para aumentar la autoconfianza en esta nueva sociedad. En tal programa la danza K-pop resultó a ser el ritmo preferido de las participantes. Véase: Na, Kyung-Ah; Park, Hyun-Jung & Jin Han, Seok (2016).

¹⁵⁶ Es un género de música pop coreana que tuvo ciertas influencias de la música pop japonesa durante la ocupación de Japón en Corea en la primera mitad del siglo XX.

¹⁵⁷ La palabra se refiere a las telenovelas coreanas que alcanzan un éxito mundial al principio del siglo XX. En América Latina también impactaron. En 2006, por ejemplo, la televisión nacional de Perú empezó a transmitir las primeras novelas, ofrecidas por la Embajada de Corea a un bajo costo. Así también en la

generales, podemos decir que el triunfo mundial se debe sobre todo a la globalización pos-Guerra Fría, el crecimiento económico de Corea del Sur y el levantamiento de las barreras de importaciones y exportaciones con Japón, un mercado importante para Corea. De esta manera, el país asiático pudo aprovechar la globalización cultural, a partir del flujo de información sobre tendencias globales, la experiencia de la población coreana en el exterior y la formación dirigida de cantantes, compositores y bailarines (Sakai citado en Lie, 2012, p. 353).

Otro hito importante en este sentido son las transformaciones tecnológicas que facilitan el éxito de la “onda coreana”. Sin lugar a dudas, el alcance global de K-pop está íntimamente ligado con la presencia global de internet y los medios y redes sociales que facilitan la difusión. En particular, para la práctica cultural cotidiana, se ha de tener en cuenta dos referentes: primero, la introducción de la música digital en forma de los reproductores de mp3 en 1996, y segundo, el surgimiento de *YouTube* en 2005. Estos medios hicieron posible que en un lapso muy corto de tiempo se pueda acceder a la música en cualquier parte del mundo, y además, visualizar las coreografías y repetirlas en la cantidad necesaria para aprender las rutinas de baile (Lie, 2012, p. 353). Para el caso aquí estudiado, esto juega un rol muy importante, porque el uso de la música y el aprendizaje de las coreografías es lo esencial para la práctica de los jóvenes.

En relación a la comunicación debo aclarar que, por un lado, encontramos los medios masivos más tradicionales como la televisión, la radio y el periodismo que también difunden la información acerca de K-pop, los K-drama y todo lo relacionado; por el otro, están las medias en red con una nueva modalidad que es la participación, o sea, una audiencia activa. Ya no se trata de un receptor pasivo, sino son los mismos actores sociales que se involucran en difundir información, suben sus propias creaciones de videos o eligen con quien comunicarse. Hasta las grandes plataformas en internet como *soompi*¹⁵⁸ que cubre toda la información acerca de la cultura coreana, K-pop, etc., tiene una parte activa, donde los fanáticos pueden conectarse entre sí, subir comentarios y contactarse. Esta página web funciona en varios idiomas y constituye una de las comunidades más grandes a nivel internacional para esta cultura. Además, trabaja en conjunto con las agencias de la industria del entretenimiento más importantes de Corea.

Argentina con el auspicio del Centro Cultural Coreano en Argentina en 2015 en el canal Magazine TV y en 2016 en Telefé (Han, 2017, p. 2257).

¹⁵⁸ <https://www.soompi.com/>

Podemos entender como la industria cultural moviliza las masas, y esto a un nivel global como es el fenómeno K-pop, además de que la economía y la política coreana forman una parte importante en este movimiento. Tanto la manufactura y la producción como la industria cultural están enfocadas en la exportación y en la internacionalización de sus productos (Lie, 2016, p. 62).

A partir de estos parámetros que he mencionado anteriormente, en Corea del Sur se establece una propia industria musical, sobre todo cazando y formando jóvenes talentos, tanto en el género de la música como en la danza. No obstante, cabe señalar que todo este éxito fue posible sobre todo por una activa promoción cultural por parte del gobierno surcoreano. En términos de Yúdice (2002), los políticos reconocen que la cultura es un importante recurso y así, el gobierno de Kim Dae-jung –elegido en 1997– empezó a promover la cultura popular y no actuar como censor (Lie, 2012, p. 359), como fue el caso en diversos períodos políticos anteriores, sobre todo durante la dictadura de Park.

Tomando este camino, resulta que el gobierno coreano, desde 1997 en adelante, ha brindado una serie de apoyos, desde un considerable aporte financiero hasta la promoción cultural mundial a partir de diversas medidas (Sakai citado en Lie 2012, p. 359). De esta manera la ola K-pop se mantiene hasta el día de hoy como un representante importante de la cultura popular coreana, y también constituye un pilar notable en la actividad económica de este país.

Como resultado de este desarrollo histórico contemporáneo, surgen un par de interrogantes: ¿por qué atrae a la gente en todo el mundo particularmente una movida cultural de un pequeño país asiático? y ¿por qué motivo el K-pop –por lo menos en algunos sectores– es capaz de desplazar el consumo hegemónico de la cultura moderna norteamericana?, la cual es la más conocida y difundida a nivel global. Acerca de la última pregunta, muchos autores coinciden en que, existe una orientación global hacia la música pop en general y así también los jóvenes asiáticos se orientan a lo que sucede en el mundo del espectáculo en EE.UU. y en Europa, no obstante, dentro de esta corriente cultural global, los coreanos se mantienen leales a sus tradiciones y a su propia música popular.

Por otro lado, frecuentemente se menciona un factor clave para el desarrollo de un propio estilo artístico y cultural en Corea, se trata de la violencia y la sexualización que a menudo se observa en las performances de artistas norteamericanos. La celebración de sexo y violencia no constituyen las normas tradicionales en la cultura coreana, y es ahí donde se puede diferenciar el asunto para tratar de explicar el éxito. O sea, lo que

transmiten los artistas coreanos es sensibilidad, valores como una personalidad equilibrada, basada en la educación, tener buenos modales, pero también la demostración del amor romántico (Lie, 2012, p. 355), cuestiones que sobre todo llaman la atención entre los jóvenes latinoamericanos.

Algunos de estos aspectos se mencionan también en las entrevistas en Salta y Jujuy. Los jóvenes contaron que les gusta “la actitud pacífica que transmiten los artistas y que perciben de los contenidos de las canciones como referentes”.¹⁵⁹ Por lo tanto, estos aspectos inciden en las respuestas a las dos preguntas anteriores, ya que aparentemente estos atributos y esta actitud les agradan a los jóvenes de diversas partes del mundo, a pesar de la dominación cultural norteamericana.

Como también lo concluye el autor Lie (2012): “*The oft-repeated claims about K-pop singers’ politeness –their clean-cut features as well as their genteel demeanors– is something of a nearly universal appeal, whether to Muslim Indonesians or Catholic Peruvians*” (p. 355).¹⁶⁰

En general, podemos decir que estos factores han contribuido a crear un nicho, el cual resultó en un éxito cultural mundial sobre todo entre la población joven. El hecho de que la onda coreana tenga tanto éxito, seguramente también tiene que ver con ciertos auges económicos, la comercialización de la “marca” K-pop enfocándose en la exportación global, pero también por el apoyo político del recurso de la cultura por parte del gobierno, que provee subsidios, reducción de impuestos, entre otras medidas (Lie, 2016, p. 63).

Por otro lado, estamos ante una masiva popularidad de la cultura K-pop en toda Latinoamérica, sobre todo entre la juventud de los sectores populares que incorpora partes de esta cultura en su vida cotidiana y que va más allá de un esporádico interés en una cultura comercial, razón por la cual requiere la atención desde la investigación social. A pesar de que la música popular a veces está considerada trivial o efímera, y a menudo tratada de manera superficial, no obstante, en el presente, está tan anclada en partes de nuestra sociedad que a la vez puede ser una oportunidad para sumergirnos en la profundidad de prácticas culturales que sorprenden cuando entendemos qué importancia tiene esto para los jóvenes latinoamericanos, como en este ejemplo.

¹⁵⁹ Entrevista grupal con miembros del *fandom* EXO Salta (08/04/2018).

¹⁶⁰ Las repetidas afirmaciones sobre la cortesía de los cantantes de K-pop –sus rasgos pulcros así como su comportamiento gentil– es algo como un atractivo casi universal, ya sea para los musulmanes de Indonesia o los católicos del Perú (traducción propia).

6.2 EL FENÓMENO TRANSCULTURAL DE K-POP EN EL NOROESTE ARGENTINO

Un domingo a la tarde en Salta. Una multitud de jóvenes se encuentra en el salón de la ATE¹⁶¹ en el macrocentro de la ciudad de Salta. Al pasar la puerta, parece entrarse a otro mundo, tal vez es comparable con lo que Bajtín llama “un segundo mundo y una segunda vida” (1987, p. 11), ya que el mundo oficial/cotidiano (1987, p. 95) queda afuera. Los jóvenes se apropian de este espacio y crean un universo con sus propias reglas. En el pasillo, primero paso por un stand organizado por el Centro Cultural Coreano,¹⁶² dedicado a la difusión cultural, decorado con una bandera grande de Corea del Sur y otros accesorios, aquí se exponen varios libros sobre la cultura y la lengua coreana, además, pueden levantarse papelitos con palabras en lengua coreana, acompañadas por una transcripción al alfabeto latín y su traducción al castellano.

Pasan jóvenes adultos, adolescentes y niños acompañados por los padres, deteniéndose en el stand del Centro Cultural Coreano, observando los accesorios expuestos, sacando fotos u hojeando los libros en exposición, aprovechando la presencia de esta institución oficial. Como iba a aprender más tarde en las conversaciones, hay un gran interés en aprender sobre la cultura coreana en general y la lengua.

¹⁶¹ Asociación de Trabajadores del Estado.

¹⁶² Desde el año 2006 el Centro Cultural Coreano en América Latina tiene una sede en Buenos Aires para fortalecer los vínculos culturales con la Argentina.

Imagen 34. Promoción de la lengua coreana. Papelitos con términos para aprender. Entregados en «Korea Fan Fest», Salta 2017, (Foto-montaje: GKK).



Siguiendo el camino en el pasillo, se encuentra un puesto preparado para el concurso de karaoke, antes de llegar al salón principal. Allí se ubican numerosos stands de los diversos *fandoms*¹⁶³ «promocionando» los grupos musicales, se realizan ventas y sorteos de *souvenirs*. Se pueden adquirir artículos de todo tipo, posters, imágenes en diferentes soportes, pins, almohadones, gorras, remeras, llaveros, copias de DVD's de recitales y de K-dramas, etc. Lo que llama la atención es que los artículos en venta son muy accesibles y mayormente auto-producidos, o sea, no se trata de productos de marcas oficiales que por lo general tienen un costo elevado.

¹⁶³ El término proviene del inglés y refiere a los conjuntos de aficionados o entusiastas, dentro del K-pop se usa particularmente para los diferentes clubes de fans con sus nombres.

El tema del poder adquisitivo juega un rol importante, así en las entrevistas¹⁶⁴ se mencionan los deseos de viajar, aunque sea a Buenos Aires o a Chile, donde de vez en cuando actúan los grupos famosos, pero por falta de dinero queda más bien como una expectativa irrealizable, pero tampoco es imposible (como un sueño) para muchos adolescentes. Lo que quiero decir es que, viajen o no a Corea, de todas maneras ya han creado un espacio para sumergirse completamente a la cultura K-pop. Preguntándoles por su lugar de residencia, los participantes informan que provienen de los barrios de la clase popular de Salta.

En algún momento se apagan las luces principales y los participantes se mezclan en la pista de baile, o sea, el centro del salón donde queda un espacio libre para las actividades dancísticas. Suena un tema musical de un grupo conocido y de repente todos los jóvenes cantan en coreano. Así inicia la parte principal del «Korea Fan Fest» organizado por los grupos de fans en Salta. Se ofrece un amplio programa para que los jóvenes puedan vivir su pasión por la cultura popular coreana. Como se puede notar en el cronograma de actividades en la siguiente imagen.

Imagen 35. Cronograma del “Korea Fan Fest”, Salta, 24 de septiembre de 2017.



Fuente: Página de Facebook de K-Fusion Salta.
<https://www.facebook.com/KFusionSalta/photos/gm.880772182080937/1630735320331245>.

¹⁶⁴ Trabajo de campo durante el evento «Korea Fan Fest Salta» (24 de septiembre de 2017). Realicé entrevistas espontáneas entre los participantes y una conversación grupal con cuatro chicas entre 16 y 23 años.

Se inician las actividades donde destacan las de la «competencia de *fandoms*» con preguntas acerca de los diferentes cantantes y grupos musicales, etc.; seguida por «*random dance*». En esta última, la modalidad es que comienza a sonar una canción de cualquier grupo K-pop, aquellos chicos que saben la coreografía salen al centro de la pista y bailan. Con mucha confianza pasan a danzar, chicos y chicas mezclados, no se identifica una jerarquía de género. El ambiente está marcado por una particular energía, y sin lugar a dudas, a los jóvenes les encanta salir a la ronda una y otra vez.

Imagen 36. Random dance en el “Korea Fan Fest”, Salta, 24 de septiembre de 2017. (Foto: GKK).



Los participantes más aficionados al canto pasan a la competencia de karaoke, mientras los bailarines siguen con un taller dictado por un bailarín y profesor invitado de Jujuy, quien inicia la enseñanza de una coreografía a quienes quieran aprenderla. Los jóvenes pasan así una tarde con la dedicación a la danza y a la música, si no lo hacen en el medio de la pista principal, algunos practican nuevas coreografías en los laterales observando los videos en pequeñas pantallas que proveen los stands de los *fandoms*.

Como se puede observar, tanto en las imágenes de las diferentes categorías de danza como en la siguiente imagen de la multitud participando en el taller ofrecido para ensayar una coreografía, queda muy claro que aquí se trata de una experiencia corporal vivida, sensual. Es una experiencia kinestética que crea una interconexión entre los cuerpos, pero también entre culturas y medios visuales, ya que las coreografías se aprenden a través de videos de los originales de Corea. O sea, en el sentido de Laura Marks (2002) quien trata de vincular el uso de un medio visual para transmitir este sentido físico de lugar y cultura. Es la conexión entre el video y una elevada sensibilidad corporizada.

Por otro lado, también podemos relacionar esta expresión de los cuerpos danzantes a partir de Merleau Ponty (1975) en relación a la subjetividad e intersubjetividad donde la percepción del movimiento va más allá del yo, y donde la relación entre el sujeto y el mundo es una relación corporal. Es esta experiencia vivida de nuestro ser en el mundo y en este mismo, nuestras acciones tienen significados, como en este ejemplo, articulados por los jóvenes a través de la danza K-pop.

Imagen 37. La multitud en el workshop, “Korea Fan Fest”, Salta, 2017, (Foto: GKK).



Trascurre el tiempo entre danzar y cantar, llega el momento más esperado del evento, el concurso K-pop «*cover dance*». Este tipo de competencia consiste en reproducir la danza de un video original lo más exacto posible, junto con las expresiones, la vestimenta, la estética, etc. El concurso se realiza en las categorías “solista”¹⁶⁵ y “grupos”. Cada uno de los participantes trata de demostrar su talento y su pasión por este estilo de danza el cual requiere mucha coordinación y expresión, más allá de la reproducción coreográfica exacta.

Durante este encuentro me llamó la atención otro aspecto sensorial que tiene que ver con los sabores, que también forma parte de las percepciones corporales. Tanto en el “Korea Fan Fest” como en los otros eventos relacionados a la cultura K-pop, siempre está presente por lo menos un stand relacionado a la comida coreana con una variedad de comidas elaboradas y algunos productos originales importados de Corea. Esta curiosidad de probar nuevas comidas resulta en una nueva mirada hacia la alimentación y genera nuevos gustos. Los jóvenes llegan a conocer nuevos tipos de alimentos e ingredientes de los platos coreanos, y como comentaron algunos fans de Salta,¹⁶⁶ ellos aprendieron de la cocina coreana la cual consideran más sana que la comida regional. Sabemos que existe un discurso general sobre la vida sana y cambios en la dieta para mejorar la salud, etc., sin embargo, estos jóvenes no lo perciben desde los medios de su entorno local, sino que lo hacen reflexionando acerca de otra cultura, repensando su alimentación desde el contacto cultural transnacional como consecuencia del flujo cultural global. Preguntando por los nombres de los platos, ellos saben exactamente de qué comidas se trata.

¹⁶⁵ Cabe destacar que no se distingue entre “masculino” y femenino”. Es una sola categoría denominada “solista”.

¹⁶⁶ Entrevistas espontáneas durante el “Korea Fan Fest”, Salta, 24 de septiembre de 2017.

Imagen 38. Oferta de comida en el “Korea Fan Fest”, Salta, 2017, (Foto: GKK).



La tarde culmina con las premiaciones, sorteos y presentaciones de invitados especiales. No obstante, aún no termina el “Korea Fan Fest” en esa jornada, pues en los días siguientes se comparten en Facebook comentarios, las fotos de los ganadores y los videos de las performances de la competencia, además, está la expectativa de volver a encontrarse pronto en otros eventos.

La conectividad y las redes sociales son un elemento clave y une a los fanáticos en los diferentes lugares, a nivel local, regional y nacional. En Facebook podemos encontrar las páginas oficiales, grupos abiertos y grupos cerrados. Para identificar algunos, a nivel Argentina está “K-pop Argentina” con 207.994 seguidores, “K-pop Jujuy” con 6.135 seguidores, “K-Fusion Salta” con 988 seguidores y “K-pop Idols Salta” con 607 seguidores.¹⁶⁷ Estos son solamente algunos, ya que cada *fandom* suele tener su página o grupo en Facebook, Instagram u otras redes sociales. A través de estas plataformas se anuncian todas las actividades, concursos, lanzamiento de nuevos videos, se comparte

¹⁶⁷ La última consulta de los datos se realizó el 08/07/2020.

información o se celebra un evento terminado, como en el caso del “Korea Fan Fest” anteriormente relatado.

Ahora bien, el Korea Fan Fest es solo un ejemplo de la celebración específica de la cultura pop coreana. En los últimos años ha crecido la cantidad de las actividades, y esto no solamente en relación a los eventos combinados con *Cosplay*, *Animé* y *Manga*. Sino que se trata de encuentros culturales, por ejemplo en Jujuy, en el “Centro Cultural Manuel Belgrano”, desde 2013 se celebra anualmente el evento “Vive Corea” que se entiende como un encuentro cultural para toda la familia y para acercar varios aspectos de la cultura coreana al público jujeño, como lo explican los jóvenes organizadores de “K-pop Jujuy”.¹⁶⁸ En este marco también destaca la danza, ya que la festividad incluye la presentación dancística, y como expresan los representantes, esta expresión es de suma importancia.¹⁶⁹

Antes de entrar en algunos detalles con enfoque en la práctica dancística, quiero dar algunos datos más para entender mejor la población que se identifica como seguidor de *Hallyu*. Primero, en relación a la edad, en la encuesta realizada entre personas de Salta y Jujuy,¹⁷⁰ el grupo más grande identificado se encuentra entre 10 y 19 años (55,2%) y el 36,2% tiene entre 20 y 29 años. El resto se identificó tener entre 30 y 49 años. Estos datos coinciden con una tendencia mundial. Según la encuesta “*Hallyu* en 2019” de una organización de turismo en Corea, la mayoría de los fans están en el rango de 10 a 20 años.¹⁷¹

Segundo, entre los participantes, el 60,3% sigue el K-pop desde hace 1 a 5 años; el 29,3% desde hace 6 a 10 años. El resto inició el interés en el mismo año de la encuesta. Esto explica el creciente interés en los últimos años que también vine observando.

Tercero, en relación a los artistas favoritos, quedó el grupo «BTS» como el más popular, después siguen «EXO» y «Super Junior». En este aspecto los *fans* del NOA encajan en la tendencia mundial. En la misma encuesta de la organización coreana se detectó que en cada uno de los países de los encuestados surgió este mismo orden de

¹⁶⁸ La entrevista realizada por el Canal 7 Jujuy, se puede consultar en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=VE7dng09Ng8>.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ Realizada durante 2018 con 60 participantes entre 10 y 49 años.

¹⁷¹ Véase: <https://kpoplat.com/2020/07/16/organizacion-de-turismo-de-corea-muestra-los-resultados-de-la-encuesta-sobre-la-influencia-del-k-pop-en-el-turismo/>.

popularidad. Sin embargo, como lo ampliaré en el próximo apartado, muchos fans no siguen un solo grupo, sino que mencionaron el interés en una variedad de artistas.

6.3 MÚSICA Y DANZA COMO EJE DE IDENTIFICACIÓN

Como ya lo he señalado en el apartado anterior, en el espacio estudiado, la práctica de la cultura K-pop está estrechamente vinculada a la danza y la música, más allá de los otros componentes culturales. Todo gira alrededor de los grupos musicales que combinan el canto con la performance dancística. Los jóvenes crean un vínculo cultural con sus cuerpos y crean una identidad propia, pero también una propia estética, ya que se vinculan diferentes formas de expresar a partir del K-pop. Como bien reconoce Simon Frith:

La música, como la identidad, es a la vez una interpretación y una historia, describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente; la identidad, como la música, es una cuestión de ética y estética (2003, p. 184).

En cuanto al interés musical y los *fandoms*, a partir de la encuesta,¹⁷² la mayoría demuestra interés en una amplia gama de grupos/artistas y no se centran en una banda o un solo artista de K-pop en particular, a pesar de que haya jóvenes que se afilian en un *fandom*. Preguntando por los grupos/artistas favoritos, los más mencionados son: «BTS», «EXO», «Super Junior», «Shinee», «G-Dragon», «Black Pink», «Monsta X», «2NE1», «Big Bang», «Kim Jong-hyun», «TWICE» y «NCT». De manera general observé que la música y la danza juegan un rol principal en todo lo que se asocia con el movimiento *Hallyu*. En particular, destaca que los adolescentes se expresan con sus cuerpos, sin importar el género, y en muchos casos es el baile lo que los moviliza, además es una de las actividades claves en los encuentros.

¹⁷² Realizada durante 2018 con 60 participantes entre 10 y 49 años.

6.3.1 La construcción estética en la performance K-pop

En relación a los cuerpos, en la realidad local pude observar que la constitución corporal no es un obstáculo ni tiene importancia, o sea, en las competencias, *flashmobs* y en las calles se puede observar bailando jóvenes de todo tipo. A través de la danza K-pop elegida por sí mismos, parece que adquieran más confianza aún en este ambiente el cual forma parte de su construcción de la identidad. Observando un grupo de danza llamado “Pandora” que integran mujeres jóvenes de Jujuy, ellas no encajan en el supuesto modelo corporal ‘perfecto’,¹⁷³ que por lo general se toma como ejemplo de la belleza ideal de mujer en la sociedad moderna-capitalista. No obstante, su actuación y su baile destaca en las competencias, además del vestuario original, ellas se presentan con tanta autoconfianza que queda superfluo intentar compararlas con la “belleza del consumo” (Eco, 2004).

Así como Umberto Eco lo reconoce, tanto en la vanguardia como en los medios de comunicación, los modelos cambian constantemente, de manera que ya no podemos hablar de un solo modelo de belleza en el siglo XX y XXI. Como lo demuestra este caso, los actores sociales establecen sus propias reglas y se auto-realizan a través de la práctica de la cultura coreana moderna. A los jóvenes les llama la atención los “rasgos finos” y su particular estética corporal de los artistas coreanos, pero esto no significa que cambien su cuerpo en todos los sentidos, algunos aspectos incorporan, como el corte y color de cabello y el uso de accesorios, pero aceptan su constitución corporal como puede observarse en las múltiples performances. Reitero, en estos espacios todos bailan aunque no se asemejan a los estereotipos corporales de los *idols*. Así como algunos comentan que la cirugía plástica no es una opción, también articularon la consciencia de seguir una práctica diferente a lo culturalmente aprendido, y en relación a las apariencias una joven dice: “Y los chicos ya aprendieron aceptarse, aceptan que son diferentes, soy como soy, aunque se burlan” (Claudia, 23 años, entrevista del 01/10/2018).

Como lo articuló Sabrina, una bailarina salteña de 21 años, que “[...] hay diferencias en algunos aspectos corporales entre los coreanos y 'nosotros' del norte argentino, pero me gusta que los varones coreanos también cuiden su aspecto y utilicen maquillaje, es muy atractivo [...] además me llama la atención los rasgos finos y su estética.” (entrevista del 08/04/2018). De esta manera, entran en contacto con otros

¹⁷³ Me refiero a los cuerpos ‘Barbie’; altos, delgados y lisos.

modelos de belleza y rescatan algunos aspectos para recrear una identidad propia. El tema de maquillaje también comenta Claudia (23 años) de Jujuy:

El maquillaje, siempre lo decimos a los compañeros, es importante el maquillaje. Te pones una máscara para bailar, entonces nos parece bueno, porque es para decir que el maquillaje no es solamente para una mujer, que está bien, cualquier puede usarlo, mientras vos querés maquillarte, si vos querés y te sentís bien, o mejor. Aquí hay chicos que se maquillan un montón, y no solo para bailar, sino para otra ocasión. Hay un chico que no baila, es youtuber y se maquilla, no tiene problema (entrevista del 01/10/2018).

Aquí podemos ver, por un lado, la construcción de una propia estética corporal formándose a partir de la performance, y se componen nuevos *habitus* que trascienden el “espectáculo” de un evento de danza K-pop, porque son los mismos chicos que lo deciden. Por el otro lado, encontramos prácticas que trascienden la cuestión de género. De repente la danza, la preparación de la performance y su realización resultan en actividades conjuntas y de mutua ayuda e inspiración, entre varones y mujeres. Como sigue comentando Claudia:

Con los grupos los ayudamos a maquillarse en los eventos, porque hay muchos chicos que quieren maquillarse para las presentaciones, pero no lo saben, entonces ayudamos [...]. Yo y mi amiga los ayudamos con la sombra, para dar un toque más misterioso a los ojos, y con la base. Muchos chicos les piden ayuda a las chicas. Y esto no está mal. Nos preguntan antes de bailar, ¿cómo lo tengo que hacer...? (entrevista del 01/10/2018).

Imagen 39. Publicidad de maquillaje por parte del grupo BTS, Kuala Lumpur, Malasia, enero de 2018. (Foto: GKK).



Como toda la práctica, las performances y la realización de eventos surge de la autogestión de los jóvenes. Son ellos mismos que deciden cómo presentarse. Esto también es un indicio de un empoderamiento de sus cuerpos, de su género y se trata de una creación de espacios para exteriorizar sus sentimientos y su personalidad, sin que sea necesario el uso de palabras o de que algún maestro (como en las escuelas) les pone límites acerca de las normas tradicionales y hegemónicas.

Un buen ejemplo en este sentido es el comentario de una joven salteña, Ana (17 años) cuenta que:

En mi colegio está prohibido aparecer con cabello teñido en colores 'raros' o llamativos, así el primer día de las vacaciones los fans de K-pop vamos tiñendo el cabello en el color que queremos para aprovechar el máximo tiempo andar con este

color. Cuando finaliza el receso de verano tenemos que volver a ponernos un color decente para que nos acepten en la escuela (entrevista del 08/04/2018).

Aquí tenemos un ejemplo de adaptación en resistencia, o de la negociación en el estilo de “economía moral del cuerpo” (Koeltzsch, 2019a), así como lo he mencionado a partir de los ejemplos de la historia local en el capítulo I. Las instituciones establecen las pautas que no comprenden desviaciones de las normas tradicionales, sin embargo, los actores sociales buscan su manera de lograr la imposición de sus ideas, aunque sea temporalmente, como es el caso de jóvenes aún en edad colegial. También puede ser interpretado como primer paso para experimentar su agencia, ya que la práctica sigue posterior a los años del colegio.

Ahora bien, hay otro detalle que me llama la atención y que podemos leer en esta respuesta de Ana. Retomando la idea de Bhabha y el “mimetismo colonial”, me preguntaba si el “color raro” y el “color decente”, ¿no podrían ser leídos como signos metonímicos en relación al cuerpo y la moral? Como dice Bhabha: “La estrategia metonímica produce el significante del mimetismo colonial como afecto de la hibridez: a la vez un modo de la apropiación y de resistencia, del disciplinado al deseante” (2002, pp. 149-150). Puede ser que este juego entre la “normalización” del sujeto subalterno por el mismo subalterno, como lo serían los maestros de la escuela en este caso, es un mimetismo camuflado como lenguaje propio de ambas partes.

Tal vez son algunos detalles, pero creo que es justamente esto lo que hace interesante el sumergirse a las prácticas corporales. De esta manera acercarnos a la lectura de estas prácticas. En cuanto a la estética, se reúnen dos factores, por un lado, influyen las imágenes de un ideal que se transmite desde la industria del entretenimiento de Corea, en los videos y la publicidad; y por el otro, la autoconstrucción de la estética, la autonomía de decidir, como bien dice Claudia, son ellos que deciden, en relación al maquillaje de los varones, si lo quieren, lo hacen.

En toda esta discusión de la construcción de la belleza, a veces interpretada como imposición de lo comercial, queda como contra-ejemplo el gran éxito “*Gangnam Style*” de Psy.¹⁷⁴ Cabe recordar que su canción/video fue crucial en la difusión de K-pop a nivel global, así también en Las Américas. La famosa “danza del caballo” estuvo presente en

¹⁷⁴ Su nombre real es Pak Chae-Sang.

todas partes, y fue el primer video que pasó la marca de mil millones de visitas en *YouTube* en diciembre de 2012.¹⁷⁵ Como si fuera poco, era un hombre asiático de apariencia “normal” y quien no encajó en ninguna de las categorías de belleza establecidas (Koeltzsch, 2019b, p. 2).

De todas maneras, podemos decir que la juventud local escoge de estas diferentes influencias y formas de ser, pero sin lugar a dudas, contribuye a su propio desarrollo y conforma un estilo de vida. Como también lo afirma un bailarín/profesor de Jujuy,¹⁷⁶ quien observó en sus alumnos que adquieren confianza en la expresión a través de las danzas, y sobre todo, a partir de la posibilidad de poder bailar en un escenario como en una de las competencias K-pop o simplemente en una plaza pública. Además, destaca que él mismo ha logrado convertirse de un “simple fanático” de *Hayllu* en un respetado referente de enseñanza para muchos chicos de su entorno.

Imagen 40. Estética K-pop. Expo Friki, un evento que combina la danza K-pop, Cosplay, Animé, entre otras expresiones, Salta 2019. (Foto: GKK).



¹⁷⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=9bZkp7q19f0>. Actualmente cuenta con 3.686.476.324 vistas (08/07/2020).

¹⁷⁶ Entrevista en San Salvador de Jujuy, 27/04/2018.

6.3.2 Múltiple performance: la relación video-música-danza

Ya he señalado algunos de los rasgos de la danza K-pop que quiero profundizar teniendo en cuenta las particularidades. Primero, la presencia audio-visual juega un rol crucial y tiene una interrelación, es decir, se toma como fuente el video original de un grupo K-pop de Corea, luego, el individuo o el grupo aprende la coreografía y la reproduce,¹⁷⁷ y finalmente, en muchos casos se vuelven a grabar a sí mismos, o sea, el video vuelve al video.

Esta práctica y el aprendizaje suceden mayormente a partir de la auto-enseñanza y la práctica donde los jóvenes desarrollan sus propias estrategias. Puede ser que aprenden de manera individual en su casa, o se reúnen en grupos estables o semi-estables. Esto quiere decir que practican juntos una coreografía para una ocasión particular, o establecen un grupo permanente para las competencias y eventos para los cuales se preparan. En la medida que se ha ampliado el interés, también ha aumentado la práctica dancística.

Por ejemplo, uno de los grupos que se dedican a la performance dancística de Jujuy se llama “Pandora”. Una de las fundadoras ha estado presente en K-pop Jujuy desde los inicios en 2011/2012, indica que formó el grupo con una amiga en 2014 y en los años siguientes incorporaron más miembros (entrevista con Claudia del 01/10/2018). A partir de ello sus participantes toman las decisiones para las performances, en el caso de “Pandora”, eligen videos y música de grupos coreanos femeninos. “Los miramos y vemos que nos gusta y qué va a salir mejor. Pero son de varios grupos femeninos de Kpop” (Claudia, 01/10/2018).

¹⁷⁷ Los así llamados “cover” or “coverdance”.

Imagen 41. Performance del grupo Pandora en la Plaza de los Inmigrantes, San Salvador de Jujuy, Día Mundial del K-Pop.



Fuente: YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=T9o7nl2FExI&feature=youtu.be>.

Cabe señalar que, principalmente las actividades relacionadas a la danza y las presentaciones en los concursos, surgen de la iniciativa de los propios grupos regionales, es decir, no hay grandes academias para “estudiar” la danza K-pop, aunque en Jujuy, a lo largo de los años se ha tomado la iniciativa para establecer pequeños centros de formación y de enseñanza. Los mismos surgieron desde los danzantes con más experiencia y trayectoria. Cada vez más se ofrecen al público en general clases de danza K-pop para diferentes edades y en diferentes niveles, se organizan las prácticas y se preparan las presentaciones en conjunto. Hasta el momento¹⁷⁸ se registran tres grupos que se declaran como academias de K-pop, en S.S. de Jujuy "San Family" y "Knowing dance", además

¹⁷⁸ Última publicación en 2020 en el Diario El Tribuno, nota del 20 de febrero de 2020. <https://www.eltribuno.com/jujuy/nota/2020-2-23-1-0-0-academias-de-k-pop-mostraron-sus-bailes>.

“Academia Kingdom” que funciona en El Carmen (provincia de Jujuy) y en S.S. de Jujuy. En Salta no hay registro de academias como tales, sin embargo, se realizan clases de K-pop en algunas academias de danza que integran múltiples estilos de danza.

Aparte de esto, los jóvenes bailan por propia organización y se autogestionan, aprenden coreografías y organizan su *outfit* (vestuario) para las competencias, flashmobs u otras presentaciones.

6.3.3 Danza y coreografía en el escenario popular

En relación a la danza y la coreografía, cabe destacar que se trata de un estilo multifacético que requiere diversas destrezas. En las coreografías destaca la precisión en los pasos, los movimientos con el torso, flexibilidad en todo el cuerpo, sobre todo la parte superior. Se suman los movimientos sofisticados con brazos y manos. Como lo he mencionado en el inicio de la tesis, una de las estrategias de investigación es mi participación en las diferentes danzas. Así asistí a talleres aptos para todo público para experimentar este estilo de danza. Debo reconocer que la danza K-pop para mí ha sido un desafío, a pesar de haber tenido práctica en diferentes danzas urbanas y otros estilos de baile, aquí se suman otros aspectos, más allá de alguna técnica corporal.

Los movimientos requieren mucha coordinación y una clave es más bien la capacidad de conectarse con el tipo de música, con la actitud y con este tipo de *signature moves* que me costaron realizar. A veces son muy rápidos y tienen que ser realizados en perfecta sincronía.

Se puede reconocer que las performances dancísticas a menudo son minimalistas, sin embargo, tienen esta característica dominante, los mencionados movimientos de gestos (*signature moves*) con señales visuales cortas (Fuhr, 2016, p. 110). En el caso de los grupos con varios integrantes, entre las señales y gestos a menudo cambian los artistas al frente y en toda la performance se actúa de manera amable, atractiva y encantadora. En el lenguaje específico, esto se denomina *aegyoo*, refiriéndose a la expresión facial, los gestos y una voz “dulce”, en el caso del canto. Es una palabra coreana difícil de traducir, ya que

proviene del chino, del símbolo que representa “amor” (ae) y “bello” (gyo).¹⁷⁹ En general esto remite a una cierta amabilidad femenina, a veces infantil, puede ser actuado por los hombres o mujeres, lo cual incluye también la modulación de la voz en los cantos (Fuhr, 2016, p. 243). Esta particularidad también fue reconocida en la encuesta¹⁸⁰ entre los jóvenes salteños y jujeños, *aegyo* fue asociado con el tema de androginia en el K-pop, como posible forma de actuar, en este caso, en relación a aspectos femeninos por parte de los varones.

Ahora bien, se puede entender que se trata de una práctica dancística muy compleja, que a la vez sucede desde la propia iniciativa, por autoaprendizaje y muchas veces por jóvenes que no tienen ninguna formación formal en danzas o arte. Además, como lo señala uno de los instructores jujeños,¹⁸¹ muchas veces las chicas o los chicos son tímidos en el inicio y luego cobran confianza en sí mismo hasta presentarse en un escenario.

También se articuló acerca del tema la entrevistada Claudia (23 años) de Jujuy:

No se necesita una formación estricta para empezar. De los que yo conozco, de los grupos, hay muy pocos que la tuvieron, es como que comenzaron nomás, yo bailo desde hace casi 7 años ya exclusivamente K-pop, y al principio eran muy pocos, contados con una mano que sabían de baile. Decían, bueno, vamos a ver que sale (entrevista del 01/10/2018).

Esto significa que los mismos jóvenes encontraron una forma de articulación que no es verbal, además, toman la iniciativa de aprender algo nuevo, algo distinto, tal vez podemos pensar en dos direcciones. Por un lado, aprenden con y sobre su cuerpo, las posibilidades de expresar, hacer movimientos diferentes, motivados por esta cultura popular, pero antes que nada a aceptar su cuerpo y disfrutar el movimiento. Por el otro, está el componente cultural, ya que ellos mismos buscan la información sobre Corea que va mucho más allá de solamente saber de los *idols* y los estereotipos corporales y de belleza, que sin lugar a dudas, también se transmite a través de ellos.

¹⁷⁹ Fuente: Urban Dictionary. <https://www.urbandictionary.com/>.

¹⁸⁰ Realizada durante 2018 con 60 participantes entre 10 y 49 años.

¹⁸¹ Entrevista con José en San Salvador de Jujuy, 27/04/2018 durante el taller en el Centro de Arte Joven Andino donde participé.

Imagen 42. Taller de danza en el Centro de Arte Joven Andino (CAJA) en San Salvador de Jujuy, abril de 2018. (Foto: ENC).



Queda aclarar otro aspecto, me refiero al espacio de la práctica dancística en un amplio sentido, no solamente el espacio físico local o virtual, sino tener en cuenta el contexto global. Recordando los conceptos de “espacio” y “lugar” en relación al K-pop, así cabe reflexionar sobre la relación Asia-Corea-América-Argentina. Esto remite a las concepciones de Michel de Certeau (1984) de “espacio” y “lugar”, que con el último se refiere a un ambiente físico, mientras el “espacio” está referido a las prácticas y relaciones humanas y su percepción. Por lo tanto, el espacio es un lugar de prácticas, “*space is a practiced place*” (de Certeau, 1984, p. 117). En el mundo global, la danza K-pop construye este lugar de prácticas.

Podemos encontrar los jóvenes bailando en lugares públicos plazas y parques. En S.S. de Jujuy, dentro del sector popular se sabe que se baila K-pop en la Plaza de los Inmigrantes, en Salta los jóvenes practican en la Plaza 9 de julio y en la Plaza Tribunales, detrás del Palacio Legislativo. Estos lugares también contribuyen a estrechar lazos entre ellos mismos, encontrarse e identificarse como grupo y como fan a nivel local.

En relación a los espacios físicos, queda claro que, por un lado, con esta práctica permanente, la clase popular se ha apropiado de ciertos lugares dentro de la ciudad como las plazas mencionadas. Por el otro, desde los inicios, muchos eventos se realizan bajo el techo de organizaciones de trabajadores, como en el predio de la ATE (Asociación de Trabajadores del Estado) en Salta o La Sociedad Obrera en Jujuy. Como lo confirma Claudia: “Y era a finales de 2011, en diciembre, el primer evento, fuimos a la Sociedad Obrera y les preguntamos si podíamos bailar para mostrar lo que es K-pop, que no éramos muchos, y nos dijeron que sí, bueno” (entrevista del 01/10/2018).

En todos los encuentros y eventos en los que participé, se evidencio que hay una gran necesidad por parte de los jóvenes de articularse a través de la performance. Se crean vínculos personales y grupales que son mucho más profundos que un mero “show”. La apropiación del K-pop y su reconfiguración a nivel local a través de la danza se convierten en una práctica significativa, pero también revela emociones y genera miedos y confianza a la vez. El escenario siempre es un lugar de “soltura” donde se generan más emociones y sentimientos que en otras circunstancias (Le Breton, 1999, p. 131). Los espacios sociales de la danza responden a esta cuestión y dejan el actor social experimentar diferentes sentimientos. En particular consulté al respecto a cuatro jóvenes mujeres que activamente tomaron la decisión de bailar en un grupo y participar en espectáculos y competencias. A continuación resumo las respuestas en categorías.¹⁸²

Motivación de bailar K-pop

-“Porque me gusta muchísimo bailar y la música kpop” (M_20).

-“Las coreografías divertidas y las canciones que combinan muy bien con ellas” (M_18).

-“La diversión, lo hago porque me gusta, me divierte, conozco muchas personas y entablo bonitas amistades” (M_18).

-“Lo hago porque es una forma de distracción y al mismo tiempo me siento libre cuando bailo” (M_25).

Motivación de bailar en un grupo

-“Para bailar mejor” (M_20).

-“Me dejan expresarme a mi manera, coincidimos con el tipo de coreografías que nos gustan” (M_18).

¹⁸² Encuesta con cuatro mujeres de Jujuy, codificación M=mujer_edad.

-“La diversión igual, el grupo me ha abierto puertas que creo en solitario nunca podría lograr abrir, el tener amigas y pasar buenos ratos” (M_18).

-“Creo que desde el primer momento fue pasar un tiempo con personas con personas muy parecidas a mí” (M_25).

Vivencia grupal

“La primera vez que bailé con el grupo, me sentí importante para alguien. No somos una sola, somos 7 y estamos juntas” (M_18).

“En mi opinión y para mí, fue el pasado ViveCorea en el que participamos, el momento en el que se abrió el telón y comenzaron a gritar el nombre del grupo...” (M_18).

“Una de las que más recuerdo fue cuando conseguimos un primer lugar en un concurso, aunque realmente no me importa mucho el tema de ganar fue sorprendente y muy lindo. Todo lo que habíamos hecho rindió frutos” (M_25).

Entre miedo y emoción

-“Constantemente tengo problemas personales y en un día fue peor, en ese día teníamos que presentarnos en un evento así que tuvimos que esperar a que llegaran a esa sección de covers kpop... al esperar nos pusimos a ver los stanes y charlar... me sentí muy bien y feliz pasar tiempo con ellas que se me olvidaron los problemas” (M_20).

-“Al principio siento miedo, después me calmo y me siento extasiada. Todos me ven hacer lo que le gusta, así que intento hacerlo de la mejor manera posible y sacar lo mejor de mí” (M_18).

-“Se siente muy bien que otras personas digan 'wow que bonito que bailan' o traten de querer hacer lo mismo, también nerviosismo ver que la mayoría de las personas solo te ven a ti (M_20).

-“Felicidad, nervios, ansiedad... Esas ganas de salir al escenario y no olvidarte un paso... Es realmente emocionante pararte frente a decenas de personas de apoyan lo que haces y te admiran. Yo siento que soy libre, que encontré mi lugar en el mundo, que soy yo... Es un conjunto de emociones, algo que no puedes explicar al 100%... Es bonito” (M_18).

-“Principalmente es nerviosismo, pero también siento mucha felicidad, sobre todo cuando se termina, puesto que luego de mucho esfuerzo pudimos presentarnos todas juntas y mostrar lo mucho que nos gusta bailar” (M_25).

En las respuestas queda muy claro que las jóvenes bailarinas de un grupo K-pop encontraron su lenguaje para la expresión no verbal ante sus preocupaciones y sus alegrías, con la performance buscan afectividad y un vínculo social, toman consciencia de sí mismo (Schechner, 2000). También gozan del mundo y del baile con emociones que se renuevan en cada situación. Los cuerpos no “están en el mundo como un objeto” (Le Breton, 1999,

p. 103), sino atraviesan sentimientos en relación con otros, en este caso del mismo grupo de baile y con los espectadores de su performance.

Además, nos demuestra cómo hacer una lectura de las performances culturales como explicación de la vida social en el sentido de Turner (1982). Es justamente esto de que la vida social es inherentemente dramática, porque los participantes no sólo hacen cosas, sino que tratan de mostrar a otros lo que están haciendo o lo que han hecho; las acciones adoptan un aspecto de 'actuación para un público' (Turner, 1986). Es lo que explican las bailarinas, la satisfacción de haber realizado una coreografía, el aplauso, el apoyo y el reconocimiento del público, el orgullo no por haber ganado un premio, sino por haberlo hecho con las compañeras del grupo. Es todo este reconocimiento que el sector popular no recibe en sus acciones cotidianas, en una vida pautada por normas y reglas. Por parte esta agencia también es posible por la globalización, porque tienen acceso a los medios de internet donde ellos mismos pueden elegir los componentes culturales a seguir y comunicarse con otras partes del mundo para luego reconfigurar sus acciones. Retomo el tema de la comunicación en el siguiente apartado, ya que es un elemento clave en la difusión del *Hallyu*.

6.3.4 Los “idols” de K-pop. Música, danza y la difusión mediática

En la terminología del K-pop se denomina un/una “*idol*” o “*idol group*” a aquellos artistas que están bajo contrato de una de las agencias de entretenimiento en Corea del Sur. Estas mismas agencias buscan a través de audiciones potenciales candidatos para formar los grupos musicales de K-pop, luego de haber pasado por un estricto entrenamiento en baile y vocalización. Las empresas trabajan con compositores, productores y creativos visuales internacionales cuidadosamente seleccionados. Así lanzan los grupos que luego llegan a ser conocidos en todo el mundo y se forman los grupos de *fans* en los diferentes países que a la vez se conectan globalmente.

He de considerar el rol de los medios tecnológicos como lugar virtual que también constituye un lugar de encuentro para que los jóvenes locales se conecten con sus pares en Corea de Sur u otras partes del mundo. Los canales en *YouTube* u otras redes sociales conforman la plataforma para compartir y refuerzan su presencia. El flujo de videos en internet es enorme, ya no se necesita un equipo tecnológico caro para hacer una grabación.

A través de los medios digitales se comunican entre los fans, aprenden, difunden e intercambian información. Esto también contribuyó para que la onda coreana penetre Latinoamérica, no solamente en Argentina, sino también en los otros países vecinos los jóvenes del sector popular se movilizan y se organizan de la misma manera.¹⁸³

Podemos decir que, este espacio en su conjunto es el espacio vivido y apropiado por los seguidores de K-pop, teniendo en cuenta y entendiendo que un espacio también es un producto de los acontecimientos históricos y políticos (globales y locales), así como es producto de la práctica social.

Otro pilar inseparable de la danza es la música que ocupa un rol fundamental, ya que constituye la base de lo que luego se expresa en las coreografías. Lo característico en el K-pop es justamente esto, que todos los grupos y los/las cantantes a la vez bailan. Esto significa que se establece una estrecha relación entre la música y la expresión corporal, así como también lo reconoce Bourdieu:

La música es una ‘cosa corporal’ encanta, arrebatada, mueve y conmueve: no está más allá de las palabras sino más acá, en los gestos y los movimientos de los cuerpos, los nítidos, los arrebatos y la lentitud, las tensiones y el relajamiento. La más ‘mística’, la más ‘espiritual’ de las artes es quizá sencillamente la más corporal (1990, p. 177).

Ahora bien, las canciones mayormente tienen la letra en coreano mezcladas con algunas palabras en inglés. Los textos luego circulan en traducciones, los jóvenes aprenden además las letras en coreano, en muchos casos a partir de las transcripciones o transliteraciones disponibles. En las performances visuales destaca claramente la expresión corporal-dancística y la de los gestos. Para acercarme a esta relación entre texto-música-performance dancística, como un ejemplo, brevemente trato de analizar la siguiente canción del grupo BTS que fue lanzada en 2016¹⁸⁴ y sigue siendo muy apreciada por los fans.¹⁸⁵

¹⁸³ En 2019 realicé un trabajo de campo con bailarines de K-pop en Goiânia, Brasil y en las redes sociales sigo a varios grupos en los diversos países latinoamericanos.

¹⁸⁴ Véase el videoclip en: https://www.youtube.com/watch?v=GZjt_sA2eso.

¹⁸⁵ En relación a los números, el video en *Youtube* tiene 504.874.826 visitas y 444.632 comentarios (última consulta 11/07/2020).

‘방탄소년단 SAVE ME’¹⁸⁶

*Thank you for letting me be me
For helping me fly
For giving me wings
For straightening me out
For waking me from being suffocated
For waking me from a dream which was all I was living in
When I think of you the sun comes out
So I gave my sadness to the dog
(Thank you. For being ‘us’)
Give me your hand save me save me
I need your love before I fall, fall
Give me your hand save me_save me
I need your love before I fall, fall*

“Bangtan Boys” (BTS) es un grupo de siete integrantes masculinos formado en el año 2013. En la letra de la canción “*Save me*” destaca la expresión de emociones, deseos y preocupaciones y, lo que llama la atención, el hombre pide ayuda a la mujer, agradeciéndole por hacerle ver las realidades. De alguna manera se apela al compañerismo, que el uno esté para el otro. El hombre aparece sentimental buscando socorro en el amor. Lo que se puede interpretar es que la “debilidad” del varón no es tomada como un defecto.

Creo que en esta relación se debe tener en cuenta, por un lado, esta cuestión del mercado cultural coreano y la comercialización de una cierta imagen que puede ser interpretada como performance de la emoción y del amor romántico. Es lo que ya he mencionado anteriormente, este *soft image* que a menudo se trata de asociar con los/las artistas coreanos/as. Por otro lado, no podemos dejar de lado que también hay influencias culturales, estos valores neo-confucianos y conceptos que están anclados en la historia y cultura coreana. Aquí me refiero a un concepto filosófico ancestral que llamado *han* (한),

¹⁸⁶ Utilizo aquí las letras en inglés, en el original se canta en coreano, en inglés se repiten las palabras “*save me*” y “*I need your love before I fall*”.

es multifacético y está anclado en la identidad coreana. Una definición en español es: “Sentimiento de pena y sufrimiento ante las injusticias de la vida. A pesar de la negatividad del concepto, *han* es un aspecto fundamental del arte coreano, la belleza de la tristeza” (Braessas, p. 14).

De alguna manera, estos aspectos se reflejan también en el videoclip donde la danza juega un rol fundamental, cantan y bailan todos los integrantes del grupo. Destaca la performance dancística, mayormente utilizando movimientos de la danza lírica contemporánea con algunos elementos de estilos urbanos, sobre todo cuando la canción pasa a una fase de *rap*. Los movimientos son artísticos, fluidos y suaves; la vestimenta es simple, lo que de alguna forma contribuye a destacar las emociones y los sentimientos, lo que también perciben algunos de los *fans* al leer los comentarios acerca del video.¹⁸⁷ Quiero dar un ejemplo de comentario en español, ya que hay contribuciones de todas partes del mundo y en diversos idiomas. Pare mi análisis es pertinente tomar los comentarios sobre todo del mundo hispanoparlante. Y lo que articula una joven es lo siguiente:

En verdad me encanta la música, la rap y vocal line, la coreografía el video muy natural hasta el vestuario relajado para su edad, pero siempre lloro y me entra nostalgia. Los amo no en forma romántica si no por su forma de trabajar, dedicación, esfuerzo, y su energía en cada presentación (comentario público en *YouTube*, Candy Marin, 09/07/2020).¹⁸⁸

El comentario reúne todos los aspectos mencionados que he tratado de explicar, e invita a plantear y desarrollar en el siguiente apartado las siguientes interrogantes: ¿por qué los jóvenes, como en este caso del Noroeste Argentino, encuentran una identificación con la cultura coreana? y ¿por qué la práctica dancística de K-pop se convierte en una herramienta importante para su articulación?

¹⁸⁷ En este tipo de análisis traté de observar y analizar las performances primero, antes de leer los comentarios de los *fans* para luego comparar las percepciones. Además, se agregan a diario los comentarios por la alta frecuencia de visitas.

¹⁸⁸ https://www.youtube.com/watch?v=GZjt_sA2eso.

6.4 VISUALIZANDO LA BELLEZA. CUERPO Y GÉNERO

Para entender las corporalidades y la expresión en relación al género a través del K-pop, quiero hacer hincapié también en algunos factores vinculados a la cultura coreana y culturas asiáticas en general en este sentido. Como bien detectan Epstein y Joo (2012), con la transmisión de ideales a través del K-pop, es palpable el énfasis en la perfección corporal que se ha convertido en un elemento cada vez más importante de las industrias de los medios de comunicación de Corea, y este énfasis en los cuerpos ideales ha impregnado el discurso popular de manera más general (p.1). Sin embargo, estas nuevas tendencias no solamente incluyen una nueva forma de autodisciplina corporal, en el sentido de Foucault (1976), sino también reconfiguran la representación de belleza-masculinidad-feminidad en relación a la forma de entender un nuevo ser nacional moderno (Epstein y Joo, 2012, p. 1).

Estos aspectos también se han de tener en cuenta al indagar sobre cuestiones de género cuando analizamos la práctica de los nuevos *habitus* en los jóvenes del NOA. Es interesante ver cómo ellos mismos reconstruyen estas influencias para sus prácticas, considerando las relaciones sociales penetradas por una separación clasista y el desprecio hacia la clase popular, pero también por políticas neoliberales y discursos que hacen hincapié en el cuidado de sí mismo y modelos de belleza orientados hacia el Occidente.

Ahora bien, trato de resumir algunos datos sobre la comprensión corporal, masculinidades y femineidades desde las culturas asiáticas para tener en cuenta, así también considerar la performance de género que en relación al K-pop es sobre todo visual, en el contexto de la danza y el cuerpo y su influencia en los jóvenes *fans*.

Respecto a las masculinidades/femineidades, debemos reconocer sus múltiples formas, pero es muy difícil de verlas desde las relaciones del poder que se crean sobre todo ante la dicotomía entre lo femenino y lo masculino. En relación al caso de estudio, pero también al de Corea, creo que hay que considerar categorías como clase, la condición de subalternidad, la experiencia colonial y cuestiones étnicas. Esto significa que al ver ciertas imágenes, por ejemplo de las mujeres, automáticamente pensarlo en el marco de la mujer sexuada, disciplinada y objeto pasivo de la sociedad patriarcal. Esto en relación a pensar en un “feminismo del Este” (Koeltzsch, 2019e) bajo otra mirada, y sobre todo tener en cuenta los movimientos corporales como la danza. Como se expresa en el video de BTS

anteriormente analizado, reconocer que los cuerpos masculinos se pueden expresar de la misma manera en la danza. Los cuerpos saben hacer y no necesariamente precisamos categorías como “Malambo femenino” para recordar las supuestas diferencias de género. Igual como lo he planteado en trabajos anteriores (Koeltzsch, 2016, 2019e), a partir de la categoría de trabajo en el socialismo, donde se eliminó pensar en diferencias masculinos-femeninos, tanto en la exigencia como en la remuneración, entre otros aspectos. Este tema va a cobrar actualidad en el momento cuando se estudie en más profundidad Corea del Norte, o si se llegara a una abertura del país. Tal vez así podríamos conocer la situación desde la otra sociedad coreana, parecida, tal vez, a la de mi experiencia en el socialismo de Europa del Este.

Ahora bien, el cuerpo masculino en Corea moderna no se construye exclusivamente a partir de una imagen dura, fuerte y viril como en el pensamiento patriarcal occidental. Las formas de pensar la apariencia en Corea proviene de una tradición neo-confuciana donde la armonía entre cuerpo y mente es fundamental, además de esto, las prácticas religiosas folklóricas volvieron a jugar un rol importante en las últimas décadas, como por ejemplo la fisonomía como adivinación. Popularmente se cree en la lectura de la cara como espejo del carácter de la persona (Holliday y Elfving-Hwang, 2012, p. 70).

Esto, por parte, también explica la masiva práctica de cirugías estéticas por los hombres en la actualidad en Corea. Por otro lado, aclaramos que la apariencia más ‘femenina’ de los hombres no tiene connotaciones gay como en el mundo occidental (ibídem, p. 74). Las motivaciones y la construcción de ciertas estéticas son diversas, así también los factores que construyen la corporalidad y los que inciden sobre las prácticas. Sin lugar a dudas, proponen un modelo distinto, y tal vez es esto lo que les proporciona a los jóvenes argentinos una alternativa en la búsqueda de su identidad. Posiblemente se debe esta situación a la negociación de las normas de belleza entre lo global y lo nacional, los discursos oficiales y no oficiales acerca de la identidad, las prácticas religiosas y simbólicas y la condición social (Holliday y Elfving-Hwang, 2012, p. 76).

Por otra parte, las mujeres coreanas también se encuentran en una situación de negociación entre modelos occidentales, globales y asiáticos, donde tradicionalmente se le asignaba al cuerpo femenino el rol de la maternidad con cuerpos más rellenos. Mientras hoy las mujeres coreanas buscan salir de la estética corporal patriarcal, empoderándose de sus cuerpos, activamente enfocarse en hacer una carrera, tener educación y la realización

propia. Sin embargo, no buscan puramente lo que vendrían a ser los modelos de belleza occidentales (Woo, 2004; citado en Holliday y Elfving-Hwang, 2012, p. 67).

En relación a los discursos de género en Asia Oriental, los mismos han girado sobre todo alrededor de la ética confuciana a partir de la cual se considera la familia como una especie de microcosmos. En consecuencia, durante siglos se mantuvo la imagen de una mujer sumisa y subordinada a los esposos. Luego, estos valores se transformaron en ideologías modernas de nacionalismo, colonialismo y socialismo enfatizando el sacrificio por una causa colectiva (Wong, 2012, p. 1). En el siglo XX quedaron como dominantes dos imágenes de la mujer, por un lado, la mujer moderna con un estilo de vida parecido a la vida urbana occidental, por el otro, la mujer tradicional como encarnación de la mujer confuciana, la “buena esposa y madre sabia” (ibídem).

Cabe mencionar, algo tal vez poco conocido, que existe un tipo de feminismo coreano como consecuencias y reacción a los acontecimientos históricos como la introducción del cristianismo en Corea en el siglo XVII, la ocupación japonesa en Corea en 1910 y por la tradición del confucianismo y neo-confucianismo con un pensamiento estricto en relación a la segregación de los sexos y la extrema supresión de la mujer en la vida pública (Braessas, 2019, p. 7). En las circunstancias de la ocupación japonesa, finalmente se forma un grupo de mujeres escritoras que a la vez participaron en revueltas por la independencia. Destacan Kim Iryeop, fundadora de la primer revista feminista de Corea llamada “La Nueva Mujer”,¹⁸⁹ y las escritoras Kim Myeongsun y Na Hyeseok para poner en la agenda la opresión masculina y debatiendo temas como “el aborto, el divorcio, la independencia económica y el amor libre” (Braessas, 2019, p. 12).

A partir de las obras de estas pioneras, debemos pensar en la complejidad de los procesos históricos de un país como Corea, pero también con actores con agencia (femenina) que no pueden reducirse a una simple imitación de todo lo introducido por Occidente o representantes de una cultura popular comercial.

A partir de las expresiones corporales analizadas, tanto históricas como en relación al K-pop, se da cuenta de una compleja deconstrucción del tema de género donde ambos sexos buscan una combinación entre atributos masculinos y femeninos que no es comparable con los estándares occidentales.

¹⁸⁹ La revista fue fundada en 1920.

Lo que reconozco es que, este aspecto de la nueva construcción de la apariencia de géneros puede influenciar a los actores sociales en el NOA, donde predominan, por un lado, los discursos y las prácticas tradicionales heteronormativas, y por el otro, los discursos feministas occidentales. O sea, los jóvenes tal vez no quieren adherir al discurso oficial-patriarcal y la identidad folklórica argentina, pero tampoco a un discurso intelectual feminista de clase media expresándose a través de performances vanguardistas. Teniendo en cuenta que los participantes mayormente provienen de la clase popular, dentro de un panorama de conflictos sociales, de discriminación y una tradicional separación de clases en Salta y Jujuy, podemos asociar esta pasión por la cultura coreana moderna con nuevas subjetividades, otras percepciones corporales y también repensando las relaciones de género a partir de la influencia asiática.¹⁹⁰

Tal vez podemos asociar estas inquietudes con la búsqueda de una propia identidad creando sus espacios alternativos de acción, y un deseo de ser ciudadanos modernos los cuales también tienen el derecho de decidir sobre su posición dentro de la sociedad. Esto no solamente en la Argentina, también en otros espacios de Latinoamérica, los jóvenes no modifican la cultura coreana para acercarla a la suya, es decir, se trata de un tipo de incorporación de la cultura coreana en sus prácticas cotidianas, viven lo que es *Hallyu* con todas sus facetas. Los seguidores latinoamericanos se auto-reconocen y se validan ellos mismos como fans transculturales (Han, 2017, p. 2259).

A lo largo del capítulo he mencionado la incorporación de algunos aspectos corporales, pero reapropiándose de manera propia y no como pura imitación. A la vez quiero destacar que los jóvenes saben distinguir culturalmente entre “lo chino”, “lo japonés” y “lo coreano”, en contraste con su entorno social. Por ejemplo, una joven salteña comentó sobre los comentarios de la gente de su barrio:

¹⁹⁰ Primero, me refiero a la forma en que se baila, o sea, en grupos de chicos, de chicas o mezclados, pero sin papeles específicos para los géneros, así como lo conocemos de bailes en pareja hombre/mujer. Segundo, no destacan “masculinidades” en la apariencia, es decir, se les permite a los varones tener rasgos “femeninos”, y en algunos casos, casi no se distinguen aspectos femeninos o masculinos, y tercero, cuando se forman grupos de chicas pueden representar su “propio ser”. Pueden interpretar lo que quieren ser, mientras en las danzas folklóricas u otras danzas en pareja, por ejemplo, mayormente se mantienen estos pasos y roles asignados por coreografía.

Muchas veces dicen 'aquí vienen los chinos'... En mi barrio me reconocen como china, hasta inclusive para mi cumpleaños me regalan cosas chinas, mientras prefiero comprarme algo coreano (Ana, 17 años, entrevista 08/04/2018).

Esta articulación demuestra la estereotipación de la cultura asiática, en este caso reducida a la cultura china. Por otra parte, pude detectar un alto grado de consciencia en relación a la cultura coreana por parte de los jóvenes, además se identifican con la misma a partir de los conocimientos adquiridos y sus prácticas. Podemos confirmar que la identidad es una construcción, pero no por sí sola, sino que se va realizando y transformando en relación con las condiciones socio-históricas: “La identidad es teatro y es política, es actuación y acción” (García Canclini, 1995, p. 116). De esta manera van resignificando su identidad y corporalidad, aplicando propias estrategias.

6.4.1 Androginia y la performance de género en K-pop

Al investigar el tema de *Hallyu*, las influencias éticas y tradicionales neo-confucianas me llevaron a revisar diferentes culturas asiáticas, y de esta manera encontrar referencias en relación a la androginia, sus expresiones, diferentes nociones y sistemas de género a lo largo del tiempo. La cuestión de los roles y la corporización de género en Asia resulta ser mucho más compleja de lo que generalmente se piensa. Así se ha naturalizado en Occidente y también a nivel local, las normas heterosexuales y todo lo que esto implica, sin embargo, en países como Tailandia, por ejemplo, el panorama es diferente. Cabe destacar que el K-pop y las performances dancísticas como *cover dance* gozan de gran popularidad en este país. Llama la atención el manejo flexible de género y de sexualidad con diferentes atributos locales. Así no sorprende que en una de las competencias de *Thailand's Got Talent* el grupo “masculino” llamado “*Next School*” cantando y bailando interpreta un grupo de K-pop surcoreano “femenino”, y con esta performance de tipo transgénero llegó a ser muy famoso. Los integrantes se convirtieron en ídolos a nivel nacional, otros como *Thai sissies* llegaron al éxito hasta inclusive fuera de las fronteras nacionales. De alguna manera, la actividad dancística como la categoría K-pop *cover*

dance se ha convertido en una práctica habitual entre las personas transgénero en Tailandia.

Al parecer, lo que se acepta en Tailandia más fácilmente tiene una raíz histórica-cultural con un sistema de género que tradicionalmente consiste en tres, el tercer género es denominado *kathoey* y utilizándose un pronombre neutro de género *khao* con el cual se refiere a: él, ella, su de él o de ella (Ng, 2012, p. 64). Sin embargo, en el siglo XX, por la influencia occidental y al entrar en contacto con los valores occidentales, se empezó a cuestionar este sistema, ya que ante la visión del desarrollo económico y la categoría “civilizado” los discursos trataron de llevar a una occidentalización en cuestiones de moral cuestionando el tradicional cuerpo *kathoey* (Lim, 2016). Como consecuencia, en la vida cotidiana aquellas personas de repente se enfrentan con prejuicios y aumenta la discriminación en la sociedad (Ng, 2012).

Por otro lado, la ola coreana, el auge económico de Tailandia y la identificación con la modernidad resultó para los *kathoey* modernos del siglo XXI una oportunidad para jugar con este sistema tradicional, a veces recurriendo a nuevos métodos como la cirugía plástica para reafirmar su «ser *kathoey*» (Lim, 2016). Aquí vemos claramente la temporalidad y la performatividad de género que es la manera profana de actuar con el cuerpo. De ninguna manera el género es una constante, sino que es una identidad instituida mediante la repetición de actos y gestos (Butler, 1988, p. 519).

Incluir en la investigación este tema es de suma importancia, ya que los mismos actores sociales reflexionan sobre el tema a partir de su práctica de la cultura K-pop. No solamente pude observar que en algunos casos grupos de chicas bailan coreografías de grupos masculinos, también a veces se mezclan los participantes. Además, detectaron ellos mismos ciertos tipos de discriminación, por prácticas “diferentes” dentro de la sociedad con praxis estereotipadas. Sobre todo en los inicios llamaron la atención, como lo comenta Claudia:

Era algo nuevo que venía y recibimos malas miradas, porque era algo nuevo, y decían, ahh, estos chicos que se maquillan, o, estos chinos se maquillan, seguramente están por el otro lado, o, tal vez no le gustan los hombres de verdad (entrevista del 01/10/2018).

Llamó la atención que el grupo K-pop Jujuy convoca a un evento para celebrar el “mes del *Pride*”¹⁹¹ (orgullo LGBTIQ+) en 2019, que puede ser interpretado como un activismo auto-organizado y desde su propia práctica. Y el evento tiene lugar en su lugar habitual y público, La Plaza de los Inmigrantes en San Salvador de Jujuy. En su página de Facebook los jóvenes organizadores del evento explican:

- Es un evento al aire libre en donde Celebramos el mes del Pride (orgullo LGBTIQ+).
- Desde Kpop Jujuy queremos mostrar la diversidad, respetarla y celebrarla!
- La noción básica del “orgullo LGBTIQ+” reside en que ninguna persona debe avergonzarse de lo que es, sea cual sea su sexo biológico, su orientación sexoafectiva, su identidad sexual o su rol de género. Surge como una respuesta política hacia distintos mecanismos que el sistema patriarcal utiliza contra quienes se "desvían" de la heteronormatividad: la vergüenza, la exclusión y las agresiones físicas que pueden llegar hasta la muerte de la víctima.
- Convocamos a todos los K-fans, Fandoms, fandancers que quieran sumarse a esta movida. Mandenos MP!
- Estaremos promoviendo charlas y futuros talleres para quiénes quieran formar parte.

¹⁹¹ A nivel internacional se considera junio como Mes del Orgullo donde las comunidades LGBTIQ+ en todo el mundo se reúnen y celebran la libertad de ser ellos mismos. La elección del mes tiene que ver con el levantamiento de *Stonewall* en junio de 1969 en la ciudad de Nueva York, que contribuyó a encaminar el movimiento moderno de los derechos de los homosexuales y otras comunidades que actualmente se denominan LGBTIQ+, con el fin de aceptar diversas orientaciones sexuales e identidades de género.

Todo el contenido se publicó en la página de un evento creado en Facebook por K-Unit, Jujuy, 29 de junio de 2019.¹⁹²

Imagen 43. Celebrando el mes del *Pride*.



Fuente: <https://it-it.facebook.com/events/plaza-de-los-inmigrantes/k-unit-reuni%C3%B3n-kpoper-para-celebrar-el-mes-del-pride/378301509477831/>.

Otro concepto relevante lo podemos encontrar en la cultura japonesa, el hombre joven y hermoso denominado *bishonen*, cuya belleza y sexualidad trascienden los géneros. Proviene de una visión estética tradicional y se hizo muy conocido a través de la cultura popular de *manga* y *anime*. A lo largo de su historia, la sociedad japonesa ha pasado por una serie de identidades de género y prácticas sexuales (Robertson, 1992, p. 420) que reafirman la flexibilidad en relación a la identidad de género.

¹⁹² <https://it-it.facebook.com/events/plaza-de-los-inmigrantes/k-unit-reuni%C3%B3n-kpoper-para-celebrar-el-mes-del-pride/378301509477831/>.

Como segundo fenómeno de la cultura japonesa quiero señalar una práctica teatral, me refiero al teatro *Kabuki* donde la androginia fue corporizada por los *onnagata*, actores masculinos especializados en roles de mujeres y chicas, particularmente en los siglos XVII al XIX. Luego, en el siglo XX hasta el presente encontramos las *otokoyaku* de *Tatarazuka Revue*¹⁹³ donde mujeres se especializan en corporizar roles de hombres y chicos (Robertson, 1992, p. 422). Sin embargo, esta nueva emergencia de androginia femenina en Japón tampoco quedó sin prejuicios y debates acerca de “deseos sexuales anormales” cuando el rol de la mujer fue determinado como esposa y madre (ibídem).

Lo que llama la atención que, durante muchos siglos las prácticas homosexuales – particularmente entre hombres– no fueron nada inusuales ni consideradas indecentes, hasta inclusive durante la Guerra del Pacífico en el ejército solían ser frecuentes, sin embargo, en la época pos-guerra, o sea, relativamente reciente, en Japón apareció el discurso en relación a las patologías sexuales de “normal/anormal” (McLelland, 2011, p. 140).

Con estos breves ejemplos podemos entender diferentes formas de expresión y comprensión de género y su capacidad performática desde las culturas asiáticas que me llevaron a analizar un poco más acerca de la androginia en el K-pop, sobre todo para saber que piensan los actores sociales en el Noroeste Argentino acerca de esta cuestión. De manera general, cabe aclarar que, desde el pensamiento asiático los conceptos anteriormente mencionados no remiten automáticamente a la categoría homosexual.

El ejemplo de Tailandia demuestra que, aprovechando la ola coreana con sus actuaciones transgéneros, se ha establecido K-pop como un lenguaje, un medio de articulación, más allá de la comercialización y el consumo. Con las performances se logró incluir el movimiento *queer* en el orden del día para llegar a una aceptación en la sociedad. Aclaro que no solamente podemos hablar de un fenómeno *queer* masculino, sino también se produjo un estilo masculino de mujeres *queer* que se influenciaron también por el K-pop creando nuevas categorías como “*tom gay king*” y “*les queen*” (Sinnot, 2011). Todo este movimiento llevó a una visibilización en la sociedad tailandesa y a un activismo *queer* que ha convertido el cuerpo y su lenguaje en un espacio político y de lucha recurriendo al K-pop como herramienta de expresión.

Por estos factores es que el tema de la androginia también formó parte de la encuesta en Salta y Jujuy,¹⁹⁴ ya que interesaba saber qué piensan los jóvenes acerca de esta

¹⁹³ Una compañía femenina de musicales fundada en los inicios del siglo XX.

¹⁹⁴ La encuesta fue realizada durante 2018 con 60 participantes entre 10 y 49 años de edad.

temática. El resultado fue que los fans de K-pop en el NOA reconocen la androginia y aspectos relacionados que son expresados a través de *Hayllu*. Del total de los participantes, el 81% reconoció androginia en los artistas del K-Pop, admitiendo que el comportamiento y la apariencia de los artistas masculinos no son “típicamente” masculinos, y que hay artistas femeninas que actúan y aparecen comparativamente masculinas.

Además, se reconoció ampliamente que las acciones y apariencias de los artistas no coinciden con los roles tradicionales de género, y que algunos de ellos parecen del género opuesto. Creo que un hallazgo importante es que el 54% considera la androginia como algo positivo, o sea, nada extraño, el 34% respondió que no les importaba. Casi la mitad de los encuestados reconoció que su artista o grupo favorito es andrógino, y casi todos los participantes mencionaron al menos un artista coreano al que considera andrógino. Los artistas más identificados como andróginos son: Kim Hee Chul (o Heechul) del grupo “Super Junior”, la cantante Amber Liu, que forma parte del grupo femenino “f(x)”, y el actor y modelo Sung Joon.

De manera general, independiente de la adscripción de género, la estética es un elemento crucial en todas las performances de K-pop. Así no sorprende la preparación de los cuerpos que incluye ropa de diferentes estilos, frecuentemente colorida, a veces elegante, otras veces más coloquial. Destaca la preparación de la performance en un sentido amplio, el uso de maquillaje y el cabello teñido en diferentes colores muy llamativos. Estos elementos se aplican indistintamente al sexo y género.

He encontrado todos estos aspectos en los fans locales que se adaptan de alguna manera a esta estética con algunas modificaciones. En algunos casos desarrollan propias estrategias en la vida cotidiana, como lo he mencionado anteriormente, a partir de la táctica de teñir el cabello al iniciar las vacaciones del colegio para vivir por lo menos temporalmente a pleno su estilo elegido o su *look* preferido.

Con el maquillaje sucede algo parecido, es utilizado por chicas y chicos, sobre todo en las competencias de danza y algunos varones declararon también utilizar maquillaje en la vida cotidiana aunque de manera no tan llamativa. Están conscientes de que a nivel de la sociedad en general, esto no coincide con la norma y saben de la limitada tolerancia a las apariencias fuera de los estereotipos de “lo masculino” y “lo femenino”, sumando la connotación gay o travesti que tiene un hombre maquillado en esta sociedad.

La belleza y su aplicación en cada lugar corresponden a la construcción de la misma. En muchos países asiáticos el uso de maquillaje, productos de belleza y la cirugía

estética son prácticas aceptadas indistintamente del género. También presenté el ejemplo de la publicidad a través del grupo BTS para promocionar productos cosméticos.

En Corea, para la categoría de varones se conoce también el término *kkonminam*, es un término reciente y parecido al concepto japonés *bishonen*, con el cual se refiere de manera positiva a un hombre joven y bello con estilo personal, además con un sentido para la moda, representando una masculinidad afeminada, intencionalmente utilizando productos de belleza y cosmética (Fuhr, 2016, p. 244). A pesar de que se introduzca *kkonminam* en los inicios de la década de los años 2000, en la antigua cultura coreana existía un concepto parecido, *hwarang*, ambos términos remiten a concepciones de belleza, flores y los hombres.

6.5 EJEMPLO DE LMA (LABAN MOVEMENT ANALYSIS) – DANZA K-POP

Laban Movement Analysis (LMA) – Formulario de codificación.

Performance: K-pop, San Salvador de Jujuy, 28 de noviembre de 2018.

Cuerpo

| | | | |
|-----------|---|---------|---|
| cabeza | X | hombros | X |
| brazos | X | codos | X |
| manos | X | dedos | X |
| antebrazo | X | torso | X |
| pelvis | X | pies | X |
| piernas | X | | |

Espacio

| | | | |
|----------------|---|------------|---|
| hacia arriba | X | profundo | |
| atrás | X | adelante | X |
| hacia un lado | X | sagital | X |
| vertical | | horizontal | |
| tridimensional | X | | |

Kinesfera

| | | |
|---------|---------|----------|
| pequeña | mediana | Grande X |
|---------|---------|----------|

Estímulo/impulso (Antrieb)

| | | | | |
|----------------|------------|---|------------|---|
| TIEMPO | repentino | | paulatino | X |
| PESO | ligero | X | energético | |
| FLUJO | controlado | X | libre | |
| ESPACIO | indirecto | | directo | X |

Forma

| | | | |
|--------------|---|--------------------------|---|
| cerrando | X | abriendo | X |
| volviendo | X | tendiendo hacia adelante | X |
| descendiendo | X | subiendo | X |
| creciendo | X | disminuyendo | X |
| arqueado | X | directo | X |
| modelando | X | | |

En el caso analizado de K-pop, tomo la performance de un grupo de jóvenes (5 mujeres y un varón) que participó en el marco de las II Jornadas de Estudios Indígenas y Coloniales, invitados a participar en la mesa “Antropología y género: Las relaciones de género desde la performance social y artística”.

Cabe señalar que en las danzas grupales de K-pop se utilizan todas las partes del cuerpo, destacan los movimientos de brazos y manos, los así llamados “*signature moves*”, pero también se realizan disociaciones con la cabeza. Se coordinan de manera integrada los movimientos simultáneos. No se utilizan otros objetos durante la danza. No se toca el piso, solamente en un momento se inclina el cuerpo hacia abajo de manera pronunciado, el resto del tiempo se baila parado.

En relación al espacio, se transcurre en diversas direcciones, predomina el esquema adelante-atrás y de los lados izquierda/derecha. Se unen y se alejan entre los bailarines. La kinesfera del bailarín/bailarinas es grande, en algunos momentos con máxima extensión de cada cuerpo. En general se puede observar un amplio uso del espacio, tanto a nivel individual como grupal, y constantemente se cambian las posiciones.

En cuanto al estímulo e impulso, los movimientos se realizan de manera controlada y paulatina, es decir, el flujo es controlado, pero no son abruptos los movimientos. Paulatinamente se introducen las formas que también hacen parecer los cuerpos ligeros. Mayormente los movimientos se hacen con poco uso de la fuerza física, a veces en contra de la gravedad y a veces siguen la gravedad. El espacio se usa de manera directa, es decir, los cuerpos se desplazan de un punto al otro. Se interactúan entre los bailarines de manera sutil con expresiones faciales no muy exageradas. En algunos momentos parece que retienen algo de energía. Los repentinos “*signature moves*” distraen un poco, o no permiten un libre flujo para expresar más emoción. Como lo sostiene Laban (2011), la dinámica y la expresión de un movimiento cambian dependiendo de la condición interna y de la preferencia personal, la actitud interior hacia un movimiento. Se puede sospechar que esto coincide con la intención de los actores sociales y de la condición de una constante búsqueda de reconocimiento de la expresión popular fuera de sus pautas culturales.

Lo que queda muy claro es la observación de una muy amplia gama de formas corporales aplicadas en todo momento. Este factor destaca con la danza K-pop. Cambiando la forma de nuestro cuerpo hacemos contacto con nuestro entorno o nos retiramos de él. Tanto a través de la postura como a través del cambio de forma en el espacio, la

conformación de nuestro cuerpo actúa como un fuerte componente no verbal de nuestra comunicación. Con todas estas formas se entabla un contacto con el público, o sea, el entorno en este momento el aula con los participantes de las Jornadas como público.

La actuación con los brazos y manos predominan en cada frase mientras los cuerpos se desplazan por el espacio y unen los cuatro aspectos del movimiento mencionados anteriormente. Aquí se pone de manifiesto la característica en el comportamiento de movimiento de cada persona. Con esto se entiende la forma de estructurar y enfatizar los movimientos en el tiempo.

Finalmente, la categoría relación, en esta performance se establece una relación integral de todas las partes del cuerpo individual tomando muchas formas. Al mismo tiempo se relacionan los seis integrantes entre sí acercándose o alejándose como grupo. En algunos momentos se vinculan de a dos con figuras sincronizadas. Cabe mencionar que se juega con esta relación, proximidad/distancia, pero no se tocan los cuerpos activamente. En dos momentos se acercan bastante con un casi contacto corporal.

6.6 BALANCE

El fenómeno de la cultura K-pop ha atravesado Argentina, sobre todo los sectores populares, a pesar de las distancias, las diferentes culturas locales y las barreras lingüísticas. En este capítulo he problematizado el rol de la cultura coreana en el siglo XXI, sus orígenes y las vinculaciones entre la música y la corporalidad en relación a las prácticas locales. Traté de señalar cómo a nivel global se expanden y se intercambian las culturas, se relacionan las comunidades de fans de los distintos países a través del internet y, por esta conexión virtual, saben exactamente qué pasa en otras partes del mundo, cuáles son las actividades, las novedades y preocupaciones de los pares lejanos.

A partir del impacto y la gran popularidad en América Latina, indagué sobre la situación en el NOA, dónde encontramos grupos de jóvenes quienes han incorporado esta cultura popular moderna y sus estéticas en las prácticas cotidianas. Esta misma práctica les permite a los jóvenes argentinos conocer no solamente a otros fanáticos en todas partes del mundo, sino también fortalece los lazos con otros jóvenes latinoamericanos.

Así surge que a partir del gusto compartido (K-pop) se establecen amistades e intereses acerca de los países vecinos, culturalmente muy cercanos, pero es el *Hallyu* que logra este acercamiento. Muy interesante, y reafirmando esta idea, fue la mención de una joven salteña que le gustaría conocer Perú por la amistad a distancia con otras *fangirls* y la fuerte presencia de K-pop en ese país.

A través de este análisis traté de mostrar como confluyen los conocimientos acerca de la cultura popular coreana con el propio sentir de la música y la agilidad de los cuerpos de transformar este conocimiento en la habilidad creativa al realizar diversas performances.

Se construyen nuevas subjetividades a través de la danza, la música y los sentimientos. Por otro lado, no debemos olvidar que este complejo sistema de prácticas incluye otras experiencias sensoriales como los sabores. He mencionado el interés y la curiosidad de probar nuevas comidas provenientes de Asia. Esto también forma parte de las percepciones corporales las cuales pueden resultar en una nueva mirada hacia la alimentación y generar nuevos gustos.

Un resultado importante constituye el reconocimiento de la diversidad de géneros, además de la performatividad del género. Las respuestas de los jóvenes en la encuesta y en las entrevistas van a esta dirección, sin que ellos lo formulen en un lenguaje académico.

Lo que me interesa destacar es que a partir de la performance corporal podemos seguir indagando sobre este fenómeno, analizando la identificación transcultural por parte de los jóvenes y la dinámica de la incorporación de la cultura coreana en la cotidianeidad. Lo podemos interpretar como performance corporal que busca la expresión de las inquietudes de una población joven que consciente o inconscientemente percibe las tensiones y conflictos dentro de la misma sociedad o de su entorno social.

Sumergirse en la música y la danza es un factor importante que crea algún tipo de mundo y tiempo virtual “en el cual las cosas ya no están sujetas al tiempo y al espacio, lo que puede hacer que la gente sea más consciente de los sentimientos que ha experimentado y así restaurar las condiciones de compañerismo, conciencia corporal, educabilidad y plasticidad” (Blacking, 1977, p. 6, traducción propia). El *LMA* informa sobre la variedad de los movimientos y de la necesidad de expresarse, pero no en la manera “tradicional” a partir de movimientos conocidos, sino los actores buscan un camino diferente que no encaja en las danzas en pareja, ya que en el grupo observado tampoco se distingue entre los papeles. Tanto el varón como las mujeres hacen los mismos movimientos y asumen la misma actitud.

Concluyo que, operan factores como el consumo, los medios y nuevas tecnologías, sin embargo, el fenómeno K-pop es mucho más complejo y no puede ser estudiado a partir del tradicional concepto de la hegemonía occidental, ya que los actores sociales se orientan hacia una cultura asiática, sin que ellos mismos apliquen una mirada exótica hacia ella. Es una especie de cambio de *habitus*. Se trata de un estilo de vida elegido por los seguidores de K-pop que va más allá de un puro consumo cultural moderno.

CAPÍTULO 7

EL PLACER DE BAILAR: LA DANZA ÁRABE

Sus actitudes expresaban suspiros, y toda su persona mostraba tal languidez que no se sabía si lloraba a un dios, o se moría en su caricia. Con los párpados entrecerrados, contoneaba el talle, ondulaba el vientre con ondulaciones de ola, hacía temblar sus dos senos, y su cara permanecía inmóvil, y sus pies no se detenían. [...] Bailó como las sacerdotisas de las Indias, como las nubias de las cataratas, como las bacantes de Lidia. Se inclinaba en todas direcciones, como una flor agitada por la tempestad...

En “Herodías” de Gustav Flaubert (1913)

La danza árabe, o también llamada “danza del vientre” es un género complejo por su gran variedad de estilos, su larga historia, y además la misma práctica abarca un vasto territorio y culturas involucradas desde el Medio Oriente, el norte de África, así como de Asia central y la India. Aquí en esta tesis la intención no es un estudio en profundidad sobre todas las facetas de esta danza, sino entender por qué en la actualidad juega un rol tan importante como práctica de las clases populares, considerando que culturalmente esta danza es ajena al contexto local. Se trata de comprender esta práctica en un sentido general, por qué es tan popular en el Noroeste Argentino, dar a conocer algunos rasgos de la música y la danza en relación con esta necesidad de bailar por parte de los actores sociales populares, ya que la danza árabe ha ocupado un rol muy importante en la Argentina en general, hasta inclusive se ha desarrollado un estilo propio y llevado a cabo intentos de una teorización (Gissara, 2012).

Sin lugar a dudas, podemos encontrar factores generales que influyen sobre la práctica de una danza culturalmente ajena a la región. Uno de ellos seguramente es la presencia de inmigrantes árabes como lo constituyen los grupos de sirios y libaneses.

Llegaron a fines del siglo XIX y se radicaron también en las provincias del Noroeste Argentino, un tema al que regreso en un apartado específico en este capítulo. Las migraciones siempre conllevan una transferencia cultural, participando en la vida cotidiana, en los comercios y otros sectores, se incorporaron o reinventan elementos, como es el caso de la comida árabe que hasta el presente forma parte de los *habitus* de la población local. Así de alguna manera influencia en varios sentidos el impacto cultural de un grupo como los inmigrantes árabes.

En relación a la comunicación y el intercambio de información, como ya lo he destacado en otros ejemplos, los medios disponibles en este mundo global hacen que se puede conseguir cualquier material audio-visual, escrito u oral, facilitando este tipo de actividades como es la danza. Pero no es solamente conseguir información, creo que las posibilidades de tener contacto con las expresiones culturales ajenas estimulan la creatividad y el interés en crear no solamente nuevos movimientos, sino también crear vestuarios y buscar otro tipo de música. Esto destaca en el trabajo de campo, ya que se pudo observar trabajos altamente creativos a nivel local.

Por último, pero no menos importante, es el factor de la expresión en sí, esta necesidad de hablar con el cuerpo, donde la danza no es solamente una actividad recreativa. Resalta la cuestión de género, y equivocadamente pensar a la danza árabe solo para mujeres, ya que es necesario reconocer la importancia que pueden cobrar estas danzas para mujeres igual que para los varones, y tal vez verlas así, como la corporización de las tensiones socioculturales que se articulan a través de este tipo de danza.

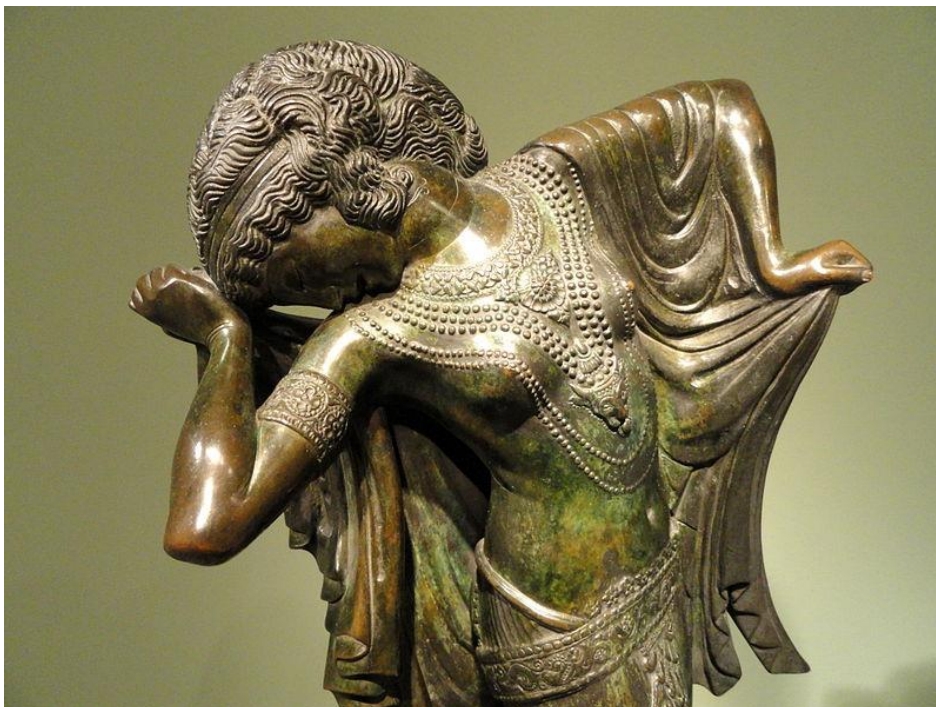
Desde la práctica local, me concentraré en los datos empíricos relevados en la ciudad de San Salvador de Jujuy y del Valle de Lerma (Salta) donde pude observar cómo se organiza la práctica, pero sobre todo, qué vínculo tienen los actores sociales con esta danza donde se cristaliza la necesidad de expresión en todas sus facetas. Los testimonios van a ser tanto de hombres como mujeres de diferentes edades.

Este anclaje en la expresión sensual del baile es crucial para entender la historia de la danza del vientre y así también lo podemos encontrar en otras danzas. Por eso destaco la figura de Salomé, hija de Herodías, en múltiples obras de literatura y arte. Como podemos leer en el fragmento de la novela de Flaubert (1913), la descripción del baile con todas sus facetas de seducción y detalles de la pasión erótica. El baile de Salomé configura el centro del cuento “Herodías”, el cual se convirtió en un conocido retrato de la danza del Este.

El mito de Salomé y su danza ha florecido desde su transcripción en la Biblia. Pero también está relacionada a Ishtar de Babilonia, una de las primeras figuras míticas en relación a la danza y el erotismo a partir de la danza de los siete velos (Kulterman, 2006, p. 187). Así aparece Salomé en innumerables obras de arte, literatura, danza y películas en múltiples sentidos.

Finalmente, con esto quiero advertir que, para analizar la danza árabe se ha de tener en claro que, mayormente se la está enfrentando desde una sociedad marcada por una doble moral que fácilmente llega a la estigmatización. Y por otro lado, entenderla como Flaubert, ya que el mismo autor presenta la danza de Salomé como una performance de cómo incorporar las tradiciones de actuación de Oriente y Occidente. Por esta razón, en el análisis de este capítulo tendré en cuenta más la idea de la danza del vientre desde una perspectiva de fuerza cósmica y la danza con un significado universal (Kulterman, 2006, p. 213), ya que coincide también con la visión de los/las danzantes.

Imagen 44. Salome (detalle) de Paulanship, 1915.



Fuente: National Portrait Gallery, Washington, DC, USA. Dominio público.

7.1 EL PODER DE LA DANZA ÁRABE Y SU RELACIÓN HISTÓRICA

Sin lugar a dudas, para entender la danza del vientre tenemos que buscar sus relaciones con el pasado, en las sociedades con una estrecha relación con la expresión dancística, pero también por el hecho de que se trata de sociedades agricultoras en las cuales la danza ocupó un importante rol en todos los rituales y celebraciones de iniciación. Y en este contexto, fueron las mujeres las que obtuvieron un papel crucial siendo en muchos casos sociedades matriarcales. El cuerpo como compleja unidad fue puesto en movimiento en los rituales para fortalecer los lazos dentro de la comunidad, pero también para expresar alegría y placer y para comprender los misterios de la vida (Al-Rawi, 1999, p. 29).

Tratándose de danzas sensuales con muchos movimientos pélvicos, la mujer ocupa el centro en estas performances, así también en la vida cotidiana su rol fue muy importante en estas sociedades de tipo matriarcal. Como lo explica Al-Rawi en relación a la danza en este tipo de sociedad:

In matriarchal horticultural and agricultural societies, women secured most of the basics for survival and held key social positions. It was also through women that the ecstatic dances were made into major social events. A major characteristic of all matriarchal cults was dancing. Dance was more than a passing emotional outburst, beyond even expressive prayer: indeed, dancing was the most important magical practice of all. Dancing is the oldest and most elementary form of spiritual expression [...] (1999, p. 29).¹⁹⁵

¹⁹⁵ En las sociedades matriarcales de horticultura y agricultura, las mujeres aseguraban la mayoría de los elementos básicos para la supervivencia y ocupaban posiciones sociales clave. También fue a través de las mujeres que las danzas ecásticas se convirtieron en importantes eventos sociales. Una característica importante de todos los cultos matriarcales era la danza. La danza era más que un arrebato emocional pasajero, más allá incluso de la oración expresiva: de hecho, la danza era la práctica mágica más importante de todas. El baile es la forma más antigua y elemental de expresión espiritual [...] (traducción propia).

Podemos entender entonces, lo que se ha conservado y reconfigurado como “danza árabe” o “danza del vientre” es el resultado de una práctica que fue transmitida de generación en generación por los diversos grupos de mujeres que habitaron diferentes espacios del Medio Oriente y África del Norte Así también que la danza cumplía una función social y ritual-religiosa en la sociedad, pero también en los templos.

En este contexto, he de destacar que esto también es un conocimiento. El saber femenino del cuerpo, de las prácticas campesinas y el conocimiento acerca de los cultivos tratándose de sociedades horticulturas y agrícolas. A menudo se desestiman estos saberes femeninos, ya que no encajan en un esquema de la educación actual que no se preocupa demasiado por el movimiento corporal, además de que la horticultura no forma parte del currículum regular.

En relación a la cultura árabe, cabe señalar que de ninguna manera es una cultura homogénea, se ha difundido en un vasto territorio, así también la actitud hacia la danza del vientre varía entre y dentro de las diferentes comunidades. Resulta que hasta el presente se lleva a cabo un debate continuo entre los estudiosos religiosos musulmanes acerca de la permisibilidad de la danza y los instrumentos musicales en el Islam. Este debate se extiende en todo el mundo islámico y no se limita a las sociedades árabes (Adra, 2005, p. 37). Se encuentran pocas evidencias en los textos tempranos del Islam que sostengan la prohibición completa de la danza (Adra, 2005, p. 38).

En todo caso sería una interpretación en relación a la moral por la connotación sensual que tiene la danza del vientre. Cuestión de la prohibición e interpretación dancística que ya he señalado anteriormente en la tesis respecto de la época colonial y la prohibición de los bailes de negros y en relación a la economía moral del cuerpo (Koeltzsch, 2019a).

Por otro lado, este tema está asociado a la belleza de la mujer árabe que a la vez está muy ligada a la religión del Islam cuyo libro principal el Corán da algunas pautas para este asunto. En relación a este tema surgen las mismas discusiones sobre su interpretación, y esto dentro del mismo mundo islámico. Mayormente, se considera la idea de una mujer bella es aquella que respeta las pautas del Islam, que usa la vestimenta con tela gruesa y no transparente para cubrir su cuerpo, preservando de esa manera su belleza para el “futuro dueño” (Sediri, 2014). Esto deja entender que en el fondo el concepto de belleza está muy relacionado a aspectos morales. No obstante, esto tampoco es una regla universal, ya que

en los diferentes espacios del mundo islámico se articulan estos aspectos de diferentes maneras, ya que dentro del Islam encontramos también diferentes vertientes.

A continuación daré un ejemplo de las bailarinas *Ghawazee* de Egipto que refuerza la actitud ambivalente en el mundo islámico, ya que bailaron en la calle más allá de la ley islámica y de la prohibición.

7.1.1 Las Ghawazees o las mujeres danzantes del Cairo

Cabe destacar que en relación a su etnia, las *Ghawazee* eran y siguen siendo identificadas como los miembros femeninos de una de las tribus consideradas “gitanas” que se asentaron en Egipto en un “pasado” que no está especificado (Roushdy, 2009, p. 78). Desde el siglo XVI, el baile público femenino y masculino había sido clasificado como un “comercio de entretenimiento” y también fue sometido al pago de impuestos y control fiscal (Roushdy, 2009, p. 80).

Las bailarinas *Ghawazee* de Egipto se denominan aquellas mujeres que bailaron en la calle en el Egipto hasta que en 1834 el gobernador otomano Muhammad Ali puso en marcha una ley de prohibición de bailes en la vía pública. El cambio al siglo XIX marca una nueva época, el comienzo del encuentro histórico de Egipto con el colonialismo europeo y el intento de establecer un Estado egipcio moderno.

Este hecho es muy interesante, ya que no solamente con el respaldo del Imperio Británico, Muhammad Ali alcanzó gradualmente la independencia del Imperio Otomano a finales de la década de los años 1830 proponiendo reconstruir Egipto como un Estado moderno de estilo occidental. Sino también que el diseño de Muhammad Ali para el Egipto moderno consistía en el establecimiento de un estado de derecho y orden que esencialmente convencería a los británicos de que le ayudaran en su plan de soberanía completa del Imperio Otomano (Roushdy, 2009, p. 78). Es justamente en este momento cuando se prohíbe el baile público.

Para ilustrar un poco esta situación, presento a continuación la traducción de un documento histórico con una litografía (fechaada entre 1842 y 1849) que describe el ambiente y que nos da una idea cómo se realizaban los bailes en aquel entonces en Egipto. Además, informa sobre la cuestión étnica, que las mujeres danzantes son asociadas a grupos gitanos, y también menciona el decreto de la prohibición.

The Ghawázees, or dancing girls of Cairo (Las Ghawazees o las mujeres danzantes del Cairo). Texto original escrito en inglés por un tal David Roberts.

Estos bailarines públicos se confunden a menudo con los Almehs, que son cantantes femeninas. Las Ghawazees son bailarinas que actúan sin velo en la vía pública para divertir a la chusma; sus bailarinas tienen poca elegancia y no mucho decoro. Su vestimenta es similar a la que usan las clases medias en Egipto. A menudo actúan en el patio de una casa, o en la calle delante de la puerta, en ocasiones de fiesta, como un matrimonio o el nacimiento de un niño; pero nunca son admitidas en un harén respetable, porque son las cortesanas más abandonadas. A menudo son extremadamente guapas, y entre ellas se encuentran sin duda las mejores mujeres de Egipto.

Muchas tienen narices ligeramente aguileñas, característica de una raza distinta, que ellas mismas afirman ser; y su origen está ciertamente envuelto en una gran oscuridad, asemejándose en algunos puntos a otro pueblo misterioso: los gitanos. En muchas de las tumbas antiguas hay representaciones de mujeres en entretenimientos privados, bailando al son de instrumentos, similares a los Ghawazees modernos. Estos registros de su existencia como clase, en tumbas anteriores al éxodo de los israelitas, nos dejan bastante para inferir que son descendientes de la misma casta. Pues se mantienen todavía distintas de otras clases y se abstienen de casarse excepto con personas de su propia tribu, además hablan también un lenguaje peculiar que utilizan para ocultar sus comunicaciones a los extraños.

Por decreto de Mehemet Ali, las Ghawazees fueron desterradas últimamente de El Cairo y del Bajo Egipto a Esneh, el primer lugar en la subida del Nilo donde su actuación está permitida públicamente.¹⁹⁶

¹⁹⁶ Traducción propia. Litografía con descripción. Publicado en F.G. Moon, London, 1842 - 1849. Fuente: Dorot Jewish Division, The New York Public Library. (1842 - 1849). *The Ghawázees, or dancing girls of Cairo*. Retrieved from <http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-6459-a3d9-e040-e00a18064a99>.

Imagen 45. Litografía *The ghawázees, or dancing girls of Cairo* de Louis Haghe.



Fuente: Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library. (1840-09-01). Retrieved from <http://digitalcollections.nypl.org/items/d60b62e0-2989-0133-451d-58d385a7bbd0>.

Imagen 46. Litografía *La danse de l'Almé à Bénisouëf* de Godefroy Engelmann.



Fuente: Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library (1800 - 1899). Retrieved from <http://digitalcollections.nypl.org/items/24441d80-f8d1-0132-5804-58d385a7b928>.

En síntesis, respecto de las “Ghawazees” del Cairo, queda claro que el control sobre su cuerpo, su etnicidad y sus bailes, se enmarcan en el control biopolítico moderno que los gobiernos egipcios se autoimpusieron como condición para incluirse en el occidente estatal-nacional, y la sensualidad y feminidad de ellas formó parte de la cultura árabe, como dice el relato, desde tiempos “bíblicos”. Una matriz histórica y cultural que se reformulara en el nuevo contexto que a continuación desarrollaré.

7.1.2 Aspectos históricos sobre la inmigración Árabe en el NOA

El fenómeno de la inmigración en general, y árabe en particular, se da en toda América Latina a finales del siglo XIX. Del medio Oriente mayormente se trata de grupos de sirios, libaneses, palestinos, iraquíes y armenios (Nasser, 2015, p. 108). Como lo he mencionado anteriormente, los primeros inmigrantes árabes llegaron a Argentina también en aquella época, luego en diferentes etapas y por diversas causas.

Se trata de grupos humanos y culturas heterogéneas, en las cuales una variable significativa es la cuestión religiosa. Tomando el ejemplo del Líbano que cuenta con poblaciones islámicas, cristianas y otras no islámicas, expulsadas por las luchas contra la dominación otomana en el siglo XIX (Liberali, 2007, p. 180-181).

En la Argentina, las provincias del NOA representan aproximadamente el 28% de quienes llegaron al país de lo que se considera como categoría “inmigrante árabe” en términos estadísticos (Liberali, 2007, p. 182). Cabe recordar que, y como lo que plantea Liberali (2007, p. 183), en la provincia de Salta, por ejemplo, fueron mayormente hombres en búsqueda de trabajo que se radicaron como los primeros inmigrantes. Por cuestiones culturales, luego iban buscando a una mujer del lugar de su origen para casarse. O sea, en estos términos, hubo poca integración en estos primeros momentos.

En consecuencia, y para mantener sus tradiciones y la forma de convivir en grupos, surgen las sociedades sirio-libanesas en diferentes ciudades de las provincias de Salta y Jujuy. De esta manera crearon un espacio de encuentro y de conservación de sus culturas y tradiciones.

No obstante, como uno de los puntos de integración con el nuevo lugar podemos considerar la gastronomía. Al parecer hubo una similitud entre los alimentos típicos de los lugares de su origen y los que se consumen en el NOA. Como ejemplo representativo menciona Liberali (2007, p. 186) la empanada y los rosquetes cuyos ingredientes corresponden claramente a la costumbre local. Luego surgen asimilaciones y se incorporan nuevas comidas en la gastronomía del Noroeste Argentino que tienen vigencia hasta el día de hoy.

En relación a la cultura, los inmigrantes de la primera etapa fueron mayormente cristianos, católicos y ortodoxos. Posteriormente llegan también musulmanes de las diversas ramas del Islam (alaunitas, sunnitas, shiitas y drusos). Esto representa un amplio panorama cultural y así también se puede explicar la gran difusión y aceptación de la

práctica dancística, porque a lo largo del trabajo de campo pude conocer que no solamente surge un estilo propio de la danza del vientre conocido como “estilo argentino” que es reconocido a nivel mundial, sino también en todas las academias o lugares de enseñanza se transmite la diversidad de estas danzas, desde la danza del vientre tradicional hasta las danzas folklóricas árabe de las cuales los profesores tienen conocimiento. Todos los entrevistados mencionaron estos aspectos, además, esto se refleja en las presentaciones de los diversos grupos que he frecuentado.

Así me lo explica Paulo (30 años) quien tiene la habilitación para enseñar lo que se llama “Profesorado de Danzas Árabes”, títulos que se manejan únicamente a nivel privado, ya que no se reconoce oficialmente la danza árabe como carrera de danza o materia en la formación dancística por parte del Ministerio de Educación o de Cultura.

Los países árabes son 22 y cada país tiene su folklore, sus danzas tradicionales donde intervienen ambos sexos, bailan varones y mujeres. Tienen su trasfondo geográfico cultural muy fuerte, el significado, la vestimenta, pasos, la actividad económica, etc. La idea en el profesorado es que los alumnos conozcan todas las danzas. No solamente el “bellydance”. El bellydance es una modificación para llevar en escena la danza tradicional de la danza del vientre, es como una fusión (entrevista del 30 de octubre de 2019, S.S. de Jujuy).

Queda claro entonces que, en relación a la danza, se ha arraigado la danza árabe con bastante profundidad en la población local, ya que salvo en las sociedades sirio-libanesas, en los otros lugares de práctica, tanto los profesores como los bailarines no son árabes o descendientes de familias árabes, como lo pude detectar en los grupos consultados en Salta y Jujuy.¹⁹⁷ Se enseñan y se transmiten las danzas en todos los aspectos, culturales, musicales y dancísticos que llama la atención cómo funciona esta transferencia cultural totalmente fuera de la supervisión oficial, así creando espacios para la comprensión e intercambio entre argentinos y la cultura árabe para denominarlo con un término general.

Ahora bien, queda otro punto a mencionar, y que demuestra otra vez más que son los actores sociales quienes construyen su conocimiento a partir de la práctica y que la

¹⁹⁷ Entre 2016 y 2019 realicé el trabajo de campo en relación a las danzas árabes en Salta y Jujuy, particularmente trabajé con un grupo de Cerrillos (Valle de Lerma, Salta) y de San Salvador de Jujuy. La observación de espectáculos comprendían diversos grupos de ambas provincias.

influencia de los medios masivos es relativa. Me refiero al tema de las mujeres. Las que llegaron al país, como ya lo he mencionado, mayormente por la búsqueda de una esposa de aquellos inmigrantes masculinos, la mayoría proviene de zonas rurales arraigadas en las tradiciones y costumbres del lugar de su origen (Nasser, 2015, p. 107).

El imaginario de la mujer musulmana subordinada y los prejuicios acerca del Islam nos rodea desde los medios masivos. Así también esta cuestión de enfatizar la cuestión de la mujer oprimida forma parte de los estudios científicos y sociales, para el caso de las mujeres inmigrantes del NOA, Nasser (2015, p. 107) destaca la poca educación y las pocas oportunidades educativas para las mujeres de Siria y del Líbano, además de su desventaja y subordinación en general. Así como lo había planteado anteriormente, al parecer nadie se da cuenta del conocimiento de aquellas mujeres campesinas. Ellas también llevaron consigo su cuerpo a la Argentina, y seguramente traspasaron su conocimiento de las danzas y todo lo que implica, aunque hay pocos registros sobre los inicios y la difusión de la danza árabe a nivel local.¹⁹⁸ Pero surge a partir de las sociedades sirio-libanesas que de a poco se abrieron para toda la sociedad. En este momento, se inició una transferencia de conocimiento, ya que también lo es. La presencia de la población árabe en la región seguramente contribuyó a la difusión de su cultura y sus prácticas.

En resumen, en este asunto, la clase popular, como lo desarrollo a lo largo del capítulo, es la que mayormente practica la danza árabe en el NOA y es la que se acerca a esta cultura con una hambre de conocer y aprender, que entiende la corporalidad de estas danzas y no la asocia con los prejuicios mediáticos y preocupaciones morales, tal vez, como lo hacía el pueblo que en las vías públicas del Cairo observaba a las “Ghawazees”.

¹⁹⁸ Esto requiere un trabajo específico que lo abordaría en un trabajo separado.

7.2 LA SENSACIÓN DE BAILAR. MÚLTIPLES FORMAS DE EXPRESIÓN CORPORAL EN LA DANZA ÁRABE

“Bailar con Alas de Isis es una gran sensación ya que se siente la libertad de un elemento que fluye con el movimiento y si bien no tienen un gran repertorio de pasos si sirve para representar un estado de continuo fluir con la vida”.¹⁹⁹ Esta frase me llamó la atención al escucharla y luego verla escrita en un cartel informativo sobre las danzas árabes. Parece ser una percepción relacionada a este género de baile, sin embargo, luego me di cuenta que en realidad es algo universal. Esto reafirma que cada baile provoca una sensación diferente en los individuos, tanto en el bailarín como en el observador. Lo mismo podemos decir de la música o una canción, al escucharla cada uno percibe algo distinto, sin importar si entendemos la letra de una canción, la música nos hace bailar o tal vez no.

La danza es algo profundamente anclado en la vida, necesitamos un medio de expresión y darle sentido a nuestra existencia. Como bien lo afirma Buonaventura (1950), quien estudió ampliamente las danzas árabes, el baile más que celebración es un tipo de descarga de la retención de la vida cotidiana, pero también refuerza la identidad como parte de un grupo social. Además, la danza árabe siempre estuvo en estrecha relación con un sentido terapéutico, de sanación, es una manera de atraer una pareja, pero también forma parte de rituales religiosos.

Ahora bien, según su observación en Egipto, Wendy Buonaventura (1950, p. 10), detecta que cada día permite un “inesperado vistazo al baile”, o sea, se dio cuenta que la gente baila en la vida cotidiana y la danza ocupa un rol importante. Esto significa, que se trata de sociedades que no dividen la danza en “artística”, “de salón” y “danza folklórica” (Al-Rawi, 1999, p. 49).

La música juega un rol crucial y destaca “su grado de complejidad y libertad de improvisación en sus comportamientos tanto melódicos como rítmicos, permitiendo que existan diferentes versiones de un mismo estilo musical” (Granda Pérez, 2015, p. 65). Las influencias melódicas y rítmicas provienen del Medio Oriente y Norte de África,

¹⁹⁹ Explicación de una profesora de danzas árabes sobre las “Alas de Isis”, un elemento que se usa en algunas danzas y que se relaciona con la antigua Diosa Isis de Egipto.

antiguamente transmitidas por tradición oral (ibídem). Este aspecto llama la atención también al profesor y bailarín Paulo (30 años) quien destacó en la entrevista el aspecto musical:

Antes de empezar a aprender danzas árabes miraba las clases de una profesora, y me llamó la atención la musicalidad, el fuerte del instrumento de percusión. [...] La música es muy rica, muchos instrumentos, es tan amplia la variedad, tantos instrumentos y tanta musicalidad (entrevista del 30 de octubre de 2019, S.S. de Jujuy).

Podemos entender que la música representa esta gran variedad de lugares/países donde se han desarrollado dichas formas de danza. Con la influencia y tendencia global de reapropiarse de diversos estilos de música y baile en los diferentes lugares, también surgen muchas fusiones con otros estilos de danza. Como dice Paulo:

Tomamos los pasos básicos y luego agregamos movimientos de jazz, clásico, ritmos latinos, podemos poner danza afro, fusionar esto con lo básico de la danza del vientre, es un poco más show. Esto es lo que hoy llamamos Bellydance (entrevista del 30 de octubre de 2019, S.S. de Jujuy).

Esto significa que el término “Bellydance” en este contexto es utilizado para abarcar estas fusiones que provienen de la inclusión de diferentes ritmos y pasos de danzas a nivel mundial. De manera similar lo explica Granda Pérez (2015, p. 57) con la idea de combinar las danzas sobre una base común. Para el caso de Colombia distingue:

- Arabetón: Se fusiona el árabe con el Reggaetón
- Árabe Gipsy: Se fusiona el árabe con el flamenco
- Tango Oriental: Se fusiona el árabe con el tango
- Danza Árabe Contemporánea: Se fusiona el árabe con la danza contemporánea
- Afro Árabe: Se fusiona el árabe con la danza Afro

Estas fusiones dejan lugar a la creatividad tanto para los profesores como los bailarines, y crea una danza atractiva para un amplio público. Con estas influencias regionales de Latinoamérica se crea un enlace entre los saberes locales de danzas con la tradicional danza árabe. Las imágenes a continuación reflejan esto y son solamente dos ejemplos de la creatividad de los bailarines de Jujuy, en este caso.

Imagen 47. Tango Oriental. Presentación en el Teatro Mitre, San Salvador de Jujuy, septiembre de 2019. (Foto: GKK).



Imagen 48. Fusión de ritmos latinos y urbanos. Presentación en el Teatro Mitre, San Salvador de Jujuy, septiembre de 2019. (Foto: GKK).



Cabe destacar que la danza del vientre siempre estuvo en relación con los saberes femeninos, está conducida por la fuerza sexual femenina, además incluye la experiencia de la vida y la autoconfianza de la mujer (Al-Rawi, 1999, p. 46). Estos aspectos siempre van a causar discusiones, ya que a menudo se mal interpretan estos aspectos desde la “fantasía del harén” y la sexualización de la mujer.

Por otro lado, quiero destacar la posición ambigua que encontramos en los discursos y prácticas en relación a la danza del vientre en Norteamérica y Europa Occidental, y esto dentro de los mismos discursos feministas. Como bien detecta Vermeyden (2017), en la segunda mitad del siglo XX se empezó a popularizar la danza árabe entre mujeres occidentales como práctica liberadora, al mismo tiempo se sigue mirando críticamente hacia la cultura árabe en general, y en relación a la danza, se destaca la objetivación y exposición de la mujer desde la óptica sexual. Al parecer se apropia de una práctica corporal sin comprenderla completamente, ya que no se reconoce que las mujeres de Medio Oriente practican esta danza tradicionalmente, ellas pasan por una liberación sexual desde la temprana edad, pero desde la lente cultural occidental son consideradas oprimidas. Por parte de las mujeres latinoamericanas esto tal vez no se plantea de la misma manera, ya que tanto en el trabajo de campo regional, y conociendo un estudio de Colombia, las mujeres danzantes que se articularon entienden la belleza de la danza árabe a partir de la mejor auto-percepción del cuerpo y su estado emocional (Botero Cabral, 2016).

Cabe señalar que, más allá de esta discusión y de los prejuicios, en todos los estilos de la danza árabe podemos notar una lógica diferente, la que se construye a través de la consciencia de lo sensual. Esto afirman las/los bailarinas/es que descubren confianza a través de un baile sensual. Así también lo observó Paulo en su academia de danza:

[...] los que vienen aquí a bailar, muchos han visto nuestros espectáculos y las presentaciones. Les llama la atención el brillo, los vestuarios, la sensualidad, la fuerza musical, las coreografías; el impacto visual les gusta. Creo que vienen por esto, pero inconscientemente vienen para reforzar la autoestima. Es lo que pasaba conmigo antes. Ahora lo veo con las alumnas primero vienen, por ahí son sumisas, no miran al frente, pero esto cambia, no cambian en su esencia, pero se convierten en personas más seguras y verse a sí mismas (entrevista del 30 de octubre de 2019, S.S. de Jujuy).

7.2.1 Los estilos básicos de la danza árabe

Aquí voy a señalar brevemente un panorama de los estilos básicos de la danza árabe teniendo en cuenta una división general. Ha de tenerse en cuenta que dentro de esta división existen una gran cantidad de sub-estilos por la diversidad que se presentan. Básicamente se distinguen líneas como estilos entre tradicionales y modernos. Esto cambia a la vez ya que proceden de diferentes países, hay variaciones en la música, los elementos de baile a usar, los vestuarios y las técnicas aplicadas (Korek citado en Granda Pérez, 2015, p. 34).

Se divide básicamente en: 1.) estilos folclóricos, 2.) estilos de fantasía 3.) estilos de fusión. Este último, como lo he señalado en el apartado anterior, tal vez son los estilos que más variantes tienen, ya que se (re)crean también a partir del nuevo lugar de la práctica y el conocimiento de otras danzas de cada bailarín. O sea, como el caso de los diversos espacios en América Latina, puede ser como característica la fusión con los ritmos latinos a nivel local, o directamente crear un nuevo estilo (no a partir de un ritmo específico) como es el caso de lo que se llama “estilo argentino” que sale del espacio local al mundo, y se reconoce como una vertiente de la danza del vientre.

Ahora bien, como estilos folklóricos se consideran aquellas danzas que representan la expresión cultural de los diversos pueblos, muchas son improvisadas y se conservaron por imitación traspasándose de generación en generación. Aquí destacan las que se denomina *Baladi* o *Raqs Baladi*, “danza del pueblo” una forma popular de danzas del Cairo. Se trata de una danza sin desplazamientos con la acentuación en la cadera. Es un ejemplo de estas danzas que bailan las mujeres desde su infancia, que se improvisan y está estrechamente vinculada a la vida en Egipto (Granda Pérez, 2015, p. 35). Podemos decir que es esta manifestación femenina y la expresión más natural de la mujer.

El estilo *Fallahi* es una danza que reproduce las actividades de los granjeros o agricultores en Egipto. En sus coreografías describe lo que son las actividades del trabajo cotidiano de las campesinas, por ejemplo, recolectar alimentos en canastas, agua en jarras o lavar la ropa (Granda Pérez, 2015, p. 37). Aquí sobresale claramente la vida campesina como lo he señalado anteriormente.

En esta categoría de estilos folklóricos también entra la danza *Ghawazee*, el baile en la calle de la población denominada “gitana” de Egipto, como lo he desarrollado en el

apartado anterior. Otra danza es *Saidi* la danza con bastón, que proviene de la zona del alto Nilo en el sur de Egipto, la región “El Said”. La danza se caracteriza por ser alegre, tiene pasos básicos y pequeños saltos, todo acompañado por un bastón. Es una danza folklórica de esta región y está relacionada a la vida de los pastores, las costumbres, rituales y fiestas tradicionales (Granda Pérez, 2015, p. 38).

Tomando estos ejemplos, claramente se entiende este vínculo con la vida campesina y la expresión corporal en relación a las costumbres y culturas locales.

Como suele suceder en la división de esquemas de danza que sobre todo proviene de una organización occidental en relación a categorías. Cabe aclarar que existe la denominación *Raqs Sharqi* (danza del oriente) que es una manifestación a partir de los raíces de *Baladi*, sin embargo es más expansiva, más sofisticada en cuanto a técnica y la bailan sobre todo bailarinas profesionales. El término *Raqs Sharqi* es utilizado por los propios egipcios refiriéndose a la danza del vientre estilizada y es ejercitada sobre todo con propósitos de entretenimiento, considerando el turismo masivo que se ha implementado en Egipto, tanto por extranjeros como árabes. Se puede apreciar en espectáculos mayormente en El Cairo en el contexto descrito.²⁰⁰

Quisiera mencionar un ejemplo de esta categoría que podemos ubicar más bien como ritual, pero la técnica se aplica en muchas coreografías contemporáneas. Me refiero a *Zar* que es una danza que proviene de África oriental y se trata de una danza-ritual de trance que se realiza entre y para mujeres con el fin de expulsar los malos espíritus. Lo característico de esta danza son los movimientos de cabeza y cabello cuya velocidad puede llegar al trance (Granda Pérez, 2015, p. 51). La podemos tal vez considerar como curativa o de sanación, ya que el propósito es conseguir el alivio físico o psicológico de aflicción y ciertas emociones causadas por los malos espíritus.

Podemos encontrar mucho más ejemplos de las danzas folklóricas de otras regiones, de África del Norte y de todas las culturas del Medio Oriente y Arabia. Como último quiero mencionar la danza denominada *Dabke* que es un baile popular de Oriente Medio del pueblo beduino. Participan hombres y mujeres que bailan en una fila ejecutando los pasos que marca el líder del grupo. Se caracteriza por saltos y zapateos, de hecho “dabke” significa “zapateo” o “golpe”. Proviene de una antigua tradición de zapatear sobre

²⁰⁰ Fuente: <https://www.marwa.cl/ordenando-las-ideas-raqs-baladi-y-raqs-sharqi/>.

el barro. Se baila sobre todo en acontecimientos importantes y fiestas, por ejemplo bodas o para celebrar el nacimiento.²⁰¹

Destaco este baile ya que fue mencionado en una entrevista de una bailarina en Jujuy y por el hecho de que es muy popular en Argentina, hasta inclusive existe lo que se llama “Encuentro Nacional de Dabke”. El 8º encuentro se realizó en 2018 en Salta y el 9º encuentro tuvo lugar en San Salvador de Jujuy. Preguntando por la participación de varones en la danza árabe me contesta Beatriz (40 años):

Tengo dos amigos que son fanáticos del Dabke, están en una organización nacional que hacen los encuentros de Dabke en todo el país, y ellos siempre están en la organización. De hecho el último fue en Jujuy el mes pasado (entrevista del 22 de noviembre de 2020, San Salvador de Jujuy).

Esto nos indica que se han creado fuertes vínculos a partir de las diversas expresiones de la danza árabe tanto para mujeres como hombres, que remite a una integración a cierto nivel en relación a cuestiones de género, pero también ayuda a desmitificar que las danzas árabes son únicamente para mujeres.

²⁰¹ Para profundizar véase “Páginas Árabes” <https://paginasarabes.com/2012/04/29/breve-historia-del-dabke-videos/>.

Imagen 49. Encuentro Nacional de Dabke en San Salvador de Jujuy en 2019.



Fuente: página de Facebook del Encuentro Nacional de Dabke: https://www.facebook.com/pg/Encuentro-Nacional-de-Dabke-724152340995247/photos/?ref=page_internal.

Finalmente, encontramos lo que se denomina “estilos de fantasía”, son variaciones que también podemos observar en las presentaciones de los grupos locales de Salta y Jujuy. Se trata de danzas creativas que destacan el uso de utilería como velos, abanicos y espadas. Son estilos más libres que no tienen un determinado origen y destaca la interpretación artística. Una de ellas es la danza con espada, también conocido como *Raks Al Sayf* o danza del sable (Granda Pérez, 2015, p. 54-55).

Otra variedad es la danza con velas, una variación de la danza del candelabro. Se utilizan dos velas, con movimientos tratando de mantener el equilibrio demostrando las habilidades de la bailarina. Aquí entra un carácter simbólico, ya que las velas representan la luz en relación con la iluminación de un camino a tomar o da cuenta de cierta situación en la vida que puede ser asociada con aspectos espirituales, pero también rituales o simplemente indica una celebración (Granda Pérez, 2015, p. 56).

Este breve resumen de los estilos más conocidos y aplicados ayuda a comprender lo que voy a presentar a continuación, ya que da entender la fascinación y a la vez el asombro

que tienen los bailarines locales que se reflejan tanto en las entrevistas como en las performances. Todo este conjunto de aspectos nos informa de un fenómeno múltiple, y eso que aquí, por razones de espacio y temática, no he entrado en detalle en el tema de la música que es igual de complejo y reconocido por los actores sociales. El vínculo que se ha creado a partir de la danza árabe es muy profundo por parte de los bailarines y explica la dedicación y el entusiasmo de aprender y bailar este tipo de danzas.

7.3 LA ENSEÑANZA, PRÁCTICA Y CORPORALIDAD EN LA DANZA ÁRABE EN EL NOA

Whenever I went down the stairs in our house I looked down to avoid falling. One day my grandmother was watching me. "Let your feet see for you," she told me. "They will keep you from falling much better than your eyes! Feel with your toes until you find the edge and let your heels slide down the stair until they find the next one. Put yourself in your center, in the place below your navel, and keep your head high!"²⁰²

—Rosina-Fawzia Al-Rawi (1999)

En este apartado me concentraré en el trabajo etnográfico acerca de la observación y participación en las clases y espectáculos de la danza árabe tanto en la Provincia Salta como Jujuy a partir de los datos relevados. En ambos espacios tratándose de grupos de danza autogestionados por iniciativa privada de los profesores y bailarines. Se tendrán en cuenta los participantes de las diferentes edades, femeninos y masculinos, así también las particularidades que conllevan la práctica. En todo este conjunto podemos encontrar los indicadores de por qué es tan importante esta danza para los actores sociales, pero también expresa su relación en cuanto a corporalidad y procesos de aprendizaje.

7.3.1 *Tan lejos pero cerca a la vez. Las danzas árabes en Salta*

Desde que participo activamente en diversas danzas en Salta y en el Valle de Lerma,²⁰³ me llamó la atención la gran cantidad de grupos de danza árabe que había en la región y la variedad de estilos que se presentaban en los numerosos encuentros y presentaciones de danza que se realizan en este espacio. A partir de estas observaciones iniciales me surgió la interrogante sobre ¿cuál es la motivación o la razón para este fenómeno?

²⁰² Siempre que bajaba las escaleras de nuestra casa miraba hacia abajo para evitar caerme. Un día mi abuela me miraba. "Deja que tus pies vean por ti", me dijo. "¡Evitarán que te caigas mucho mejor que tus ojos! Siente con los dedos de los pies hasta que encuentres el borde y deja que tus talones se deslicen por la escalera hasta que encuentren la siguiente. ¡Ponte en el centro, en el lugar debajo del ombligo, y mantén la cabeza alta!"

²⁰³ Desde el año de 2004 participo en las actividades dancísticas en Salta, en el inicio solamente como bailarina, luego, a partir del 2011 también como académica.

Sin lugar a duda, la música exótica, los movimientos, la utilería (por ejemplo de telas coloridas, brillosas y livianas), y sus historias relacionadas a los cuentos de Mil y Una Noches²⁰⁴ tienen su encanto y pueden ser atractivos para cada niña o niño. Al investigar acerca de la enseñanza y la práctica,²⁰⁵ me llamó la atención que desde temprana edad no solamente se enseñaba el baile en las clases de danza, sino que van a la par con instrucciones acerca de la cultura árabe. Por ejemplo, se reparten manuales de información y de ejercicios; las más jóvenes reciben material infantil, como dibujos de princesas para colorear. Para la edad escolar, la información destaca más cuestiones de las técnicas y los diferentes estilos que existen o que se aprenden en las prácticas.

Las explicaciones abarcan también cuestiones de salud, del bienestar y aspectos corporales. En muchos casos esto está relacionado con la mujer, poniendo énfasis en los “principios femeninos como la maternidad, la intuición, la emoción y la sensualidad”.²⁰⁶

En el caso observado, la profesora retoma aspectos corporales con la intención de destacar los beneficios²⁰⁷ de la danza árabe, por ejemplo, según la explicación reproducidas a través de afiches. En uno de ellos está escrito que con la danza árabe “se ejercitan los músculos abdominales y del torso, se corrige la postura, ayuda a elevar el autoestima, y la danza del vientre ayuda a ejercitar y fortalecer los músculos del parto”.

Además, la descripción va acompañada con otro afiche con una imagen de una niña embarazada (véase imagen 50). Claramente deja entender que es normal el embarazo casi en la edad de una niña, y de hecho lo es,²⁰⁸ considerando el contexto histórico cultural y

²⁰⁴ Las telenovelas turcas, como “Las mil y una noches” (2015) entre otras, llegan a ser muy exitosas en la Argentina.

²⁰⁵ Inicié el trabajo de campo acerca de las danzas árabes en 2016 en Cerrillos, Valle de Lerma (Salta).

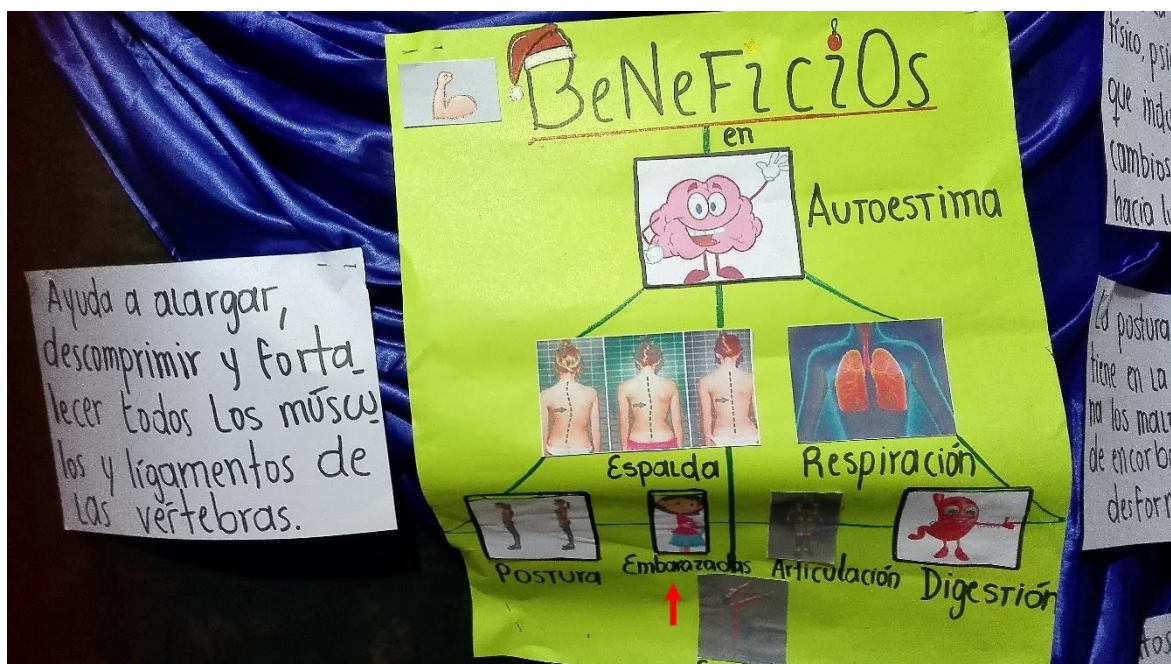
²⁰⁶ Explicación de una profesora sobre la representación de la Diosa Isis. Exposición de materiales utilizados en la enseñanza durante una presentación de fin de año en Cerrillos (Salta), diciembre de 2016.

²⁰⁷ Aquí debo hacer algunas aclaraciones, si hablamos de beneficios, por lo general, según la lógica capitalista se destacarían los beneficios para atraer clientes. En este caso, las intenciones no pueden ser netamente comerciales, teniendo en cuenta, por más que se cobre un arancel para las clases, no es una actividad que sustenta plenamente a la instructora. La mayoría de las/los profesoras/profesores tiene ingresos por otros trabajos. Desde mi propia experiencia de instructora de baile, es imposible vivir en esta región únicamente dando este tipo de clases en el sector de trabajo privado-informal. Al parecer, juega un rol el aspecto cultural y una cierta transmisión de valores.

²⁰⁸ Según las estadísticas, la provincia de Salta, junto con las provincias del Chaco, Santiago del Estero, Formosa y Misiones tienen las tasas de fecundidad adolescente más altas en la Argentina. La tasa de fecundidad temprana (10 a 14 años) por cada 1.000 mujeres es de 2,2 - 2,4. La tasa de fecundidad tardía (15 a

social, además tratándose de una sociedad con vigencia de valores tradicionales. Lo que se desarrolla, si tenemos en cuenta las estadísticas, en un contexto donde la Provincia de Salta aún está incrementando sus tasas de fecundidad adolescente.

Imagen 50. Afiche para la indicación de los beneficios. Cerrillos (Salta), diciembre de 2016 (Foto: GKK).



En relación a los grupos en el Valle de Lerma, en particular en Cerrillos, los mismos se organizan como academias con la autodenominación “danza árabe”. La denominación “academia” también merece una aclaración, ya que no se refiere a instituciones grandes en un sentido conocido, como los estudios de danza formales. A veces no cuentan con espacios propios o instalaciones como se conoce de la danza clásica o contemporánea. En la mayoría de los casos se trata más bien de un grupo de baile,

19 años) por cada 1.000 mujeres es de 62,3 - 82,5. Resultan significativamente más altas que en las otras provincias del país. Fuente: Dirección de Estadísticas e Información de Salud (DEIS), 2017, Ministerio de Salud de la República Argentina. <http://www.deis.msal.gov.ar/wp-content/uploads/2019/07/Poblacion-adolescente-2.pdf>.

normalmente autogestionado por una profesora o un profesor de danza árabe que ha pasado por la formación privada que he mencionado anteriormente.

Los espacios donde se lleva a cabo la actividad no siempre son fijos, por ejemplo, en la localidad de Cerrillos se utilizan lugares municipales como un salón dentro del Complejo Deportivo Municipal. En este caso, la profesora que organiza el grupo se encarga de la búsqueda de los espacios, da las clases, además provee el material (auto-elaborado y con pocos recursos) como en el caso del grupo observado.

Con respecto a la composición de los grupos, normalmente son las niñas que se introducen a este género de danza, desde los 4 años en adelante. A partir de las observaciones y los datos obtenidos, en este espacio, la tendencia entre las/los que activamente practican la danza es de la población femenina joven hasta los 20–25 años, en un grupo baila también un varón adolescente, que es más bien una excepción. Con esto me refiero a los grupos activos, las profesoras tienen más edad. En el Valle de Lerma no se encontró un profesor de género masculino. Aclaro que, esto no es una situación general, sino corresponde al espacio del Valle de Lerma (Salta) tratándose de localidades periféricas a la ciudad de Salta.

Considerando la edad, mayormente son los padres que eligen la danza como práctica recreativa y adecuada para una niña, y frecuentemente son las madres quienes las llevan a las clases y esperan en el salón durante las prácticas. En general, observé una cierta importancia de introducir a las niñas en algún tipo de danza, o sea, aparte de la danza folklórica argentina, muchas niñas toman las clases de danza árabe.

Acerca de la división de género, considerando el entorno y las estructuras de una sociedad tradicional, cabe destacar que desde muy temprana edad se les asigna un rol diferente a las niñas que a los niños, que se manifiesta en la manera en que las chicas a menudo practican algunas de las danzas mencionadas, mientras los niños suelen jugar al fútbol, o practican algún otro deporte.²⁰⁹ En este sentido en los cuerpos se forma un saber corporal cultural desde estos procesos de enseñanza a temprana edad y siempre por separado niños/niñas. Esto se prolonga durante la adolescencia, y hasta la edad adulta se puede observar cierta división de género en las prácticas.

²⁰⁹ Como lo señalé en el apartado 5.4. Véase entrevista con Carla, 30 años, 17 de octubre de 2014 en La Merced.

Ahora bien, surgió la cuestión de ¿a qué se debe entonces la ausencia de mujeres con más edad de 20-25 en la práctica? Según la explicación de la profesora,²¹⁰ esto se debe a la incomodidad causada por los aspectos corporales. Comenta que, al tener hijos la percepción del cuerpo cambia. Ellas mismas notan una transformación. Esto puede haber sido influenciado por los modelos de belleza en la sociedad capitalista actual, con el resultado que las jóvenes mujeres ya no se animan a bailar este tipo de danza. Sin embargo, esta explicación de la apariencia corporal no me parece suficiente, porque también podemos ver en otros ejemplos que esta cuestión no es determinante.

Aquí ha de tener en cuenta que junto con una madre también hay un padre del niño/de la niña, sumando los valores tradicionales. Al entrar en la relación con el otro sexo, no podemos pensar que solamente sean los aspectos corporales que deciden sobre el baile en público. Desde la perspectiva de la performatividad del género, ellas actúan su rol asignado del ser femenino y lo reproducen dentro de un espacio culturalmente restringido (Butler, 1988). Por tratarse de una danza con cierta exposición corporal, especialmente del vientre, esto implica entrar en contacto con todo el universo masculino, para decirlo de alguna manera. Al ser madres o tal vez no “deben” hacerlo por su situación maternal.

En la sociedad tradicional, socialmente está permitido que los hombres disfruten en público la presencia de una mujer bailarina y seductora, pero esto no cuenta para la mujer-esposa. O sea, cuando la joven se convierte en madre y “propiedad privada”,²¹¹ ya no debe bailar públicamente y su rol en la sociedad cambia. A la mujer se le otorga una sola función, la de la maternidad, lo cual coincide con la idea patriarcal en la sociedad tradicional.

Se trata de lo que he mencionado en el Capítulo 3, por un lado está la relación de género históricamente construida desde la época colonial a lo que se suma la conflictiva relación de género moderna. Por el otro, encontramos la autoadscripción al rol maternal que entra en la lógica pedagógica de la dominación masculina y patriarcal, tratándose de las mismas mujeres y profesoras de danza árabe transmitiéndoles la visión sobre el “parto” a sus alumnas.

²¹⁰ Entrevista con Mercedes (33 años), 8 de diciembre de 2016 en Cerrillos.

²¹¹ “Para que sepan todos a quién tú perteneces, con sangre de mis venas te marcaré la frente, para que te respeten aún con la mirada y sepan que tú eres mi propiedad privada...”. Propiedad Privada, vals peruano de Modesto López Ramos, citado al inicio de un estudio sobre las “Relaciones de poder y de género en el Jujuy colonial de los siglos XVII y XVIII” (Ferreiro, 2013, p. 17).

En todo este escenario “habitual”, destaca el único bailarín masculino relevado en la observación de los eventos artísticos, que invierte estos modelos de género naturalizados, y con su acto performático individual se trata de un significado transmitido por un actor social que consciente o inconscientemente desea hacer a otros creer y aceptar (Alexander 2011, p. 28). Se trata de una de las performances en la que el joven bailarín no sólo se toma la libertad de expresiones corporales elegantes y sensuales, sino también reafirma el flujo de los movimientos con el movimiento de su falda puesta (véase imagen 53).

Sin lugar a dudas, las danzas árabes representan un cierto tipo de belleza de la mujer, los movimientos son sensuales y seductores, llamativo es el juego con el cabello largo en todos los bailes, además el uso de telas brillosas, elementos sonoros y los accesorios crean un escenario místico alrededor del cuerpo. Los bailes se realizan en grupo, a veces son individuales. La actuación de las niñas parece más bien un juego, algunas se presentan con más seguridad que otras, mientras las adolescentes ya interpretan los diversos estilos tradicionales con la utilería típica.

Considerando la diversidad de las danzas dentro de este género y además los diversos elementos utilizados, a partir de mi observación y participación, claramente destaca el factor de lo lúdico. Los danzantes practican estos bailes por placer Para Huizinga (1977) los elementos lúdicos son determinantes en la sociedad, y este puro juego, esta diversión no tienen una carga moral, pero al mismo tiempo está “profundamente enraizado en lo estético” (Huizinga, 1972, p. 13). Esto es lo que podemos entender desde la práctica. Es el juego con el cuerpo, la utilería y el vestuario, pero todo en un marco estético elegido por los propios danzantes.

Por otro lado, el orden moral se suspende, por ejemplo, cuando bailan juntos las chicas y en este caso el único varón (véase imagen 52), ambos interpretan con movimientos tradicionales los estilos más modernos de tipo fusión con ritmos urbanos. Sin embargo, el bailarín asume la misma sensualidad que las mujeres, y no se distinguen entre movimientos masculinos o femeninos. Los jóvenes bailan a la par y representan esta posible unidad entre mujeres y varones que fuera de este espacio parece difícil de encontrar, considerando los rasgos de la sociedad salteña y la problemática de las relaciones de género que he señalado anteriormente. Estos espacios autocreados muchas veces suspenden las normas como también lo detecté en el capítulo 4.

Podemos notar que, independiente, sea mujer u hombre, la danza les da satisfacción y constituye un espacio de realización personal en conjunto con otros. Así también lo comenta una joven bailarina y ya profesora, “la danza es todo para mi, no me puedo imaginar una vida sin danza. La danza me permite expresarme plenamente” (Virginia, 21 años, conversación dialógica del 07 de septiembre de 2019 en Salta).

Imagen 51. Grupo de niñas en una presentación en el Complejo Deportivo Municipal, Cerrillos (Salta), diciembre de 2016. (Foto: GKK).

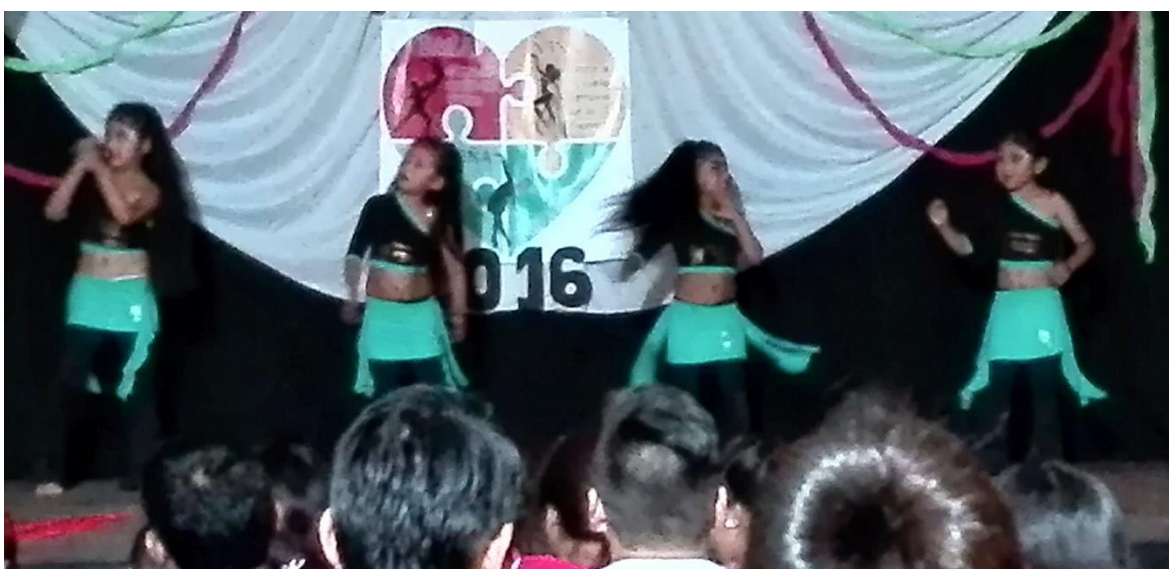


Imagen 52. Grupo de adolescentes (femeninos y masculinos) en una presentación en el Complejo Deportivo Municipal, Cerrillos (Salta), diciembre de 2016. (Foto: GKK).



7.3.2 “Un ritmo para cada emoción”.²¹² *Las danzas árabes en Jujuy*

En esta parte describiré la experiencia etnográfica en Jujuy donde pude asistir a clases y espectáculos trabajando con danzantes y un patrón diferente al de Valle de Lerma (Salta) tratándose de bailarines adultos y con conocimientos en distintas danzas. Esto es interesante porque despliega la gran variedad en posibilidades de expresión a través de la danza árabe, tanto para hombres como mujeres atravesando diferentes rangos de edades.

Podemos comparar la situación con el caso de Salta que he desarrollado anteriormente, además, en todo este recorrido quedan varios factores que son constantes. 1) En relación a los danzantes, se trata de la población del sector popular. 2) Destaca la dedicación para aprender de manera integral no solamente las danzas, sino también los aspectos culturales y musicales relacionados. 3) La necesidad de bailar y esto sobre todo en un escenario que les permite a los danzantes establecer una conexión con el público, pero también encontrar su lenguaje para expresarse.

En el caso de San Salvador de Jujuy trabajé con bailarines de una academia en el barrio Chijra. Igual que el caso de Salta, todo depende de la auto-gestión, de la iniciativa de un profesor o profesora, y las actividades se realizan por cuenta propia. En este caso, respecto al espacio, se trata de una casa familiar de un joven que estudió las danzas árabes en el marco de la formación privada como lo he señalado.

Que la danza árabe es una práctica independiente de la edad y género nos demuestra el ejemplo de Jujuy. Como lo he trabajado en instancias anteriores (Koeltzsch, 2019c), los danzantes buscan una articulación a partir de la auto-percepción del cuerpo, de su propia construcción de belleza vinculada a su estado emocional. Esto también demuestra la diversidad del concepto de la belleza y lo que podemos entender de ella, más allá de la construcción social y la historicidad de la belleza como lo fue señalado por Vigarello (2017), también existe una construcción personal a partir de la auto-comprensión del cuerpo y el estado emocional individual.

Lo que he observado, se trata de historias personales donde cada uno busca su expresión y forma de ser, pero se unen a través del grupo. Se han creado fuertes vínculos no solamente en el marco de una sola danza, sino también con los otros grupos danzantes de diversos ritmos. El ejemplo son los espacios compartidos, sea en la Plaza de los

²¹² La frase proviene de una entrevistada, Cecilia (40 años), entrevista del 22 de noviembre de 2019 en San Salvador de Jujuy.

Inmigrantes o el teatro Mitre, los grupos comparten presentaciones y espacios en su práctica cotidiana. De esta manera se han creado amistades e intercambios de conocimiento a través de las danzas populares y dentro de los actores sociales que se identifican a través de la danza.

En el caso de la danza árabe, esto se comprende desde una mirada hacia “adentro” de la práctica. La organización de los grupos de una academia auto-gestionada como la del barrio Chijra demuestra la profundidad y el fuerte vínculo que se establece a través de una danza desde temprana edad. Paulo organiza sus alumnos de esta manera:

Primero por edades. Tenemos el grupo infantil, el grupo baby de 4 a 6, es más bien una introducción a la danza en general. Es recreativo. Luego el taller infantil de niñas de 6 años a 11 que ya vienen un par de años, trabajando más específico, la técnica. Luego para jóvenes y adultos, está la opción del taller hobby, es para la gente que lo hace de manera recreativa, no profesional, es para todas las edades. Todos pueden hacerlo. La danza árabe no tiene límites de edad, todos pueden hacerlo. En cuanto al conocimiento, etc., es una danza muy amplia, admite cualquier cuerpo desde una nena o hasta una chica que hace danza clásica, una ama de casa, se puede empezar a partir de los 60 o 70, sí se puede. Cada quien, ayuda mucho. Es un hobby. Después está lo profesional, dicto el profesorado (entrevista del 30 de octubre de 2019, S.S. de Jujuy).

En cuanto a la modalidad más profesional, un profesor con uno de los títulos otorgados a nivel privado, y con capacitación adecuada, luego también puede formar a nuevos profesores. Esto implica un aprendizaje tanto práctico como teórico.

Sí, pero obviamente todo con título privado, no hay oficial, no está reconocido por el ministerio oficial. Solamente se reconocen danza folklórica, español y clásico. Las danzas asentadas. Pero bueno son títulos privados. La carrera dura 5 años, arranca a partir de los 13 años, las chicas que quieren arrancar. La idea es que tienen un mínimo de 18 años cuando egresan, por el grado de maduración para dar clases. Y durante la semana tengo las clases distribuidas por años, Primero, segundo, etc. y por los niveles. El plan de estudio es completo, se ven todas las

técnicas, la danza del vientre y todas los estilos (entrevista con Paulo del 30 de octubre de 2019, S.S. de Jujuy).

Ahora bien, detrás de esta práctica hay una estructura que permite desarrollar esta danza a largo plazo, y esto no solamente desde el punto de vista de una niña o una adolescente, ya que también los adultos se involucran muy seriamente en esta danza. Los resultados se pueden apreciar en las presentaciones durante el año y al finalizar el ciclo lectivo. Hay participantes de los grupos *hobby* que toman clases tres veces por semana y los días sábado se juntan para ensayar si hay presentaciones previstas.

Imagen 53. Presentación de danzas árabes en el Teatro Mitre, San Salvador de Jujuy, septiembre de 2019. (Foto: GKK).



La estética, pero sobre todo la realización de los diferentes ritmos es muy importante para las/los danzantes. La mayoría articuló que es un gran desafío, ya que requiere mucha práctica, el manejo de diversas técnicas, de utilería, pero también el entrenamiento del oído a los ritmos no tan habituales. Se involucran con todo su cuerpo en

esta práctica que a la vez les da placer experimentar estos movimientos y articularse. Como una bailarina de un grupo *hobby* explica su experiencia del desafío con los movimientos y del gusto.

El movimiento de la cadera, del torso, la disociación más que nada, del cuerpo, y mucho me gusta el movimiento de la cabeza, del cabello. Que hace poco en la presentación del Mitre del domingo hicimos una coreografía que tenía una parte con el cabello, es bien difícil, pero es muy estético y lindo (Patricia, 32 años. Entrevista del 22 de noviembre de 2019).

Así las/los bailarines encuentran el lenguaje corporal, pero también el sentido que la danza puede dar o significar. Hasta inclusive para mí fue una experiencia muy gratificante de conversar con las/los bailarines y también participar en algunas prácticas, tanto en Salta como Jujuy. Entiendo perfectamente la preocupación por sacar los movimientos correctamente, ya que sin lugar a dudas no es nada fácil. Por otro lado, en las conversaciones pude acercarme a las diferentes personas y mutuamente establecimos un diálogo que iba a las profundidades de la danza y el cuerpo, más allá de lo que es la danza árabe. En muchos casos las reflexiones iban a su propia personalidad señalando ciertos procesos que cada uno pasa, pero demuestran la importancia de la expresión dancística. La entrevistada Beatriz articula lo siguiente:

Yo siento que, bueno, depende del ritmo que estamos trabajando en este momento, pero es como liberador poder expresar con el cuerpo que uno siente, por ahí un movimiento con la cabeza, así chiquito es como que ya te dije un montón. Y la posibilidad de hacer esto, es lo que me alucina. Porque toda mi vida fui súper tímida, y cuando era chica, siempre estaba escondida en los rincones, me tenían que empujar para que hiciera cosas y recién de grande me picó el bicho de hacer cosas y mostrarlo porque es lindo (Entrevista del 22 de noviembre de 2019).

Tanto mujeres como hombres encuentran este lenguaje para articular su personalidad, y particularmente en Jujuy, conversé con hombres jóvenes que les fascinan la danza árabe a pesar de los prejuicios y el estigma de la sociedad asociando las danzas en

general y la danza árabe en particular con una práctica femenina. En relación a la importancia y el significado de la danza contestó Rodrigo (31 años):

Para mí es felicidad, o sea, es algo inexplicable lo que para mí es la danza. Yo la verdad, como te decía recién, en ninguna parte, en ningún ámbito, en ninguna carrera y nada encontré lo que es sentir lo que siento al bailar, siento que me libero, que soy yo, que puedo expresarme como yo quiero, como yo soy y todo por medio de la danza. La danza más allá de lo bonito, es un lenguaje, es una forma de comunicarse por medio del baile por medio del cuerpo (entrevista del 5 de diciembre de 2019).

A partir de las conversaciones queda muy claro que hay aspectos transversales, que no solamente cuentan para bailarines profesionales, todos encuentran categorías de belleza para sí misma, no en lo externo, sino hacia su interior y lo expresan a través de su manejo corporal en la danza árabe. En consecuencia, podríamos tomar toda la danza como expresión artística en la cual se refleja el individuo a partir del movimiento, algo que los pensadores y a la vez artistas griegos como Sócrates trataban de articular. Como da cuenta el análisis desde la historia del arte de Gombrich (1997) que resume:

Toda obra griega de aquel gran período muestra esta sabiduría y pericia en el reparto de las figuras, pero lo que los griegos de la época apreciaban más aún era otra cosa: la libertad recién descubierta de plasmar el cuerpo humano en cualquier posición o movimiento podía servir para reflejar la vida interior de las figuras representadas. Sabemos por uno de sus discípulos que eso fue lo que el gran Sócrates –asimismo formado como escultor– recomendaba a los artistas que hicieran. Debían representar 'los movimientos del alma' mediante la observación exacta de cómo 'los sentimientos afectan al cuerpo en acción' (p. 77).

Para entender esta relación entre cuerpo-danza-belleza-vida interior ha de tenerse en cuenta el factor musical. La música inspira, lleva el cuerpo para el movimiento, sin embargo, no se trata de un ritmo conocido para la mayoría de los danzantes. Además de que la música árabe igual que su cultura abarca una gran diversidad en todos los espacios y lo que ya he mencionado. Aquí también, la creatividad de los profesores observados parece

sin límites y lo transmiten a los alumnos que reconocen que a través de la enseñanza entienden mejor todos estos ritmos.

Ahora estoy aprendiendo a identificar los ritmos a través de los nombres, porque cuando uno escucha así nomás, se cree que es todo parecido, pero no, es bastante distinto. [...] A mí me cambió todo, desde la forma de pensar y de escuchar los sonidos. Ahora cuando voy a un boliche es como que distingo los sonidos que antes por ahí no me daba cuenta, pero es porque el profesor nos dice esto, es un determinado instrumento, este es otro, y este es otro. Entonces ya yo lo asocio con otras cosas, como el reggaetón, la cumbia o lo que fuera. Ya lo distingo tan claramente con mi oído que, ya lo veo de otra manera, y bailo de otra manera los otros ritmos que son más simples. Sí, yo me doy cuenta, uno empieza mover el cuerpo en acuerdo del ritmo que escucha y el sonido del instrumento. Esto me ayudó bastante (Patricia, 32 años. Entrevista del 22 de noviembre de 2019).

La cuestión musical juega un papel crucial en la danza árabe, justamente por la diversidad de culturas y estilos en las mismas danzas como lo he señalado al inicio del capítulo. Los profesores tratan de aprender lo más posible y transmitirlo a sus alumnos. Asistiendo las clases personalmente, pude experimentar cómo se entrena esta cuestión del oído para luego transformar esto en el movimiento correcto. Esto a la par de un gran respeto hacia la cultura árabe que se está enseñando.

Y en las técnicas vemos muchos elementos, los bastones, las alas, el sable, la parte rítmica. La música es muy rica, muchos instrumentos, es tan amplia la variedad, tantos instrumentos tanta musicalidad. Hay diferencias en cómo llega esto a cada uno, la percepción. Para mí es una de las danzas más completas (entrevista con Paulo, el 30 de octubre de 2019).

Finalmente, y como lo objetivé en otras danzas, la cuestión de género también es un tema para la danza árabe y la danza en general. Tanto en Salta como en Jujuy hay participación de varones en la danza árabe, hasta inclusive a nivel de profesores juegan un papel muy importante a nivel nacional. Como comenta Paulo, en Argentina, muchos de los maestros importantes en la danza árabe son varones. Para él un “indicio de algo, y la

sociedad está cambiando” (entrevista del 30 de octubre de 2019). No obstante, esto tal vez no ha impactado en un amplio nivel, ya que es evidente que en los grupos y academias los varones se encuentran en una minoría o son muy escasos. La pregunta ¿a qué se debe esta situación?, el entrevistado y bailarín Rodrigo lo explica así:

Para mí, de mi opinión, lo pasa en folklore, ritmos latinos o árabe, pasa en el ámbito de la danza en general. Creo que es por el machismo. Lo que pasa es que el hombre piensa que los hombres que danzan, bailan o hacen este tipo de cosas, piensan que se pueden catalogar, que son homosexuales o no sé, tipo cosas así. Siempre piensan mal las personas. Los hombres que no bailan siempre catalogan así a los hombres que bailan, como homosexuales. Creo que pasa por una cuestión de machismo que dicen que la danza es para mujeres (Entrevista del 5 de diciembre de 2019).

Podemos notar que en los bailarines masculinos está presente que en su alrededor existen los prejuicios acerca de un varón danzante, y esto de manera general, no solamente acerca de una danza como la danza del vientre. Sin embargo, los mismos no se dejan influenciar y descubren cada vez nuevos bailes y los practican. Como lo relaté anteriormente, se reconocen los profesores masculinos en la danza árabe como muy buenos bailarines y así también podemos encontrar ejemplos en otras danzas.

Queda claro que son los mismos actores sociales que resuelven este tema a su manera, sobre todo, no se avergüenzan de ser sensuales como varón, reconocen su propio cuerpo y el lenguaje corporal es importante para ellos, algo que a nivel de la sociedad en general aún no ha llegado. Es la agencia de los danzantes a partir de su baile y de reconocerlo como Rodrigo, que al ver a otro varón bailando danzas árabes a la perfección lo animó de aprenderlo también.

En este sentido, algo parecido sucede con las mujeres, por estar en contacto con la danza y observar a muchas otras bailarinas, a través de esta práctica aprenden a aceptar su cuerpo y no dudar de la capacidad que puede desarrollar cada una a su manera. Sobre todo, aprenden a no sentir vergüenza ni presión por los supuestos modelos de belleza. Un factor que vi atravesando todas las danzas examinadas. La bailarina Beatriz lo experimentó así:

Y yo veo a muchas bailarinas que son excelentes y tienen sus rollitos, y está bien. Creo que sí, de alguna forma aprendes a aceptar. A mí me pasó eso. No tengo el vientre así plano, pero bueno, ya está es lo que soy, ya no me da tanta vergüenza (Entrevista del 22 de noviembre de 2019).

De alguna manera, y sobre todo en la expresión de la danza árabe, danza del vientre, se trasladan las importancias a otros aspectos. Es una danza con alta exposición corporal y es justamente en esta danza que practican mujeres que no encajan en las normas o imaginarios de un cuerpo modelo. Este tema lo he tratado anteriormente (Koeltzsch, 2019c), y es la relación de los danzantes que practican este tipo de baile que expresan en cierta medida que tienen esta necesidad interior. Con el movimiento van conociendo su cuerpo, pero también van experimentando preferencias en ciertos movimientos y la relación con su estado de ánimo. Así prestan menos atención a los modelos de belleza, aceptan su cuerpo y relacionan la danza con esta satisfacción.

Esto nos demuestra que la preocupación por la expresión de la vida interior es un factor que ha de tenerse en cuenta. Es justamente lo que llevó a Rudolf Laban a analizar los movimientos en relación a los impulsos. En su análisis trata de mostrar esta revelación de la vida interior a partir de la expresión dancística. El autor sostiene que “*Each movement originates from an inner excitement of the nerves, caused either by an immediate sense impression, or by a complicated chain of formerly experienced sense impressions stored in the memory*” (Laban, 2011, p. 19).²¹³ En esta línea de pensar entendemos las diferentes formas de bailar y sus múltiples nociones de belleza. Igual que el pintor, y siguiendo a Kandinsky: “Los elementos de construcción del cuadro no radican en lo externo sino en la necesidad interior” (2003, p. 93).

Finalmente, los actores sociales también crean un significado corporizado, son capaces de combinar complejos esquemas conceptuales que forman parte de esta variedad dentro de las danzas árabes, estos a la vez son altamente abstractos, pero revelan las dinámicas perceptuales ancladas en una base sensorio-motriz. Lo demostraré también en el

²¹³ Cada movimiento proviene de una excitación interior de los nervios, causada o por una inmediata impresión sensorial, o por una cadena complicada de impresiones sensoriales anteriormente experimentadas, las cuales están almacenadas en la memoria (traducción propia).

siguiente análisis del esquema Laban en el próximo apartado que reafirma la alta complejidad en relación a los movimientos corporales y en los aspectos en discusión.

7.4 EJEMPLO DE LMA (LABAN MOVEMENT ANALYSIS) – DANZA ÁRABE

Laban Movement Analysis (LMA) – Formulario de codificación.

Performance: Ritmo Baladi, Teatro Mitre, San Salvador de Jujuy, septiembre de 2019.

Cuerpo

| | | | |
|-----------|---|------------|---|
| cabeza | X | hombros | X |
| brazos | X | codos | X |
| manos | X | dedos/mano | X |
| antebrazo | X | torso | X |
| pelvis | X | pies | X |
| piernas | X | | X |

Espacio

| | | | |
|----------------|---|------------|---|
| hacia arriba | X | profundo | X |
| atrás | X | adelante | X |
| hacia un lado | X | sagital | X |
| vertical | X | horizontal | X |
| tridimensional | X | | |

Kinesfera

| | | |
|---------|---------|----------|
| pequeña | mediana | Grande X |
|---------|---------|----------|

Estímulo/impulso (Antrieb)

| | | | | |
|----------------|------------|---|------------|---|
| TIEMPO | repentino | | paulatino | X |
| PESO | ligero | X | energético | |
| FLUJO | controlado | | libre | X |
| ESPACIO | indirecto | X | directo | |

Forma

| | | | |
|--------------|---|--------------------------|---|
| cerrando | X | abriendo | X |
| volviendo | X | tendiendo hacia adelante | X |
| descendiendo | X | subiendo | X |
| creciendo | X | disminuyendo | X |
| arqueado | X | directo | X |
| modelando | X | | |

En este caso observé una performance del ritmo Baladí en una presentación en el Teatro Mitre en San Salvador de Jujuy. Es una danza compleja en la cual mueven todas las partes del cuerpo, aquí podemos destacar que hasta inclusive el cabello se integra en el movimiento, o mejor dicho, intencionalmente se hacen los movimientos no solamente con la cabeza, sino también con el cabello.

En esta danza, constantemente todo el cuerpo está en movimiento y de manera armónica se combinan las partes, no predomina una parte, sino se van y vuelven los movimientos que atraviesan todo el cuerpo, y se combinan los brazos elegantes al mismo tiempo con las otras partes. Característica es la disociación de movimientos pélvicos y del torso.

En relación al espacio, el mismo se está transcurriendo en diversas direcciones y se utiliza todo el espacio cambiando constantemente las direcciones. La kinesfera del bailarín/bailarina es grande, ya que en muchos movimientos cada bailarina extiende las extremidades hasta la máxima extensión. Es una danza en grupo y las bailarinas se acercan o se alejan entre sí durante la danza. Los movimientos se realizan con el cuerpo parado, no se sienta o se acuesta en el piso, pero en momento el cuerpo va bajando y subiendo.

En la performance de “Baladí” destaca un factor que es la armonía espacial. Teóricamente Laban (2011) explora la relación entre el hombre y el espacio que lo rodea. Aquí se transmite claramente un sentimiento armonioso por el espacio y a la vez es desafiante para las bailarinas con estos cambios y amplios movimientos dentro y fuera de la propia kinesfera.

Lo que corresponde a la categoría estímulo, los movimientos se llevan a cabo más lenta y paulatinamente. Son ligeros (poco uso de la fuerza), libres y se pasa el espacio de manera indirecta. Los movimientos se hacen con poco uso de la fuerza, a veces contra la gravedad, y a veces siguen la gravedad. En cada momento predomina la sensualidad y las líneas suaves de los cuerpos. El conjunto de los cuerpos, el manejo individual y la armonía hacen aparecer el grupo como un cuerpo unido.

La forma del cuerpo cambia con cada movimiento y se observa una gran variedad de formas corporales. Es la danza con más formas usadas, muchos resultados por las ondulaciones y vibraciones de torso, vientre y del suelo pélvico. Esto subraya también la complejidad de esta danza y el manejo corporal que requiere. Por eso, los actores sociales mencionan siempre el factor de la técnica y del entrenamiento que se necesita para poder hacer todos estos movimientos. A veces surge la autocrítica, ya que quieren realizar los

movimientos cada vez más perfectos y conocen las dificultades en la realización. En ninguna de las otras danzas los bailarines expresaron tanta preocupación por el entrenamiento. Si vemos el cuadro de “forma” en el formulario se entiende el por qué.

Ahora bien, la fraseología que expresa la relación entre los cuatro parámetros, en este ejemplo encontramos también una variedad en la disposición temporal de la secuencia de movimientos en el cuerpo. A veces esta disposición es simultánea (de varios movimientos de partes del cuerpo), en algunos momentos es sucesiva (los movimientos se realizan sucesivamente por partes del cuerpo adyacentes), y en otros momentos es secuencial (secuencia de movimientos de partes del cuerpo no adyacentes). La frase se ejecuta mayormente con énfasis en el medio o al final de una secuencia.

En cuanto a la última categoría, relación, en esta performance se relacionan 12 bailarinas y se comunican de manera fluida. Así también se vinculan todas las partes corporales de cada bailarina entre sí. No se utilizan otros objetos durante el baile. Los movimientos invitan a captar el mensaje que se expresa con el cuerpo y a un viaje visual con altos elementos de seducción y de expresión de la femineidad.

7.5 BALANCE

En este capítulo tematicé la danza árabe, o también llamada “danza del vientre” a partir de la práctica local considerando que el mundo árabe no es homogéneo y así también se ha diversificado este estilo de danza. Es un género complejo que se ha difundido en muchas partes del mundo y se ha adaptado a las situaciones locales. En la misma cultura árabe se han acomodado algunos aspectos debido a los cambios globales y migraciones.

Sin embargo, la danza árabe está muy ligada a prácticas culturales ancestrales del Medio Oriente, sobre todo en relación a la mujer, en búsqueda de expresión de su sensualidad, así aprendiendo desde temprana edad el manejo de sus propios cuerpos y entender sus secretos.

He descrito las prácticas locales que se han establecidas en el sector popular y forman parte del movimiento de las danzas en la región NOA, además de la importancia que ha ganado este género de danza a nivel nacional. Los grupos danzantes y los profesores intercambian sus saberes y trabajos mediante performances y talleres en todo el país. Se organizan eventos y encuentros. Como también lo destacué, se trata de iniciativas privadas y no apoyadas o promovidas por instituciones públicas.

Las/los danzantes están muy comprometidos en esta actividad, aprendiendo los aspectos culturales y las técnicas dancísticas, tanto tradicionales como modernos, se interesan por la diversidad de ritmos que corresponde a la música árabe, pero también se combinan de manera creativa con ritmos locales como el Tango u otros ritmos latinos.

Se trata de una práctica corporal significativa y compleja que se refleja en el análisis según el esquema de Laban. Es una de las danzas con más complejidad en cuanto a los movimientos corporales, las combinaciones, el uso del espacio y en el manejo del cuerpo debido a las disociaciones, mover solamente partes del cuerpo mientras otras permanecen quietas. Esto requiere mucha habilidad y práctica conociendo de a poco el funcionamiento del cuerpo.

Pude demostrar que es este un desafío que la población danzante busca, porque se trata de procurar un lenguaje y un marco estético que les permite desplegar sus habilidades y entrar en un diálogo con el resto de la sociedad. Así también se eligen cuidadosamente

los otros elementos como el vestuario y la estética de los cabellos para presentar una compleja unidad de esta práctica corporal.

A lo largo del capítulo también se articularon tanto hombres como mujeres acerca de sus motivaciones, aprendizajes y expresiones dancísticas desde su punto de vista. Queda claro que es una práctica para todos sexos, géneros y edades. A nivel local se ha formado una comunidad danzante que se apoya entre sí y que activamente difunde su visión hacia el mundo a través de una danza.

Finalmente, he dejado claro que se trata de una danza que implica una alta complejidad corporal en relación a la técnica, no solamente es una exposición del cuerpo. Esta danza permite a los actores danzantes un particular acceso a su cuerpo por la diversidad de movimientos y esto es percibido como tal, ya que provoca también la superación, tanto para hombres como mujeres, y a la vez permite mostrar emociones y corporalidad.

TERCERA PARTE

DIVERSIDAD DE CUERPOS Y VOCES

CAPÍTULO 8

LA DANZA Y EL MOVIMIENTO COMO NARRATIVA

Para discutir los resultados del análisis, en este capítulo trataré de unir las cuatro danzas estudiadas a partir de la técnica de montaje, con el fin de relacionar los cuerpos danzantes creando un puente entre la experiencia cotidiana y el estudio. Considero de suma importancia incluir diversas imágenes como lo he aplicado a lo largo de la tesis. Estas mismas contribuyen considerablemente para destacar que ellas representan un tipo de conocimiento, construyen un significado encarnado, además captan las experiencias artísticas y performáticas.

Cabe mencionar que el montaje ha sido establecido como una herramienta metodológica para incorporar otras maneras de pensar, pero también nos ayuda para crear algo diferente, no es solamente un recurso. Como bien reconoce Didi-Huberman (2008), las imágenes desmontan órdenes y remontan la historia. Para Didi-Huberman el montaje “sería un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra, que toma acta del 'desorden del mundo'” (2008, p. 98). Nace en un momento entre-guerras, cuando escritores, artistas y pensadores toman “posición en el debate estético y político” (Didi-Huberman, 2008, p. 98). Podemos encontrar ejemplos en las obras de Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Sergei Eisenstein, Aby Warburg y Marc Bloch, entre otros, autores que también contribuyeron para articular las diferentes etapas del trabajo de tesis.

Ahora bien, nos encontramos en otra época, no obstante, sigue siendo un válido recurso. Pensando en el espacio estudiado en esta tesis, tal vez sería pertinente hacer la relación con el mundo global considerando la situación entre modernidad y posmodernidad en el Noroeste Argentino, lo que también significa un “entre” en la relación pasado-presente-futuro donde nos enfrentamos a ciertas decadencias, crisis económicas y últimamente la pandemia COVID-19.

A través del montaje dialogan el tiempo, el espacio y la memoria y nos ayuda entender estas relaciones. Además, se puede hacer aportes para deconstruir un pensamiento rígido y para reconocer el vínculo entre historia y experiencias performáticas.

Al someterme pensar en estos enfoques del montaje y en cuestiones más artísticas, me abrió un panorama mucho más amplio pensar las danzas y el cuerpo que finalmente se unió y así considerar las actividades dancísticas en el NOA como una expresividad colectiva. Cada uno aporta expresiones de su historia personal y sus emociones. Por lo tanto, esto me llevó a pensar en desarrollar toda esta experiencia etnográfica aquí revelada como una narrativa, pero en un sentido de Bakhtin (1984) y su planteo de la polifonía como principio de expresión no jerárquico que voy a desarrollar en más detalle a continuación.

Lo que propongo es que haré no solamente un intento de un montaje fotográfico, o sea de imágenes, sino también haré una animación reforzando la cuestión emocional incluyendo música. Ya que resulta que, y reflexionando sobre mi pasado a partir de trabajos autoetnográficos como el aquí presentado en el capítulo 2, tengo en mi memoria el recuerdo del trabajo cinematográfico de Sergei Eisenstein,²¹⁴ ya que formaba parte de mi educación escolar en la adolescencia. En la que aún vimos películas como “El acorazado Potemkin” en aquellos cine-teatros acompañadas por la música de piano en vivo.

²¹⁴ En particular la película “El acorazado *Potemkin*”, la vi en uno de los cine-teatros antiguos en su original, o sea, sin tono, solamente acompañada con música de piano en vivo. A mis 14 años esto formaba parte de las actividades escolares.

8.1 CUERPOS COMO VOCES PLENAS. EL MONTAJE POLIFÓNICO

Como lo he señalado anteriormente, el método de montaje se utiliza sobre todo como recurso, para ver, en el sentido de anticipar. Es decir, se usa para enlazar la experiencia cotidiana con la preocupación intelectual, lo que significa dejar hablar a los actores sociales y “no adquirir formulaciones intelectuales” (Benjamin, 1983, p. 574).

Teórica y prácticamente interesante es el enfoque de Walter Benjamin quien considera el *Bildraum* (espacio de imagen) como un *Leibraum* (espacio del cuerpo) porque demuestra “la vida encarnada” (*leibhaftige Leben*) (1991, p. 310). Este *Bilddenken* (pensar en imágenes) que nos propone Benjamin sirve para reflexionar sobre los espacios intermedios, el entre, así alejarnos de pensar en dicotomías.

En el inicio de la tesis desarrollé algunas cuestiones acerca del cuerpo, para entender el *Leib* del ser humano que está influenciado por procesos históricos, por el espacio donde se mueve, y así también por sus emociones y las de los otros cuerpos. Al observarlos podemos darnos cuenta, porque las imágenes se hacen cuerpo y disuelven las fronteras entre objeto y sujeto.

A partir del montaje de las imágenes cada uno puede acercarse a los cuerpos danzantes para entender qué quieren decir. Sumergirse en las expresiones en silencio, y a la vez sentir lo que Katherine Dunham (2005) llama “*dynamic energy*” (energía dinámica). Lo que plantea Dunham es mostrar con las imágenes lo que uno es. Según Dunham: “Lo que uno es, no se tiene que hablar. Se demuestra. Sentir la confianza en el movimiento, la verdad en él es casi todo lo que se necesita” (2005, p. 470, traducción propia).

En los movimientos podemos encontrar fuerza, elegancia, sensualidad, energía, erotismo, sexualidad, entre otras articulaciones, y esto depende de cada persona, su interpretación y el lugar. Considerando que los bailes suceden en circunstancias que generan emociones que no se pueden repetir de la misma manera y generan situaciones únicas.

Desde el punto de vista de los danzantes también significa tener consciencia que bailar siempre es el acto o el momento espontáneo. Como lo he mencionado anteriormente, según el dicho de que nadie nos puede quitar lo que ya hemos bailado. En este sentido, el baile queda con el actor y en su memoria corporal, y está íntimamente ligado con su personalidad y sus vivencias. Así también es cierto que lo puede repetir, pero no del mismo

modo. Además, no se le puede quitar lo hecho, y menos reprimir o castigar por lo ya instantáneamente realizado, aunque si posteriormente al acto. Queda como significado corporizado.

Resulta que los mismos actores sociales perciben esto, de que se trata de algo que sale de sí mismos y es para ellos mismos. La entrevistada Carla (30 años) lo comentó así:

[...] vos necesitás un momento para vos, / así que, mi momento es este, bailar y divertirme y nada más..., y para mi cuerpo también, es el momento de una, necesitás tu momento y yo lo encontraba en esto. [...] porque en este momento te olvidas, =te olvidas =y salís ya más relajada, =ya vas más tranquila (entrevista del 17 de octubre de 2014 en La Merced).

Cabe destacar que el montaje de imágenes puede ser entendida como estrategia narrativa, ya que la narrativa no solamente es la lengua escrita, sino que puede tomar múltiples formas e incentivos para construirla (Barthes, 1975). Para interpretar, ir más allá de lo más obvio, considerar la retórica de la imagen, entender el mensaje simbólico, cultural o connotado (Barthes, 1986, p. 42).

En relación a esto, no podemos dejar de lado las teorías sociales vinculadas a las imágenes y a la interpretación de las experiencias vividas. Buscar otras formas de conocer y de expresar como tipo meta-lenguaje, pero también reconocer la vitalidad corporal. Dejar de considerar que el goce, el placer y los impulsos como algo negativo, o como “un estado resultante de alguna privación en el individuo que 'aún no sabe’” (Didi-Huberman, 2008, p. 262). Es lo que Brecht criticaba de la ideología y de la “actitud desconfiada hacia la vitalidad de lo corporal de los alemanes” (Brecht en Didi-Huberman, 2008, p. 261). Queda muy claro que, para el análisis de la cultura popular el aspecto corporal, el goce y la diversión son de suma importancia y no se trata de ingenuidad.

Como bien lo reconoce Didi-Huberman: “La ingenuidad por lo tanto no tiene nada que ver con la simplificación idiota de todas las cosas. Es, más bien, una apertura particularmente confiada hacia la voluptuosa complejidad –relaciones, ramificaciones, contradicciones, contactos– del mundo circundante” (2008, p. 262).

Esto también implicaría liberarnos de visualizar a partir de discursos preestablecidos, “reactualizar la memoria de la experiencia como un todo indisoluble, en el que se funden los sentidos corporales y mentales” (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 23). Esto

constituye un tipo de memoria del hacer habitar. Esto nos lleva a considerar que: “La integralidad de la experiencia del habitar sería una de las (ambiciosas) metas de la visualización” (ibídem).

Aquí hay otro factor para tener en cuenta, que es el espacio andino, desde el cual se realiza este trabajo, es un espacio donde predominan los lenguajes corporales, sonoros e iconográficos, los mismos cuentan con una larga tradición como forma de articulación (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 23). Por lo tanto, la articulación y la narrativa corporal pueden ser entendidas como una estrategia para la adaptación en resistencia, son expresiones de memoria y rebeliones, pero también de sentimientos y emociones, mucho más relevantes que las palabras.

El montaje es una herramienta dinámica para entender la experiencia como acción y emoción, y esto sucede a través de la expresión no verbal. Podemos relacionar la acción dancística con una intención y a la vez con la expresión emocional. En este contexto también he de reconocer “la performance como modo de hablar” como lo propone Bauman (1975, p. 291), es decir, no empezar a explicar a partir de los textos más complicados seleccionados por las personas consideradas las más letradas, y luego, reintroducir estos textos en la situación de interpretación (Bauman, 1975, p. 293). Antes que nada deberíamos reconocer la competencia comunicativa de la performance. Bauman dice lo siguiente:

*Fundamentally, performance as a mode of spoken verbal communication consists in the assumption of responsibility to an audience for a display of communicative competence. This competence rests on the knowledge and ability to speak in socially appropriate ways. Performance involves on the part of the performer an assumption of accountability to an audience for the way in which communication is carried out, above and beyond its referential content (1975, p. 293).*²¹⁵

²¹⁵ Fundamentalmente, la performance como modo de comunicación oral consiste en la asunción de la responsabilidad ante un público de una muestra de competencia comunicativa. Esta competencia se basa en el conocimiento y la capacidad de hablar de manera socialmente apropiada. La performance supone por parte del intérprete una asunción de responsabilidad ante un público por la forma en que se lleva a cabo la comunicación, más allá de su contenido referencial (traducción propia).

Esta comunicación vive del intercambio entre performer y público, bailando años tras años, encontrar un lenguaje para comunicar, superar miedos y seguir esta vocación a la expresión corporal. Hasta inclusive los mismos actores danzantes que se dan cuenta de esto y reflexionan acerca de la sociedad, notando cambios en la misma. Así también es una forma de adquirir conocimiento a través del cuerpo sensorial. Como articuló Paulo (30 años) de Jujuy:

Hay un público que te respeta. Siempre la gente me ha recibido de diez. A veces me daba miedo, pero siempre fui aceptado. Ahora hay un movimiento muy grande para incluir a los varones. Se está borrando un poco la brecha en la participación y ya no es tanto la división entre hombre o mujer. Hoy son los hombres que buscan y convocan para la danza árabe. Es un indicio de algo, y la sociedad está cambiando algo (entrevista del 30 de octubre de 2019, S.S. de Jujuy).

Ahora bien, queda claro que la performance de los bailarines es significativa y significativa a la vez, como lo destaca Hall (1996) de que las prácticas significantes siempre están relacionadas al “juego de la diferencia”, esto no depende solamente de uno, es un proceso que “actúa a través de la diferencia” (p. 16). Con esto, como el ejemplo de la aceptación de la danza árabe de varones, se consolida el proceso del reconocimiento como danza masculina, y por lo tanto, también tiene una dimensión significativa, tanto para los actores sociales como la sociedad.

En relación a las imágenes en el montaje, cabe aclarar que tanto la danza como la imagen constituyen un tejido vital de diferentes energías psíquicas y emociones que se manifiestan en ciertos modos de expresión y en los *Pathosformeln* (Warburg, 2010) que incluyen mímica y gestos que son universales. La danza es una expresión del ser humano a través de la cual demuestra sus fuerzas, tensiones, sentimientos y pasiones que resultan como un juego entre los diferentes gestos o imágenes, por ende, podemos aplicar el concepto de *Pathosformel* a los fenómenos del movimiento que al mismo tiempo son el vehículo para el *Nachleben* (vida posterior) de las imágenes.

El concepto de *Pathosformel* (fórmula expresiva) de Aby Warburg (2010) justamente remite a las diferentes formas de percepción intensivas y están estrechamente vinculadas a los efectos corporales primarios. Esto incluye gestos expresivos, imágenes, palabras y sentimientos que se comparten entre los seres humanos y son significantes.

Warburg lo ejemplifica con el “desencadenamiento de los desinhibidos movimientos expresivos del cuerpo” (2010, p. 4) en la Antigüedad, que incluye toda la escala de la expresión de la vida cinética. Las imágenes comunican en cierta manera los sentimientos, pero también reflejan estas acciones mímicas con una relación histórica que perduran en la imagen como *Nachleben*.

En este sentido, con las imágenes y el montaje, quiero invitar a verlas de otra manera, no como meras representaciones culturales. Considero que en la danza se usa el cuerpo para mediar entre la percepción corporal y el mundo. Encontramos una relación entre los cuerpos danzantes y que se expresan a partir de la propia percepción de los actores sociales por un lado, y por otro, las personas que perciben esta expresión.

En este sentido, al analizar la expresión dancística, deberíamos tener en cuenta el anacronismo histórico, o sea, el pasado y el presente coexisten, y en este contexto, juega un rol importante la memoria y el *Nachleben*. El mundo no existe sin estos espacios intermedios, espacios de expresión no verbal, pero también espacios de lucha y de preocupaciones, y es ahí donde podemos empezar a percibir las preocupaciones de los actores sociales.

8.2 COEXISTENCIA Y POLIFONÍA. LA RESPUESTA DE LOS ACTORES DANZANTES

Una de mis preocupaciones en esta tesis es mostrar la diversidad de las prácticas dancísticas en el Noroeste Argentino, pero no desde una perspectiva comparativa, sino desde su coexistencia. Importante en este sentido es dejar que hable cada uno de los actores desde su danza elegida, y en muchos casos los mismos actores sociales practican más que un solo estilo de baile. Para explicar estas múltiples voces dancísticas, y no sumergirme en una sola perspectiva, quiero recalcar que se trata de una narrativa performática que expresa múltiples voces y al mismo tiempo considerarlas iguales. Es ahí donde podemos aplicar perfectamente la perspectiva de la polifonía propuesta por Bakhtin (1984) quien entiende de esto, considerar literalmente la variedad de voces independientes que a la vez tienen la misma importancia. Se trata de un discurso sin jerarquías.

Recapitulando los cuatro tipos de danza de este estudio, a pesar de que son formas de bailar y movimientos diferentes, claramente destaca que la danza es una práctica unificadora con un alto significado encarnado, o sea, destaca la necesidad de la articulación corporal por parte de los actores sociales populares. Cada grupo dialoga con su performance y con su movimiento como forma de comunicación.

Nuestra existencia implica entablar diálogos, y estos diálogos no terminan, y tampoco son fijos. Son abiertos, porque las mismas personas se van transformando a través del diálogo, se fusionan en parte con lo que es el discurso de los demás. Esto puede llevar a que se considere otra perspectiva y el diálogo también produce cambios. Es lo que Bakhtin (1984) detecta en las novelas de Dostojewski. En ellas, la idea no es una mera representación o una conclusión de la misma, sino que solamente está presente para los caracteres, y no para Dostojewski como autor (p. 24).

Esta capacidad dialógica también nos demuestran los actores danzantes, como el bailarín Rodrigo de danzas latinas quien se dejó inspirar por otro varón para tomar la iniciativa de aprender la danza árabe. Comenta que:

Cuando vi al profesor, cuando aún no conocía mucho del ámbito y el público árabe, lo conocí a este profesor y dije que no, yo quiero bailar así, quiero hacer esto. [...] Y la verdad me apasiona, es algo tan lindo el árabe, aparte es algo totalmente

diferente lo que yo estoy acostumbrado hacer. Por eso me aporta mucho para mi carrera, para mis clases, por ahí se aprende otro estilo otras técnicas, todo esto me sirve, y me gusta mucho (entrevista del 5 de diciembre de 2019).

Todos estos aspectos nos permiten explorar este mundo de las danzas populares, la contribución del afecto y la encarnación en la propia creación de significados. Si tomamos aquí las cuatro danzas populares en sus diferentes formas de expresarse, el movimiento y modo de presentarse, a partir de la participación de actores de diferentes edades y diversos géneros, en su totalidad entiendo su articulación como un diálogo. Todo el trabajo puede entenderse como un diálogo entre los actores danzantes, que incluye mi autoetnografía y las teorías desde la perspectiva intelectual, en su conjunto se articulan pero a este nivel polifónico.

En su análisis de las novelas polifónicas de Dostoievski es donde Bakhtin detecta este mundo de sujetos autónomos (1984, p. 7), la narrativa de diferentes perspectivas y voces que no se subordinan a la voz del autor. Bakhtin lo resume así:

Dostojevsky's particular gift for hearing and understanding all voices immediately and simultaneously, a gift whose equal we find only in Dante, also permitted him to create the polyphonic novel. The objective complexity, contradictoriness and multi-voicedness of Dostojevsky's epoch, the position of the declassé intellectual and the social wanderer, his deep biographical and inner participation in the objective multi-levelledness of life and finally his gift for seeing the world in terms of interaction and coexistence –all this prepared the soil in which Dostojevsky's polyphonic novel was to grow (1984, pp. 30-31).²¹⁶

Destaca claramente la idea del diálogo de “multi-vozes” que interactúan sin una lógica particular establecida por el autor y su ideología. Como también menciona la cita,

²¹⁶ El don particular de Dostoievski para oír y comprender todas las voces de forma inmediata y simultánea, un don cuyo igual sólo encontramos en Dante, también le permitió crear la novela polifónica. La complejidad objetiva, la contradicción y la multiplicidad de voces de la época de Dostoievski, la posición del intelectual desclasado y del vagabundo social, su profunda participación biográfica e interior en la multiplicidad objetiva de la vida y, finalmente, su don para ver el mundo en términos de interacción y coexistencia, todo esto preparó el terreno en el que la novela polifónica de Dostoievski iba a crecer (traducción propia).

entran factores biográficos y la participación del autor, como es el caso de Dostoievski, y como también lo hice en este trabajo a partir de la autoetnografía. Se construye un tipo de dialogismo de pensar artísticamente y un nuevo modelo del mundo internamente dialogizado.

Esto me llevó a pensar sobre el diálogo en el análisis social y que estas relaciones dialógicas son posibles, por ejemplo pueden ser entre imágenes de diferentes formas de arte (Bakhtin, 1984, p. 185). Esto me ha motivado llevar el análisis de la investigación hacia el montaje donde culmina este diálogo entre múltiples voces y perspectivas que también constituyen mundos subjetivos. Podemos entender que el tema de las percepciones y las miradas de los actores sociales hacia su mundo no son fijas ni terminan en un contexto predefinido, sino se actualizan a través de los diálogos. Dostoievski se dio cuenta de las contradicciones y percibió diferentes “capas” en el mundo social (Bakhtin, 1984, p. 27), donde todos los actores tienen la capacidad de comprensión, expresión y articulación de su manera.

Ahora bien, tomo en cuenta estos aportes teóricos para el intento de crear un diálogo entre las diferentes danzas y sus articulaciones. Vinculo las imágenes con categorías y palabras claves que resultan a partir del análisis de las entrevistas y el material empírico recopilado. A continuación presento un montaje para cada uno de los cuatro estilos de danza junto con una figura de palabras clave que resultan de las diversas fuentes creadas y analizadas en el programa ATLAS.ti. Son los términos que se usaron con mayor frecuencia y que formaron parte de la codificación del material recopilado.

8.2.1 Montaje “danzas folklóricas”

A partir de las entrevistas, mi participación en diferentes ocasiones, fiestas, actos oficiales y las encuestas, intenté interpretar lo que significa la danza folklórica para los actores sociales. Pensar que las imágenes hablan por sí mismas, brevemente presento un resumen de las palabras claves y lo que puedo derivar de todo el material revelado. En este caso, la danza es una expresión colectiva anclada en factores de identidad, memoria histórica, memoria corporal, pero también está relacionada a sentimientos y emociones. Para los actores sociales danzantes se trata de una experiencia física, adquieren conciencia de sí mismos, pero también es una experiencia social y grupal.

Las imágenes también reflejan las características del análisis según Laban, presentado al final del capítulo 4, en cuanto al uso del cuerpo, la kinesfera y algunas formas.

En la nube de palabras represento algunos términos con más frecuencia usados en el trabajo con los actores danzantes. Sin embargo, el montaje queda sin texto, ya que la idea es hacer una lectura solamente sobre las imágenes.

Figura 5. Palabras clave de la percepción en la danza folklórica.



Fuente: Elaboración propia en base al análisis de las entrevistas y encuestas en ATLAS.ti.



8.2.2 Montaje “danza brasileña”

Sin lugar a dudas, las imágenes representan la exposición del cuerpo y la sensualidad con la que los actores danzantes relacionan los estilos de las danzas brasileñas aquí en cuestión. Quiero volver a destacar que hice el recorte en relación a los estilos de bailes “brasileños” según la realidad local y lo que se practica en este lugar, lo que no pretende generalizar las danzas brasileñas. Aquí trato sobre todo lo que corresponde a los estilos *Samba*, *Funk* y *Axé*.

Las imágenes expresan de alguna manera el patrón de movimiento dinámico y la vivencia grupal. Si tenemos en cuenta la nube de palabra, destaca el término “sensual” una percepción que más fue asociada. Pero también a menudo se menciona “momento”, como lo describí en el capítulo 5, las mujeres a avanzada edad utilizan la práctica como forma de experiencia personal-corporal, un momento para sí mismas, en un contexto de discriminación social y las conflictivas relaciones de género a las que remiten palabras como “miedo”. Esta autorreflexión es interesante ya que surgió en las entrevistas, pero también en las conversaciones cotidianas las que estuve compartiendo como participante danzante en los grupos. Esto demuestra que las danzas son una articulación, y en su fondo, las prácticas tienen un significado social.

Por otro lado, la práctica de estas danzas puede ser considerada una descarga necesaria a partir de movimientos fáciles, la diversión, la alegría y la sensualidad.

Figura 6. Palabras clave de la percepción en la danza folklórica.



Fuente: Elaboración propia en base al análisis de las entrevistas y encuestas en ATLAS.ti.



8.2.3 Montaje “danza K-pop”

Las imágenes muestran sobre todo a la población joven escenificándose, o en espacios públicos o en escenarios. La danza K-pop puede ser interpretada como respuesta de la juventud a la globalización y el flujo de información, la posibilidad de buscar alternativas en el estilo de vida. Es una vivencia grupal donde se intercambian y transmiten aspectos culturales, estéticas y corporalidades, ya que la danza juega un rol importante. La comunicación sucede a través de las fronteras en una comunidad internacional dentro de los fanáticos de K-pop y se hace público a nivel local a través de las presentaciones.

Las presentaciones y los eventos públicos juegan un rol importante, porque es constituyen la plataforma de su lenguaje corporal. Esto implica el “nerviosismo” mencionado, ya que se preparan con mucho esfuerzo las coreografías, como lo he mencionado en el capítulo 6. Construyen una auto-exigencia para que la performance sea realizada como aprendido y nadie quiere fallar dentro de esta construcción grupal.

Como también se puede percibir de las fotos, la estética es un factor importante, tanto varones como mujeres se presentan en el grupo en sintonía que no significa distinción en la apariencia. Los jóvenes aceptan su condición corporal y la demuestran en sus escenificaciones.

Figura 7. Palabras clave de la percepción en la danza K-pop.



Fuente: Elaboración propia en base al análisis de las entrevistas y encuestas en ATLAS.ti.



8.2.4 Montaje “danza árabe”

Esta danza se caracteriza por la alta complejidad de movimientos, por eso la técnica juega este rol importante, y los danzantes están conscientes de este aspecto. La danza árabe puede ser la respuesta local para exigir una formación integral en danzas reconociendo la importancia cultural de los diversos pueblos árabes.

El vestuario se presenta muy elaborado y es importante para los/las participantes en el escenario, además, refuerza la sensualidad percibida. Esto también se transmite en las presentaciones donde se aprecian los aplausos del público.

El entrenamiento permanente contribuye a una mayor relación con el propio cuerpo y ha llevado a una alta aceptación de las condiciones corporales. La actividad física, la forma rítmica y dinámica y los logros de aprender la técnica provoca una felicidad en los danzantes.

Cabe mencionar que, sobre todo por parte de los varones, se perciben aún prejuicios en la sociedad, pero también las mujeres reconocen que la exposición del cuerpo en las danzas árabes a veces causa malentendidos en la población en general.

Figura 8. Palabras clave de la percepción en la danza árabe.



Fuente: Elaboración propia en base al análisis de las entrevistas y encuestas en ATLAS.ti.



8.3 LA DANZA COMO ARTICULACIÓN DE PLACER, SENSUALIDAD Y SEXUALIDAD

Cruzando los diferentes montajes, podemos notar la necesidad de los actores sociales para expresarse corporalmente, y que las clases populares buscan activamente este lenguaje. La escenificación juega un rol muy importante, la posibilidad de presentarse es una experiencia significativa. Mostrarse públicamente implica poder hablar a través de diversas formas dancísticas.

En las diferentes danzas aquí en cuestión entra en juego la transmisión cultural de diversas corporalidades, tratándose de bailes con diversos orígenes, hasta inclusive, como lo he detectado, en las danzas folklóricas argentinas se encuentran distintas influencias afrolatinoamericanas que se articulan sin hacer hincapié en cuestiones fenotípicas.

Todas las danzas implican una alta complejidad de movimientos, a pesar de que a veces los actores sociales los perciben como fáciles. Esto es normal cuando ya están tan familiarizados con un tipo de baile y no piensan más en diferencias o dificultades. Han logrado incluir en su *habitus* nuevos movimientos y diversas corporalidades.

Un aspecto que atraviesa todas estas danzas es la vivencia en grupo. Los cuerpos en movimiento logran conectarse, sentir alegría y felicidad, además constituyen un momento social. Esto sucede para cada uno en su propia manera, en el sentido de la polifonía, se conjugan estas diferentes voces acerca de un tema común: la expresión dancística.

Así también está presente la diversidad en lo que perciben la sensualidad en todas las danzas. Como lo he mencionado anteriormente, históricamente podemos encontrar indicios de la expresión del placer y de sexualidad a través de las danzas. Así como también lo he mencionado a partir de la idea de Kandinsky acerca del origen sexual de la danza (2003, p. 95). Y esto por la capacidad de liberar energía, los diversos movimientos e infinitas posibilidades de expresión que permiten configurar múltiples visiones de belleza y estética, así como existen diversas sexualidades (Koeltzsch, 2019f, 2020). Esto demuestra también el diálogo polifónico aquí en cuestión.

En esta misma línea, Katherine Dunham reflexiona sobre este tema y establece una relación transhistórica entre danza y sexo. En un ensayo escribe: “*The dance can be said to be inherently the root of the orgy, the sexual act itself being in the nature of dance...*”

*Courtship are undoubtedly motivated by sex and are an almost universal practice*²¹⁷ (citado en Dee Das, 2017, p. 60).

En las palabras destacadas de cada montaje la sensualidad es una de las claves para la percepción y la auto-percepción de los actores sociales. A menudo aparece la mención acerca de lo sensual y lo erótico en la caracterización de la expresión dancística. Muchas veces resaltaron los movimientos pélvicos, el uso de todo el cuerpo y la liberación de energías como descripción. O sea, sin mencionar la palabra “afro”, sí reconocen corporalmente las relaciones con esta influencia. Como lo dice Dunham que “el movimiento africano es un movimiento pélvico” (en Haskins, 1990, p. 101).

Por otro lado, por la alta participación de mujeres en todas las actividades dancísticas, ha de reconocerse que se han cristalizado las danzas como lugares que habita el cuerpo femenino, donde se sienten cómodas, tal vez puede ser interpretados como reacción a lo que sucede en su entorno y en la sociedad. No toda articulación sensual, sexual o de “ligera” vestimenta corresponde a la sexualización en el capitalismo, o fomentan “comportamientos sexistas” como lo destacan Sigl y Mendoza Salazar acerca de la práctica de los Caporales (2012, p. 43). En realidad es al revés, es la reacción de la clase popular a la constante negación de sus prácticas culturales, a las restricciones corporales por cuestiones de norma y moral, y a la necesidad de expresar su ser femenino. Buscan a través del baile su forma de expresar y “tener mi momento”,²¹⁸ en una vida cotidiana marcada por problemas económicos, problemáticas relaciones de género, o ser reducida a un rol de procreadora y trabajadora doméstica. Así también lo reconoce una bailarina de Cerrillos (Salta):

¡La mujer tiene su libertad! La mujer no es solamente para criar un hijo y estar en la casa, ella también tiene que salir, un momento, aunque sea bailar sanamente, no disponiendo su vida al riesgo de todo (Cecilia, 31 años, entrevista del 28 de octubre de 2014 en Cerrillos).

²¹⁷ “Se puede decir que la danza es inherentemente la raíz de la orgía, el acto sexual en sí mismo está en la naturaleza de la danza... El cortejo está indudablemente motivado por el sexo y se trata de una práctica casi universal” (traducción propia).

²¹⁸ Entrevista con Carla, 30 años, en la localidad de La Merced, 17 de octubre de 2014.

Ahora bien, podemos indagar ¿qué buscan expresar estas mujeres? o ¿por qué les atraen todos estos ritmos?, la bailarina Mabel dice:

Me gustan los ritmos brasileiros, ritmos andinos y la zamba argentina porque son ritmos para expresar sensualidad [...], continúa: expresar el carisma de la mujer, la sensualidad de la mujer, esto es lo que busco expresar en el baile (Entrevista con Mabel, 33 años, en la localidad de La Silleta, Salta, 22 de febrero de 2019).²¹⁹

Los/las danzantes entienden el baile para expresar su sensualidad y su cuerpo como lo podemos apreciar en las imágenes, y esto sucede en el tiempo y espacio. Podemos observar las imágenes de Katherine Dunham del siglo XX (véase capítulo 1), las de las bailarinas de Egipto del siglo XIX y tantas otras, a través del cuerpo danzante se refleja una corporalidad que tiene que ver con estos aspectos sexuales, sensuales y emocionales.

Esto nos invita a pensar en términos de una visualidad háptica (*haptic visuality*) concepto propuesto por Laura Marks (2002, p. 3) y de que la visualidad háptica enfatiza la inclinación del espectador a percibir hápticamente, ya que la imagen o una obra en sí misma ofrece imágenes hápticas. Se trata de un enfoque crítico con énfasis de pensar más en lo táctil que lo visual, entender los cuerpos y asumir un compromiso intensamente físico y sensual al pensar y apreciar, por ejemplo obras de arte o imágenes como aquí presentado en los montajes. Estos medios visuales enriquecen nuestra comprensión y experiencia corporal, así abogo también por un enfoque lejos de en una mera visualización, sino en esta visualización háptica.

En este sentido, las imágenes hápticas “fomentan una relación corporal entre el espectador y la imagen” y crean una “subjetividad dinámica” (Marks, 2002, p. 3). Como consecuencia, esto nos puede ayudar en repensar los debates sobre representación sexual, que muchas veces llevan a una sola vía de los discursos preestablecidos de la sexualización en el capitalismo, criticando los bailes latinos como “comportamientos sexistas”, como lo he mencionado anteriormente mediante el ejemplo de la danza de los Caporales (Sigl y Mendoza Salazar 2012, p. 43).

²¹⁹ Entrevista con Mabel, 33 años, en la localidad de La Silleta, 22 de febrero de 2019.

Ahora bien, aquí se trata de algo contrario, considerando el orden moral en nuestras sociedades, estas prácticas dancísticas no pueden ser otra cosa que la reacción de la clase popular a la constante negación de sus prácticas culturales, pero también dichas restricciones corporales cotidianas, el orden y moral, las biopolíticas y las relaciones de poder.

Las imágenes dan cuenta de esta temática como también lo detectó Katherine Dunham (2005) de que la sensualidad y la sexualidad están vinculadas con el baile y forman parte de nuestra vida. En la danza los cuerpos se expresan y constituyen simbólicamente el espacio.

Sin lugar a dudas, en la performance dancística se visualizan las emociones, los deseos sexuales y se articulan las masculinidades y feminidades. En el mundo actual contemporáneo seguimos aplicando construcciones de moral y de una sexualidad controlada, restringida, sobre todo en relación a lo femenino. Entra en el debate la hipersexualización del cuerpo “latino” o “negro”, o sea, la “sexualización de la raza” y la “racialización del sexo” (Viveros Vigoya, 2008, p. 169).

No podemos dejar de lado este aspecto, ya que esto resulta históricamente conjugando el poder, la dominación y la política (Foucault, 2002). A partir de mecanismos de control y la sujeción se establecen las normas, un orden de moral y los discursos para regular los placeres y sexualidades. Así la represión constituye “el modo fundamental de relación entre poder, saber y sexualidad” (Foucault, 2002, p. 11). La sexualidad se encierra en la casa, el matrimonio la institución legítima para la procreación y se convierte en el único espacio reconocido para el sexo y blanqueado por el discurso (ibídem).

Con el montaje y el enfoque en la expresión corporal, mi intención es hacer una lectura, sobre todo acerca de las mujeres danzantes y de una transgresión de las leyes con intención a restituir el placer femenino. Recordemos que destaca la participación en todas las danzas aquí analizadas. De esta manera, también invitar a no mirarlas como pasivos objetos sexualizados por la sociedad moderna capitalista.

Reconozco que me someto a categorías subjetivas, ya que la sexualidad, el erotismo y el placer también lo son. En relación a las cuestiones de raza/etnicidad no es tan simple, ya que estamos ante grupos con múltiples etnicidades que más bien pueden ser considerados amefricanos. Sin embargo, las/los danzantes con su presencia sensual afirman sus cuerpos, y así indirectamente afirman una conciencia de clase que tampoco queda totalmente desvinculada de lo étnico, por los estilos de baile.

Esta presencia corporal significa que a la vez no quedan afuera las conflictivas relaciones de dominación y poder. En relación al género considero la capacidad performativa (Butler, 1988) en cuanto a la danza y la expresión de género. No podemos evitar que en aquellas danzas existan componentes que se refieren a la sensualidad y el placer, lo que no significa que las mujeres quieren reproducir la polarización entre lo masculino y lo femenino. Pero tampoco coincide con la visión de la mujer oprimida bajo “comportamientos sexistas”.

Reitero que se trata de una actuación con el cuerpo y el género no es una constante, sino que es una identidad instituida mediante la repetición de actos y gestos (Butler, 1988, p. 519). Las mujeres aquí expresan sus deseos, reivindican que también tienen el derecho de ser sensuales y sexuales. Lo interpreto como una forma de hacer y ser femenino en el mundo popular.

Observando las imágenes, en muchos casos es lo erótico que constituye la fuente del poder performativo dentro o fuera de un escenario, así como lo entendió Katherine Dunham quien bailó múltiples ritmos, tanto en los clubes nocturnos como en los escenarios de casas de ópera. Su forma de bailar desafió todas las nociones de la pureza de raza y cultura, construyendo a través de las danzas afrolatinoamericanas y del Caribe una conciencia diaspórica y un instrumento de lucha social (Dee Das, 2017).

En nuestros casos del montaje, podemos apreciar estos múltiples espacios, desde la fiesta carpera, la plaza pública, escenarios auto-armados en los pueblos o el Teatro Mitre en San Salvador de Jujuy, el actor popular baila y quiere mostrarse bailando en reiteradas performances como lenguaje y articulación no verbal.

Traté de mostrar las dinámicas en los bailes incluyendo emociones y sus constantes cambios a través del tiempo y espacio. Destaco el enfoque en las “dinámicas” de la América mestiza, como bien lo reconoce Gruzinski (2007), si hablaríamos de lógicas, estaríamos suponiendo “un automatismo, una racionalidad e incluso una ineluctabilidad que las fuentes desmienten” (p. 124).

Con el estudio abogo por una lectura de diversas historias corporales. A veces son las contradicciones que son la clave para la comprensión. Sin duda, me inclino por el reconocimiento de las experiencias corporales a través de la danza, desdeologizar e historizar el cuerpo, además darles agencia a los actores sociales populares. Incluyéndome a mí, ya que participo en todos estos bailes, mostramos las piernas, nalgas y el culo, ¡Sí! Porque: “La verdadera riqueza y la abundancia no residen en la esfera superior o mediana,

sino únicamente en la zona inferior (Bajtín, 1987, p. 333). Poner nuestro cuerpo es conectarnos con el mundo. ¿Sentir vergüenza? ¡No! “El trasero es 'el revés del rostro', 'el rostro al revés'.” (Bajtín, 1987, p. 336). Estando en acuerdo con Negrón-Muntaner quien sostiene que: “la vergüenza se expresa en la cara”; Jennifer López muestra el culo “como señal de orgullo” y es una forma de “venganza contra una mirada cultural hostil” (2006, p. 138), justamente esto como respuesta a la discriminación de la mujer latina.

Aclaro también que, la investigación contribuye a una línea de no usar categorías esquematizadas (blanco, negro, mestizo, indio, mulato, etc.), sino corresponde a reconocer la interacción entre categorías y comunidades de personas (Wade, 2018, p. 148). Es el caso de aquellos hombres y mujeres que eligen la diversidad de las danzas (afro)latinoamericanas, usan su cuerpo en un contexto local de control, violencia y dominación. El cuerpo en movimiento es la herramienta, un poder que no se puede controlar o dominar, ni social, estatal e históricamente: en el siglo XVIII en los Trópicos se castigaron con azotes los “bailes de negros con tambores” (Cruz, 2019a), en el presente a menudo, al Reggaetón, Funk carioca o saya-caporal se los azota con la diatriba de que son vulgares, bailes de clase baja, o de “gente de Bolivia”;²²⁰ sin embargo, seguimos BAILANDO.

²²⁰ Recientemente (17 de febrero de 2020) una locutora y presentadora de una radio de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires se burló en su programa de radio de la población de Jujuy con los calificativos de “gente sufrida”, “Jujuy es Bolivia, chicos, alguien lo tiene que decir”, “Pensé que ahí se daban cuenta que no eran argentinos”. Y el lugar donde vivo en el Valle de Lerma (Salta) se llama “Villa Lola”, en una ocasión, el cartel del barrio fue sobrepintado con aerosol una sola letra para quedar “Villa Bola”. “Bolita” y “Boliviano” son denominaciones que son utilizadas como insultos en la Argentina para referirse dentro del mismo NOA y respecto de los que migran desde Jujuy y Salta a las grandes ciudades de Buenos Aires, Córdoba y Rosario desde mediados del siglo XX. Efectivamente, se trata de personas descendientes de bolivianos o bien migrantes ellos mismos, porque el Noroeste limita con el Estado Plurinacional de Bolivia.

8.4 LA DANZA COMO MEDIO PARA EL DESARROLLO DE LA PERSONALIDAD

En este último apartado quiero brevemente señalar y destacar aspectos que podemos tomar como resultados de la investigación en relación a la interpretación social de la práctica dancística y su importancia para los actores sociales. Así comprender la dimensión de la danza como práctica social, y esto en el sentido de una construcción de la personalidad.

Con los datos empíricos presentados en los capítulos 4 a 7 aparecen diversos aspectos mencionados por los actores sociales en relación a su práctica, ya que son ellos mismos que construyen este significado a partir de las practicas reflexivas, sus rutinas y sus aprendizajes, como bien lo destaca Garfinkel (2006) y el enfoque de la etnometodología.

Ahora bien, esto significa observar y analizar todas las dimensiones que la danza pueda tener, y a la vez, las mismas contribuyen al desarrollo de la personalidad de cada uno. Como lo traté de abordar en el capítulo 1, mostrando la necesidad de incluir diversas disciplinas en los estudios de la danza, y la psicología es una de ellas.

En el siguiente esquema aquí elaborado (véase *figura 9*), trato de unir los diversos aspectos mencionados por los actores sociales en las entrevistas y encuestas. Estos los clasifiqué en las categorías: aprendizaje, entorno social, tecnología, salud y cultura. Las subcategorías corresponden a los enunciados de los danzantes atravesando todos los cuatro estilos de baile.

En consecuencia, a partir de esta estructura y de las categorías, podemos entender que definitivamente las prácticas dancísticas contribuyen al desarrollo de personalidad, además son de suma importancia, porque reflejan lo que aprenden a través de la práctica popular y lo que ellos eligen hacer y qué quieren ser en la sociedad actual. Lo podemos leer en las respuestas y a través de su articulación corporal en la práctica. De alguna manera también es un paso desde la consciencia práctica hacia la consciencia discursiva (Giddens, 1995), por el hecho de que en las entrevistas articularon todos estos aspectos.

No cabe duda que la danza constituye una parte importante en el desarrollo del actor social, le permite demostrar sus habilidades y destrezas y le da seguridad y confianza, superando las dificultades para la expresión verbal, las barreras y las condenas sociales. En última instancia, para contestar a Spivak (2003), si ¿puede hablar el subalterno? De alguna

manera sí, ya que el cuerpo está presente y cuando habla es muy difícil que no sea “escuchado”.

Hay que hacer notar que la danza es un resultado del mundo simbólico, pero también es un sistema que organiza la experiencia vivida (Bahena Yaghen Vial, 2002), y es mediante el cuerpo que se expresan las diversas vivencias que pueden ser de diversas índole. Podemos decir que, “la danza no reproduce una realidad ya dada, sino que inventa una visión del espacio y del tiempo, de la forma y de un significado que no es ficticio porque se basa en vivencias concretas (Bahena Yaghen Vial, 2002, p. 154).

En efecto, el enfoque psicológico y psicoanalítico nos ayuda a entender los actores sociales y sus danzas, sus emociones, entre significado y significante. Aquí podemos incluir hasta los espectadores, o sea, la población no danzante que pueden percibir y verse reflejada en una actuación dancística. Seguramente se reconocen porque al observar la danza de otras personas les puede provocar propios recuerdos. Es una relación mutua y varios de los entrevistados mencionaron esta relación entre el público y su performance, los aplausos, la admiración y el simple hecho de estar presente a muchos les eleva la autoestima y sienten que realmente forman parte de este mundo popular de la sociedad.

Las presentaciones en un escenario han resultado muy importantes para todos los actores de las cuatro danzas, justamente por estas cuestiones mencionadas. En última instancia, todo esto también significa, aquí me incluyo a mí misma, en la performance de la danza podemos ser quienes somos y quienes queremos ser.

A partir de diversos enfoques que ya he mencionado en el inicio de la tesis, o sea, teorías sociales, culturales, psicológicas, dancísticas y educativas pude construir este esquema utilizando las categorías de los actores sociales que mencionaron y que tienen que ver con su práctica. Este mismo puede ser utilizado para reforzar la necesidad y la importancia de la danza en la vida cotidiana y en los sistemas educativos, porque los bailes aportan en diversos sentidos. Algo que se propuso también Katherine Dunham, que no solamente es la danza en sí, sino va en conjunto con una educación integral de las personas (Dunham, 2005).

Figura 9. Categorías que contribuyen al desarrollo de personalidad a partir de la práctica dancística.



Fuente: Elaboración propia en base al análisis de todos los datos y de la codificación en ATLAS.ti.

8.5 BALANCE

En este capítulo final traté de visualizar la práctica dancística popular mediante el montaje, pero esto a través de un diálogo polifónico, invitando a percibir los cuerpos y haciendo hincapié en esta relación corporal entre el espectador y la imagen, un enfoque propuesto por Marks (2002). De esta manera intentando desmitificar la exposición corporal de los actores sociales populares y fomentando a pensar con el cuerpo. Esto también constituye un conocimiento, uno adquirido a través del cuerpo sensorial.

El montaje aquí presentado invita a pensar en la corporalidad y que la danza ofrece un equilibrio en una sociedad que privilegia la razón, el pensar y articular con la palabra. Los actores sociales danzantes tal vez nos enseñan y despiertan un entusiasmo por la vida, pero también la danza nos ofrece un camino hacia el autoconocimiento.

Por todo esto, fue necesario dar a conocer diferentes danzas que dialogan, ya que ayuda a entender la magnitud y la importancia que ocupa la danza dentro de la práctica popular. A través de los diferentes movimientos corporales, los mismos actores danzantes pueden experimentar su cuerpo de diferentes maneras y sin mediación de una autoridad moral. Sin embargo, hay una mediación cultural en relación a los movimientos y la corporalidad, ya que toda esta práctica sucede con el trasfondo del mundo global y en la dialéctica entre lo local y lo global (Appadurai, 2001; Hall, 1996).

Los actores locales se encuentran en un constante intercambio con diversas prácticas dancísticas y movimientos que provienen de diferentes culturas, se adaptan y se reconfiguran al contexto local, pero generan una amplia comprensión de ritmos, de corporalidades, comprender el cuerpo individual en un contexto grupal y a través de la performance transgreden las limitaciones del lenguaje verbal.

La danza es una práctica que conlleva una alta complejidad de movimientos y genera procesos creativos, un hecho que también se articula a través del montaje. En múltiples ocasiones los danzantes se presentan y se escenifican con coreografías, su vestimenta y accesorios creando sus estéticas en cada uno de los estilos de baile.

Todo esto lleva a la posibilidad de reflexión y autorreflexión, también a una transformación en relación a la comprensión corporal lo que expresan las palabras claves que acompañan los montajes. No sorprende que hasta inclusive los mismos actores sociales

entendieran que a través de la práctica dancística aprenden a aceptar su cuerpo y lo expresan con felicidad, sensualidad y diversas emociones que atraviesan su persona.

Además, el esquema presentado facilita comprender la totalidad de aspectos que se vinculan con la actividad dancística. A partir de las categorías, podemos refirmar que las prácticas dancísticas contribuyen al desarrollo de la personalidad y son de suma importancia, porque refleja lo que los danzantes aprenden a través de la práctica popular y lo que ellos eligen hacer y qué quieren ser en la sociedad actual.

Finalmente, el baile posibilita un acercamiento individual, ya que el cuerpo danzante constituye una fuente de auto-conciencia. Esto se transfiere al grupo, ya que también demostré que la práctica no sucede de manera individual, sino que la vivencia grupal es de suma importancia. La conexión corporal en la danza hace desaparecer prejuicios hacia otros, puede significar experiencias límites, experiencias de la propia kinesfera dentro de un grupo, experimentar los propios límites corporales, pero también genera experiencias sensuales y libidinosas que desmantelan las restricciones en relación a las sexualidades pautadas por la sociedad. Considerar todo esto nos hace posible entender las danzas desde una mirada no tradicional y a través de un análisis en un amplio sentido reconociendo la capacidad del lenguaje corporal y la agencia de los actores populares danzantes.

CONCLUSIONES

*Wir sind keine denkenden Frösche, keine Objektivier- und Registrier-Apparate mit kaltgestellten Eingeweiden, – wir müssen beständig unsre Gedanken aus unsrem Schmerz gebären und mütterlich ihnen alles mitgeben, was wir von Blut, Herz, Feuer, Lust, Leidenschaft, Qual, Gewissen, Schicksal, Verhängnis in uns haben. Leben – das heißt für uns, Alles was wir sind, beständig in Licht und Flamme verwandeln; auch Alles was uns trifft, wir können gar nicht anders.*²²¹

—Friedrich Nietzsche (1887)

En esta parte final de la tesis voy a resumir la investigación aquí presentada, recapitulando los principales hallazgos y las explicaciones claves, así retomando los aspectos más importantes en relación al objetivo principal del trabajo que fue el análisis de las prácticas dancísticas de la cultura popular en relación a la corporalidad y la performance, reconociendo las dinámicas y subjetividades de la experiencia humana.

El hilo conductor en este recorrido ha sido el pensamiento filosófico y fenomenológico para mostrar que las relaciones entre el cuerpo, el alma, la razón, la percepción y los sentimientos son mucho más complejas que solamente un mero enlace cuerpo-mente. Como personas, nos encontramos en una constante transformación y esto implica emociones, alegría, dolor, conflictos, pasiones y sensualidades, como lo destaca esta última cita de Nietzsche. Estos son los aspectos que claramente destacaron en el

²²¹ Nosotros no somos ranas pensantes ni aparatos de objetivación ni de registro, con las vísceras congeladas —continuamente tenemos que parir nuestros pensamientos desde nuestro dolor, y compartir maternalmente con ellos todo cuanto hay en nosotros de sangre, corazón, fuego, placer, pasión, tormento, conciencia, destino, fatalidad. Vivir —eso significa, para nosotros, transformar continuamente todo lo que somos en luz y en llama, también todo lo que nos hiere: no podemos actuar de otra manera (traducción José Jara, 1985, Monte Ávila Editores).

trabajo con los actores sociales, que cada uno procesa sus emociones en relación con su entorno y conjuntamente se expresan a través de las danzas, en todos los casos son bailes grupales.

Los ejemplos aquí presentados demuestran que cada sujeto construye su mundo y esto en interacción con otros sujetos. Se establecen lazos, no solamente entre los participantes de un solo tipo de danzas, sino también entre los diversos actores danzantes, ya que encontraron un lenguaje común que es el movimiento. Como algunos lo mencionaron, se nutren a partir de contacto con otras personas u otros estilos de baile. Se forman estos lazos entonces a través de la comunicación dancística-afectiva e intersubjetiva.

En esta tesis, para entender los cuerpos en movimiento he considerado tanto la expresión corporal exterior, o sea, en forma de movimientos, como cuestiones estéticas, como lo que corresponde a la vida interior. Por lo que se refiere a la pregunta clave, ¿qué es lo que conmueve²²² a los danzantes populares? Es considerar justamente esta relación entre los cuerpos, no solamente mirar hacia lo exterior y lo visible, como lo propone Nancy (2014). En este sentido, tener en cuenta la conexión corporal entre los mismos danzantes, pero también en cuanto a mi presencia. Dicho de otra manera, no desvincular mi cuerpo del campo, reconocer la capacidad sensorial, tanto de los actores sociales como del investigador, así como lo propuse como estrategia metodológica en acuerdo con Conquergood (2002).

Ahora bien, antes de entrar en los detalles, destaco que, en primer lugar, he intentado comprender la complejidad de la práctica dancística popular en el Noroeste Argentino, desde el punto de vista histórico y corporal, así entender el contexto local. Con esto, pude contextualizar la práctica dancística socio-históricamente en el espacio y tiempo específico.

Consiguientemente, desarrollé y examiné los casos de cada una de las cuatro danzas propuestas para analizar. Para que fuera posible esto, he considerado las relaciones socio-históricas que influyen sobre los cuerpos, a la vez he tratado de deconstruir una continuidad histórica y la idea de que se practiquen las danzas por una raíz o tradición a partir de la cual se asocian los bailes como una característica étnica, racial o de Estado-Nación. He demostrado que existe una construcción de las danzas como “nacionales” con

²²² En acuerdo con la famosa frase de la bailarina y coreógrafa alemana Pina Bausch: "No me interesa cómo se mueve el ser humano, sino aquello que lo conmueve" (citado en Schulze-Reuber, 2015).

el ejemplo de las danzas folklóricas argentinas, las danzas de Brasil y unos breves ejemplos de Bolivia, sin embargo, los mismos actores sociales no necesariamente bailan porque se consideran argentinos, brasileños, coreanos o árabes. Por esta razón es necesario poner las prácticas en relación al contexto global, pero también tener en cuenta que son mucho más los factores sutiles que nos hacen elegir una práctica aunque no tienen nada que ver con nuestra ascendencia o descendencia, para decirlo de alguna manera.

Por una cuestión educativa, las danzas folklóricas argentinas, en este contexto local, tienen cierta influencia para una identificación nacional, aun así, resulta que son otras las preocupaciones lo que pude señalar a través de las “desobediencias”. Encontramos otros factores influyentes, pero también reconfiguraciones que dejan de lado un estricto pensamiento desde lo nacional. Aquellos son componentes emotivos y la necesidad de expresar estas emociones con el cuerpo que mueven el actor social, por eso considero que es la experiencia del cuerpo danzante en este tipo de travesía que pasa a ser cuerpo corporizado y que se relaciona con sí mismo y con otros cuerpos (Nancy, 2012), pero esto no pasa por cuestiones étnico-nacionales.

En relación a las danzas folklóricas argentinas, pude mostrar distintas “desobediencias” al dispositivo de control social del Estado-Nación argentino, en la cotidianeidad los actores danzantes rehacen la práctica según sus criterios, se baila en cualquier circunstancia sin distinguir o separar arte y no arte. Si lo analizamos desde la perspectiva social, puede ser que sucede en un marco de un “mimetismo colonial” que intenta reproducir las reglas pautadas, pero que desaparecen en la práctica donde predominan las emociones y percepciones espontáneas como lo evidencian los ejemplos y mi propia vivencia como participante en los bailes de las fiestas populares regionales.

Respecto a las danzas aquí llamadas brasileñas, cabe destacar que es una práctica sobre todo significativa para la población femenina buscando un lenguaje para expresar sus deseos, su sensualidad y sexualidad en una sociedad marcada por conflictivas relaciones de género y de poder. Se superponen diferentes factores sociales, pero la práctica cotidiana es una articulación imprescindible para encontrar un medio de expresión.

Más allá de la complejidad de movimientos y de los diferentes estilos de música que conllevan el aprendizaje, “sambar” se ha anclado en la vida cotidiana de las mujeres que hasta inclusive perciben los movimientos como fáciles. El tema de la migración y un inmigrante afrobrasileño constituyen un tipo de puente para acercarse a la cultura brasileña, pero también en términos globales, ya que, tanto *samba* como *Axé* fueron éxitos

globales hace tiempo atrás; y en el presente, el *Funk* como nueva tendencia musical, claramente vincula culturas populares a nivel Latinoamericano y mundial.

Otro punto es que pude reafirmar estos vínculos globales de la música y la danza brasileña a partir de mi autoetnografía. A pesar de vivir en diferentes lugares, una constante ha sido y es la danza brasileña de una manera muy similar que presenté en el estudio sobre las mujeres del Noroeste Argentino que incorporaron este tipo de baile en su vida cotidiana.

Acerca de la danza K-pop puedo resumir que seguramente es el ejemplo más característico en cuanto a nuevas culturas populares influenciadas por el flujo global. Como en todos los continentes, también en el Noroeste Argentino se incorporó esta cultura moderna como estilo de vida mayormente en la población joven. En este contexto, la práctica dancística adquiere un rol muy importante, además de nuevas experiencias sensoriales como los sabores de comidas coreanas o asiáticas.

Asimismo, a través de las performances, los actores sociales ponen en escena sus diversos cuerpos, experimentan con movimientos, pero también expresan sus formas de pensar y su visión acerca de los géneros. El trabajo en grupo y el intercambio forman una parte importante en la construcción de su identidad y pertenencia. Para los jóvenes bailarines de K-pop, el baile en un escenario es crucial, porque en su camino hacia la preparación de una coreografía y en los años de luchar por los espacios para que puedan presentarse, aprendieron a defender sus ideas, aceptarse y lo que significa el placer de bailar en conjunto.

En cuanto las danzas árabe, he destacado su historia vinculada a las prácticas culturales ancestrales del Medio Oriente y la participación de la mujer cuya importancia en las circunstancias festivas podemos encontrar en muchas culturas, sobre todo en las sociedades agrícolas. He demostrado que los danzantes se encuentran muy comprometidos con el aprendizaje de danzas técnicamente muy complejas. Tanto hombres como mujeres buscan el desafío en las técnicas, pero también en la expresión adecuada de cada ritmo que abarcan las danzas árabes.

La expresión de emociones juega un rol crucial y esto se transmite en las performances. La felicidad que les da esta práctica y la expresión de sensualidad contribuyen al desarrollo de la personalidad y al bienestar. Para la clase popular, la danza siempre ha sido y es una herramienta para expresar sus sentimientos, emociones alegrías y sufrimientos. Así también la articulación de "placer" "sensualidad" y "sexualidad" forma

parte de la vida, atravesando categorías raciales en relación al ser humano, además toda la vida social y la articulación cultural incluye expresiones no-verbales como la danza.

Cabe destacar que, las prácticas dancísticas son tan diversas como lo son los movimientos que podemos llamar “amefricanos”. Si hoy analizamos las danzas populares en Las Américas tenemos que reconocer que se trata de movimientos atlánticos en el sentido de Gilroy (1993), porque se han incorporado elementos de culturas africanas, americanas (amerindias), europeas y caribeñas. Esto se refleja también en las danzas analizadas y en las expresiones del Noroeste Argentino.

A lo largo de la tesis también he examinado el cuerpo como locus de la práctica social. Propongo pensar en el cuerpo como dinámica propia en la danza como lo demostré en los montajes y las explicaciones acerca del placer, la sensualidad y la sexualidad. Vivimos en una sociedad con reglas y moral, en la que muchas veces domina y se enseña la “cultura de la vergüenza”, sin embargo, los danzantes populares no la tienen. Mueven y demuestran todas las partes del cuerpo lo que pude señalar también a través de *Laban Movement Analysis (LMA)*.

He de valorar la articulación emocional y el movimiento corporal de las diversas danzas, ya que la educación formal desatiende estos aspectos y mayormente se trata de una educación impuesta y enfocada en la articulación verbal. Aquí en este trabajo pude demostrar que las actividades dancísticas populares se auto-construyen por iniciativa de los propios actores sociales. Es la praxis con sus cuerpos que configura este conocimiento que no es solamente teórico-verbal. Entran en juego los sentimientos que también pueden considerarse palabras, o es más, van más allá, primero están los sentimientos en este mundo preobjetivo y después se inventan palabras.

También he analizado cómo los actores sociales adquieren su conocimiento a través del cuerpo sensorial y las experiencias. Establecen diálogos como lo traté de simbolizar con el montaje polifónico. También entran en juego la construcción de propias estéticas y lenguajes que a la vez invitan a dialogar con los observantes de sus performances cuyo resultado es una subjetividad dinámica y genera nuevas relaciones corporales. Por lo tanto, una de mis tesis finales es que el movimiento significa existir, explorar, aprender y crecer. Así la danza expresa y representa de manera creativa la constitución básica de la vida.

Otro eje en el trabajo han sido las danzas en relación a la conducta social a través de la performance. Quedó claro que, a pesar de una situación de subalternidad, y la desigualdad ante las relaciones de poder, los actores sociales demuestran su agencia a

partir de sus propias elecciones, sin seguir las pautas de la cultura de elite o las propuestas intelectuales que tratan de dominar las culturas populares. Las mismas se auto-configuran, las prácticas dancísticas se incorporan como cambios de *habitus*, y hasta inclusive generan nuevos estilos de vida con el más característico ejemplo de la cultura K-pop.

A partir de las diferentes codificaciones de los datos (Anexo 3), pude mostrar que los actores sociales construyen activamente sus prácticas y también su personalidad (Figura 9) mediante la articulación dancística, y lo comunican a través de la performance de múltiples danzas. A partir de una codificación selectiva y analizando el conjunto de los hallazgos puedo responder a la hipótesis establecida, que los actores sociales no son pasivos y no son meros receptores de información. Ellos se auto-construyen y co-construyen a través del movimiento corporal y este proceso los lleva a reflexiones en múltiples direcciones acerca de su persona y el mundo actual.

Quiero destacar que, lo que han demostrado los actores danzantes es que el baile juega un rol de suma importancia en su vida, incorporan nuevos movimientos y nuevos *habitus*, cada vez más a partir del intercambio global y las posibilidades de la comunicación virtual. Sin embargo, y también queda claro que, la danza representa, transmite y actualiza el conocimiento de las personas en una forma específica. La danza no puede entenderse solamente como un objeto o un rasgo étnico-nacional, sino también como un campo de movimiento y acción. La danza es una forma de expresión no verbal realizada de forma individual y colectiva. Esto significa que los movimientos corporales se construyen en el espacio y tiempo, y pueden tomar una gran variedad de formas y estilos.

La danza permite un acercamiento individual al cuerpo y a través de él se generan diversos procesos creativos. Por lo tanto, el cuerpo en la danza puede ser una posible fuente de auto-conciencia que posibilita la reflexión y la transformación de la fisicalidad.

Las culturas populares constituyen una eficaz articulación a través de movimientos corporales. No es el folklore ni son los populismos los que dan cuenta del pueblo, sino son los actores sociales que encuentran las respuestas dentro de sí mismos y las articulan a través de las danzas reconfigurando sus prácticas. Al vincular activamente mi cuerpo con esta investigación, puedo concluir que, me di cuenta de la importancia de las emociones y lo que sienten los actores, porque yo también lo pude sentir y expresar.

Considerando los procesos históricos y sociales y a partir del desarrollo con los datos empíricos, reconozco las estructuras habituales, las pautas como la heteronormatividad, cierta determinación de identidad y la presencia estatal que llevan a

ciertas conductas. Por otro lado, también encontramos la agencia, tanto individual como grupal, ya que demostré la conformación de una comunidad dancística popular. Por lo tanto, podríamos considerar esto como una conducta libre albedrística relacional a partir de la reconfiguración de los *habitus*.

Para finalizar, mi investigación propone reflexionar sobre la dinámica de las danzas en relación a la vida social y la construcción de nuevas corporalidades, las cuales son formadas por los propios actores, ya que son ellos mismos que deciden tomar poder de su cuerpo para articularse a través del movimiento dejando un mensaje. Asimismo, con respecto a la expresión dancística, propongo para los estudios de danzas poner énfasis en las interconexiones existentes entre la práctica social y el cuerpo en el momento de interpretar la performance, así revalorizando el movimiento como legítima expresión no verbal y el cuerpo como generador de conocimientos por parte de los actores sociales.

Para futuras investigaciones en relación a las danzas, propongo que se consideren aún más esas auto-dinámicas que surgen a través de la danza, en particular para el entorno de las culturas populares. Esto también con una mirada hacia los sistemas educativos que siguen trabajando desde un enfoque de imposición y no se reconocen diversas creativities. Han de considerarse estas capacidades que surgen desde las culturas populares, pensando en los jóvenes danzantes en esta tesis, que desarrollan estrategias dancísticas y lenguajes que dialogan de manera polifónica como en los montajes. Para esto necesitamos menos discursos de moral y más cuerpo, o como lo decía Feldenkrais (1995) “Consciencia a través del movimiento” (*Bewußtheit durch Bewegung*).

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

Bibliografía

- Abraham, Anke (2016) *Künstlerisches Forschen in Wissenschaft und Bildung. Zur Anerkennung und Nutzung leiblich-sinnlicher Erkenntnispotenziale*. En S. Quinten y S. Schroedter (Eds.), *Tanzpraxis in der Forschung–Tanz als Forschungspraxis. Choreographie, Improvisation, Exploration* (pp. 19-36). Bielefeld: transcript Verlag.
- Abu-Lughod, Lila (1991). Writing against culture. En H. L. Moore y T. Sanders (eds.) *Anthropology in Theory: Issues in Epistemology* (pp. 466-479). Oxford: Blackwell.
- Acosta, José de (1590) *Historia natural y moral de las Indias*. Versión digital de la Biblioteca Virtual Universal. [en línea] <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/71367.pdf>> [consulta 28/04/2020].
- Acreche, N.; Albeza, M. V. y Caro, F. (2011). Biodemografía en la Ciudad de Salta: Su población a mediados del siglo XIX. *Andes. Antropología y Historia*, No 22, pp. 277-292.
- Adams, T. E.; Holman Jones, S. y Ellis, C. (2015). *Autoethnography*. New York: Oxford University Press.
- Adra, Najwa (2005). Belly dance: an urban folk genre. Anthony Shay and Barbara Sellers-Young (eds.) *Belly dance. Orientalism, transnationalism, and harem fantasy* (pp. 28-50). Costa Mesa, Calif.: Mazda Publishers.
- Al-Rawi, Rosina-Fawzia (1999). *Grandmother's Secrets: The Ancient Rituals and Healing Power of Belly Dancing*. New York: Interlink.
- Alabarces, Pablo (2016). Post-popular Cultures in Post-populist Times. The Return of Pop Culture in Latin American Social Sciences. En E. González Castillo, J. Pantaleón y N. Carton de Grammont. (Eds.), *Politics, Culture and Economy in Popular Practices in the Americas* (pp. 13-32), New York: Peter Lang.
- _____ (2017). Transculturadas Pospopulares. El retorno de las culturas populares en las ciencias sociales latinoamericanas. En G. Giménez. (Coord.), *El retorno de las culturas populares en las ciencias sociales* (pp. 127-158). México: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales.

- Alabarces, Pablo y Silba, Malvina (2014). "Las manos de todos los negros, arriba": Género, etnia y clase en la cumbia argentina. *Cultura y Representaciones sociales*, Año 8, No 16, pp. 52-74.
- Alexander, Jeffrey C. (2011). *Performance and Power*. Cambridge: Polity Press.
- Apaolaza Llorente, Dorleta (2013). El gobernador necesita "vagos": Los bandos de buen gobierno y el tema de la vagancia en Cuba (1760-1825). En Begoña Cava Mesa (Ed.), *América en la memoria: conmemoraciones y reencuentros* (XV Congreso Internacional AEA y Universidad de Deusto Bilbao) (pp. 327-336). Bilbao: Universidad de Deusto.
- Appadurai, Arjun (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Ediciones Trilce, Fondo de Cultura Económica.
- Ares Queja, Berta (1984). Las danzas de indios: un camino para la evangelización del virreinato del Perú. *Revista de Indias*, XLIV-174, pp. 445-463.
- Aschieri, Patricia (2012). Entre Buda y Rodin. Traducciones culturales en los cuerpos de la danza butoh argentina. En S. Citro, S. y P. Aschieri (Coords.), *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas* (pp. 265-290). Buenos Aires: Ed. Biblos.
- Aschieri, Patricia (2013). *Subjetividad en Movimiento: Reapropiaciones de la danza butoh en Argentina* (tesis doctoral). Universidad Nacional de Buenos Aires.
- Avenburg, Karen (2014). Comidas y copleadas. Reflexiones en torno al carnaval iruyano (Salta-Argentina). En E. Cruz (Ed.) *Carnavales, fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina* (pp. 15-37). S.S. de Jujuy: Purmamarka Ediciones.
- Bahena Yaghen Vial, Nafia M. L. (1999). Un caso para la clínica de las psicosis: Vaslav Nijinsky. Un caso paradigmático de la investidura narcisista del cuerpo y del devenir psicótico. *Revista Latinoamericana de Psicopatología Fundamental*, Vol.2, Nro. 4, pp. 143-158.
- _____ (2002). Las metáforas de Terpsícore. *Revista Latinoamericana de Psicopatología Fundamental*, año 5, n.1, pp. 152-163.
- Bajtín, Mijaíl (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rebelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bakhtin, M. (1984). *Problems of Dostoevsky's poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Barcelos Carvalho Lima Beschizza, C. (2015). Funk carioca: surgimento e trajetória no século XX. *Horizonte Científico*, vol. 9, núm. 2.
- Barthes, Roland (1975). An Introduction to the Structural Analysis of Narrative. *New Literary History*, Vol. 6, No. 2, On Narrative and Narratives, pp. 237-272.
- _____ (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Bauman, R. (1975). Verbal Art as performance. *American Anthropologist*, New Series, Vol 77, No 2, pp. 290-311.
- Bauman, R. y Briggs, C. L. (2010). Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life. *Annual Review of Anthropology*, Vol. 19, pp. 59-88.
- Baxandall, Michael (1988). The Period Eye. En M. Baxandall, *Painting and experience in fifteenth century Italy: A primer in the social history of pictorial style* (pp. 29-108). Oxford: Oxford University Press.
- Behrndt, Agnes (2012). *Das Frauenbild Walthers von der Vogelweide anhand der Mädchenlieder*. München: GRIN Verlag.
- Belluci, Beluce (coord.) (2003). *Introdução a história da África e da cultura afro-brasileira*. Rio de Janeiro: UCAM, CEEA.
- Bender, L., & Boas, F. (1941). Creative dance in therapy. *American Journal of Orthopsychiatry*, vol. 11(2), pp. 235–244. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1939-0025.1941.tb05800.x>.
- Benjamin, Walter (1983). *Das Passagen-Werk, Erster Band*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag.
- _____ (1991). *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*. En *Gesammelte Schriften, Band II, 1* (pp. 295-310). Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- Benza Solari, S. E., Mennelli, Y. y Podhajcer, A. (2015). En busca del “Nacionalismo auténtico”. Institucionalización de repertorios de danzas folclóricas en Argentina, Bolivia y Perú a mediados del siglo XX. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales-UNJu*, núm. 47, pp. 135-155.
- Bernand, Carmen (2010). Los nuevos cuerpos mestizos de la América Colonial. En M. Gutiérrez Estévez y P. Pitarch (eds.), *Retóricas del cuerpo amerindio* (pp. 87-116). Madrid: Iberoamericana.

- _____ (2011). Músicas mestizas, músicas populares, músicas latinas: gestación colonial, identidades republicanas y globalización. *Revista Co-herencia*, Vol. 6, No. 11, pp. 87-106.
- Bertolozzi de Oyuela, M. C. (1924). *La flecha del Inca y otros sabores de mi tierra*. Buenos Aires: Editora A. y G. Casellas.
- Berutti, Pedro (1954). *Manual de danzas nativas*. Buenos Aires: Editorial Escolar.
- Bezerra, Luis A. (2010). *A família Beija-Flor*. (Tesis de Maestría). Universidad Federal Fluminense, Niterói.
- Bhabha, Homi. K. (2007). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Blache, Martha y Dupey, Ana María (2007). Itinerarios de los estudios folklóricos en la Argentina. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, tomo XXXII, pp. 299-317. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.
- Blacking, John (1977). Towards an Anthropology of the Body. En *The Anthropology of the Body* (pp. 1-28). London/New York: Academic Press.
- Blázquez, G. (2012). *I feel love*. Performance y performatividad en la pista de baile. En S. Citro, S. y P. Aschieri (Coords.), *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas* (pp. 291-306). Buenos Aires: Ed. Biblos.
- _____ (2014). *¡Bailaló! Género, raza y erotismo en el Cuarteto Cordobés*. Buenos Aires: Gorla.
- Boas, Franziska (1942). Psychological Aspects in the Practice and Teaching of Creative Dance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 2, No. 7, pp. 3-20.
- _____ (1944). *The function of dance in human society*. New York: Dance Horizons.
- _____ (1949). The Negro and the Dance as an Art. *Phylon*, vol. 10, no. 1, pp. 38-42.
- Botero Cabral, Ángela M. (2016). *Sobre magia, sensualidad y belleza: procesos de subjetividad femenina, sororidad y empoderamiento a través de la danza del vientre en la Academia Anasi de Bogotá* (Tesis de grado), Bogotá: Universidad del Rosario. [en línea] <<http://repository.urosario.edu.co/handle/10336/12611?show=full>> [consulta: 15/07/2017] 12611?show.
- Bourdieu, Pierre (1977). *Outline of a theory of practice*. Cambridge University Press.
- _____ (1986). Notas provisionales para la percepción social del cuerpo. En: AA.VV. *Materiales de sociología crítica* (pp.183-194). Madrid: La Piqueta.
- _____ (1990) *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- _____ (2002a). *Ein soziologischer Selbstversuch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- _____ (2002b). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. México: Taurus.
- _____ (2004). *El baile de los solteros*. Barcelona: Anagrama
- _____ (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- _____ (2008). *Homo academicus*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, Pierre y Wacquant, Loïc (1995). *Respuestas por antropología reflexiva*. México: Grijalbo.
- Bourdieu, Pierre; Chamboredon, Jean-Claude y Passeron, Jean-Claude (2008). *El oficio del sociólogo. Presupuestos epistemológicos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Braessas, Nicolás (2019). *¿Por qué te empeñas en sufrir así? Pioneras del feminismo coreano*. Buenos Aires: Hwarang.
- _____ (2020). *¡Hwaiting! Palabras intraducibles de la lengua coreana*. Buenos Aires: Hwarang.
- Browning, Barbara (1995). *Samba. Resistance in motion*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Buonaventura, Wendy. (1950). *Serpent of the Nile. Women and Dance in the Arab World*. New York: Interlink Books.
- Burt, Ramsay (1990). Zarathustra's dancers. MTD, pp. 24-30.
- Butler, Judith (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, vol. 40, no. 4, pp. 519-531.
- _____ (2002). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (2016). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Caballero Campos, Herib (2007). *Los bandos de buen gobierno de la Provincia del Paraguay, 1778-1811*. Asunción del Paraguay: Arandura Editorial.
- Carlson, Marvin (2004). *Performance: A critical introduction*. New York and London: Routledge.
- Carneiro, Edison (1962). *Carta do Samba*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura.
- Carrió de la Vandra, Alonso “Concolorcorvo” ([1776] 1985). *El Lazarillo de ciegos caminantes*. Barcelona: Biblioteca Ayacucho.
- Carrizo, Juan Alfonso (1933). *Cancionero popular de Salta*. Buenos Aires: A. Baiocco y Cia. Editores. Versión digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [en

línea] <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf76w5> [última consulta 18/05/2020].

- _____ (2009). *Cancionero popular de Jujuy*. San Salvador de Jujuy: EdiUnju.
- Castro, Armando. A. (2010). Axé music: mitos, verdades e world music. *Per Musi*, n.22, pp. 203-217.
- Chamosa, Oscar (2012). *Breve historia del folclore argentino 1920-1970. Identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa.
- Chartier, Roger (1994). “Cultura Popular”: Retorno a un concepto historiográfico. *MANUSCRITS*, no. 12, pp. 43-62.
- Cirqueira Falcão, Jose L. (2015). *O Jogo da Capoeira em Jogo. E a construção da práxis capoeirana*. Brasil: Novas Edições Acadêmica
- Citro, Silvia (2003). *Cuerpos significantes: una etnografía dialéctica con los toba takshik* (Tesis doctoral). Universidad de Buenos Aires.
- Citro, Silvia (Coord.) (2010). *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Ed. Biblos.
- Citro, Silvia y Aschieri, Patricia (Cords.) (2012). *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Ed. Biblos.
- Citro, Silvia; Greco, Lucrecia y Rodríguez, Manuela (2008). Cuerpos e identidades en la danza de Orixás. Entre Brasil y Argentina. *Claroscuro*, año V, nro. 7, pp. 151-178.
- Citro, S. V., Podhajcer, A., Roa, M. L., & Rodríguez, M. (2020). Investigar desde la performance. *Antropología Experimental*, (20), pp. 13-24. DOI: <https://doi.org/10.17561/rae.v20.02>.
- Civila Orellana, Vanesa (2014a). *Argentina y sus paisajes culturales: Patrimonio, Folklore y Comunicación en la Quebrada de Humahuaca, Jujuy*, Buenos Aires: Ediciones Malaspina.
- _____ (2014b). Nada será en vano: prácticas performativas de la Quebrada de Humahuaca, Jujuy, Argentina” en *XI CAAS Congreso Argentino de Antropología Social “Edgardo Garbulsky”*, Rosario, Actas en línea.
- Clifford, James (1995). *Dilemas de la cultura. Antropología. Literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Conquergood, Dwight (1991). Rethinking ethnography: Towards a critical cultural politics. *Communication Monographs*, 58, pp. 179–194.

- _____ (2002). Performance Studies. Interventions and Radical Research. *The Drama Review*, 46, pp. 145–153.
- Cordero, Macarena (2014). Precariedad del proyecto disciplinador de la corona e iglesia en el siglo XVIII. Las doctrinas periféricas de la diócesis de Santiago de Chile. En Verónica Undurraga y Rafael Gaune (Eds.) *Formas de control y disciplinamiento. Chile, América y Europa, siglos XVI-XIX* (pp. 143-166). Santiago de Chile: Uqbar/Instituto Riva-Agüero.
- Coulon, Alain (1988). *La Etnometodología*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- _____ (1995). *Ethnomethodology* (Qualitative Research Methods), Thousand Oaks: Sage Publications.
- Corrêa de Camargo, Robson (2013). Milton Singer e as Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. *KARPA* 6, Dossier Performances Culturais Brasil. Disponible en: <http://web.calstatela.edu/misc/karpa/KARPA6.1/Site%20Folder/KARPA6.1.htm>.
- Correa Gómez, María José y Landaeta Sepúlveda, Romané (2009). América Latina, s. XVII-XXI. Una aproximación hacia la historia de los cuerpos y el ejercicio de las violencias. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en línea] <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/53403>> [consulta 29/05/2020]. DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.53403>.
- Costa, M. y Karasik, G. (2014). ¿Supay o diablo? El carnaval en la Quebrada de Humahuaca. En E. Cruz (Ed.) *Carnavales, fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina* (pp. 39-66). S.S. de Jujuy: Purmamarka Ediciones.
- Cruz, Barbarita (2010). *Coplas de mi tierra... Purmamarka*. S.S. de Jujuy: Purmamarka Ediciones.
- Cruz, Enrique N. (Ed.) (2010) *Carnavales, fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina*. S.S. de Jujuy: Purmamarka Ediciones.
- Cruz, Enrique N. (2011). *Historia del Jujuy colonial. Gobierno y sociedad en el siglo XVIII*. S.S. de Jujuy: Purmamarka Ediciones.
- _____ (2013a). Esclavos españoles, indios y negros: notas para el estudio de las relaciones interétnicas en las cofradías religiosas del norte del Virreinato del Río de la Plata. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 8, n. 2, pp. 113-128.

- _____ (2013b). Diferencias étnicas de género en las cofradías y fiestas religiosas (siglo XVIII, Jujuy en el Río de la Plata). En E. Cruz (Ed.) *Mi propiedad privada. Relaciones de poder y de género en el período colonial (Jujuy, siglos XVII al XIX)* (pp. 39-65). S.S. de Jujuy: Purmamarka Ediciones.
- _____ (2019a). Los bailes en las cofradías e irmandades de negros, mulatos y pardos allende y aquende los Trópicos. *Destiempos*, No. 62, pp. 141-161.
- _____ (2019b). De esclavos del hospital a sublevados contra el Rey. La integración de los negros esclavos de la Compañía de Jesús (Jujuy, siglos XVII-XVIII). *E-Revista de Estudios Interculturais*, vol. 1 p. 1-28.
- Cruz, E. N. y Soler Lizarazo, L. C. (2019). Lanzas, escopetas, machetes y mazas de dominadores y subalternos en el Tucumán (Jujuy, 1736-1795). *GLADIUS*, Vol. 39, pp. 169-187.
- Csordas, Thomas J. (1990). Embodiment as a Paradigm for Anthropology. *Ethos*, Vol. 18, No. 1, pp. 5-47.
- _____ (1999). Embodiment and Cultural Phenomenology. En Gail Weiss y Honi Fern Haber, *Perspectives on embodiment. The intersections of nature and culture* (pp. 143-162). Nueva York, Londres: Routledge.
- Cuzcano, Roberto (2016). Diablada, morenada y caporales. Registro fotográfico de los personajes de 3 danzas controversiales. Arequipa: Tito Cuzcano. [en línea]: <https://issuu.com/robertocuzcano/docs/diablada__morenada_y_caporales_v03> [consulta 30/09/2020].
- Daniel, Yvonne (2011) *Caribbean and Atlantic Diaspora Dance: Igniting Citizenship*. Chicago, IL: University of Illinois Press.
- DeBouzek, Jeanette (1992). Maya Deren: A portrait of the artist as ethnographer. *Women & performance. A Journal of Feminist Theory*, Vol. 5, No. 2, Issue 10, pp. 7-28.
- de Castilho Gomes, Antonio Henrique (2014). *A (Re)Configuração do Discurso do Samba*. Curitiba: Editora CRV.
- de Certeau, Michel (1996). *La Invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- _____ (1999). *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- de la Calle Valverde, J. (2011). El gesto analógico. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, núm. 7, año 3, pp. 75-87.

- de la Garza Toledo, Enrique (1983). *El método del concreto-abstracto-concreto*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- de Lima Silva, Renata (2012). *Corpo limiar e encruzilhadas: processo de criação na dança*. Goiânia: Editora UFG.
- Dee Das, Joanne (2017). *Katherine Dunham: Dance and the African Diaspora*. New York: Oxford University Press.
- Delgado, Fanny (2004). Análisis sobre los estudios de la población africana y afroandina en el noroeste argentino. El caso de la jurisdicción de Jujuy. Un estado de la cuestión y líneas temáticas que se perfilan. En *Los afroandinos de los siglos XVI al XX* (pp. 160-175). San Borja, Perú: UNESCO.
- Denzin, Norman K. (2003) *Performance Ethnography. Critical Pedagogy and the Politics of Culture*. Thousand Oaks: SAGE.
- _____ (2018). *Performance Autoethnography*. London: Routledge.
- Denzin, Norman K. y Lincoln, Yvonna S. (eds.) (2018). *The SAGE Handbook of Qualitative Research*, 5th edition. Thousand Oaks: SAGE.
- Deren, Maya (1983). *Divine horsemen. The living gods of Haiti*. Kingston, NY: McPherson.
- Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm (1854-1961). 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig. Quellenverzeichnis Leipzig 1971. [en línea] <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GT00986#XGT00986> [consulta 28/04/2020].
- Di Fabio Rocca, F., et al. (2016) Historia poblacional y análisis antropogenético de la ciudad de Salta. *Andes. Antropología y Historia*, No 27, 2, pp. 1-27.
- Díaz, Claudio F. (2018). El festival de Cosquín como espacio de disputas simbólicas. En A. M- Dupey (comp.) *Cosechando todas las voces: folklore, identidades y territorios* (pp. 99-119). Buenos Aires: A. M. Dupey.
- Didi-Huberman, George (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, I*. Madrid: A. Machado Libros.
- Dunham, Katherine (1947). *The dances of Haiti*. Mexico, D. F.
- _____ (1959). *A touch of innocence*. New York: Harcourt, Brace.
- _____ (2005) *Kaiso! Writings by and about Katherine Dunham*. Madison. University of Wisconsin Press.
- Eco, Umberto (2004). *Historia de la belleza*. Barcelona: Penguin Random House.

- Elias, Albert J. (1956). Conversation with Katherine Dunham. *Dance Magazine* (February 1956).
- Elias, Norbert (1982). *La sociedad cortesana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1987). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: FCE.
- Ellis, Carolyn, y Bochner, Arthur P. (2000). Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity. En Norman K. Denzin y Yvonna S. Lincoln (eds.), *Handbook of Qualitative Research* (pp. 733–768). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Ellis, C., Adams, T. E. y Bochner, A. P. (2010). Autoethnography: An Overview. *Forum Qualitative Sozialforschung*, Vol. 12, No. 1. [en línea] <<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1101108>>. [consulta 20/02/2020].
- Ellis, C., Adams, T. E. y Bochner, A. P. (2019). Autoetnografía: un panorama. En S.M. Bénard Calva, *Autoetnografía. Una metodología cualitativa* (pp. 17-41). México: Universidad Autónoma de Aguascalientes y El Colegio de San Luís.
- Epstein, S. y Joo, R. M. (2012). Multiple Exposures: Korean Bodies and the Transnational Imagination. *The Asia-Pacific Journal*, Vol. 10, Issue 33, No. 1, pp. 1-19.
- Estenssoro Fuchs, Juan Carlos (1997). Modernidad, estética, música y fiesta: elites y cambio de actitud frente a la cultura popular. Perú 1750-1850. En Henrique Urbano (comp.) *Tradición y modernidad en los andes* (pp. 181-196) Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
- Farrer, DS. (2018). Performance Ethnography. En Paul Bowman (Ed.) *The Martial Arts Studies Reader* (pp. 137-153). Lanham: Rowman & Littlefield.
- Feldenkrais, Moshe (1995). *Bewußtheit durch Bewegung*. Frankfurt/M. y Leipzig: Insel Verlag.
- Fernandes, Ciane (2016). Write with dance or we are lost. En S. Quinten y S. Schroedter (Eds.) *Tanzpraxis in der Forschung – Tanz als Forschungspraxis. Choreographie, Improvisation, Exploration* (pp. 87-97). Bielfeld: Transcript
- Ferreira da Silva, P. y de Lima Silva, R. (2019). Quebra a cabaça, espalha a semente. Jogar com a dança e dançar com a capoeira. *Arte Da Cena*, 5(1), pp.228-257. <https://doi.org/10.5216/ac.v5i1.56214>.
- Ferreiro, Juan Pablo (2013). Relaciones de poder y de género en el período colonial de los siglos XVII y XVIII. En E. Cruz (Ed.) *Mi propiedad privada. Relaciones de poder*

- y de género en el período colonial (Jujuy, siglos XVII al XIX)* (pp. 17-38). S.S. de Jujuy: Purmamarka Ediciones.
- Flaubert, Gustave (1913). *Herodías*. San José de Costa Rica: García Monge.
- Flusser, Vilém (2013). *Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus*. Hamburg: CEP Europäische Verlagsanstalt.
- Fornaciari, Christina (2011) *Funk da gema. De apropriação a invenção, por uma estética popular brasileira*. Belo Horizonte Edição da Autora.
- Foucault, Michel (1976). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ (1979). *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.
- _____ (1994). *Dits et Ecrits 1954-1988*. Vol. III 1976-1979. Paris: Éditions Gallimard.
- _____ (2002). *Historia de la sexualidad I: La voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Freud, Sigmund (1960). Psychopathic Characters on the Stage. *The Tulane Drama Review*, Vol. 4, No. 3, pp. 144-148. DOI: 10.2307/1124852.
- _____ (1961). *Gesammelte Werke II/III. Die Traumdeutung. Über den Traum*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- _____ (1976). *Obras completas. Volumen 7 (1901-1905). Fragmento de análisis de un caso de histeria. Tres ensayos de teoría sexual y otras obras*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- _____ (1994) *Abriss der Psychoanalyse. Einführende Darstellungen*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Frisk, Hjalmar (1960). *Griechisches etymologisches Wörterbuch, Band 1 A-Ko*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- Frith, Simon (2003). Música e identidad. En Stuart Hall y Paul du Gay (Comps.) *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 181-213). Buenos Aires: Amorrortu editores.
- _____ (2014). *Ritos de interpretación: sobre el valor de la música popular*, Buenos Aires: Paidós.
- Fuhr, Michael (2016). *Globalization and Popular Music in South Korea. Sounding Out K-Pop*. New York: Routledge.
- Garay Ariza, G. y Viveros Vigoya, M. (1999). El cuerpo y sus significados. A manera de introducción. En G. Garay Ariza y M. Viveros Vigoya (Comps.) *Cuerpo, diferencias y desigualdades* (pp. 15-27). Santafé de Bogotá: CENTRO DE

ESTUDIOS SOCIALES, CES, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia.

- Garcés, Carlos A. (2011). *Samilantes, ángeles y enterradores. Estudios de Historia Cultural*. S.S. de Jujuy: EDIUNJu.
- García Canclini, Néstor (1995). *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Editorial Grijalbo.
- García Fanlo, Luis (2011). ¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben. A *PARTE REI Revista de Filosofía*, Nro. 74. [en línea]: <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fanlo74.pdf>> [consulta 05/06/2020].
- Garfinkel, H. (2006). *Estudios en etnometodología*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Geertz, Clifford (1976). Art as a Cultural System. *MLN*, Vol. 91, No.6, pp. 1473-1499.
- _____ (1987). *La interpretación de las culturas*. México: Gedisa.
- Giddens, Anthony (1987). *Las nuevas reglas del método sociológico. Crítica positiva de las sociologías interpretativas*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- _____ (1995). *La constitución de la sociedad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- _____ (1997). *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Ediciones Península.
- Gilroy, Paul (1993). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso.
- Gissara, E. (2012). La investigación en danza. *La Revista Argentina de Danza*, Año 19, N° 216. Disponible en: https://issuu.com/balletin/docs/balletin_dance_216/32.
- Glover, Jean Ruth (1989). *Pearl Primus: Cross-cultural pioneer of American dance*. (Tesis de Maestría). The American University, Washington, D.C.
- Goffman, Erving (1963). *Behavior in public places. Notes on the social organization of gatherings*. New York: Free Press.
- _____ (1979). *Relaciones en público. Microestudios del orden público*. Madrid: Alianza.
- _____ (1981). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- _____ (1989). On Fielwork. *Journal of Contemporary Ethnography*, Vol.18, No. 2, pp. 123-132. DOI: 10.1177/089124189018002001
- Gómez, C. B. (1987). Carnavales salteños. *Todo es Historia*, No 237.
- Gonzalez, Lélia (1988). A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, n. 92/93, pp. 69-82.

- Granda Pérez, Wendy P. (2015). *Danza Árabe. Origen significado e interpretación para su enseñanza y aplicación*. (Tesis de Licenciatura en Educación Básica con énfasis en Educación Artística). Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá D.C.
- Greco, Lucrecia (2013). *Políticas culturales y performance en proyectos artístico-sociales: un estudio comparativo entre sectores populares de Buenos Aires y Río de Janeiro* (Tesis doctoral). Universidad de Buenos Aires.
- Greco, Lucrecia y Luso, Gabriela, (2012). En la roda entre Brasil y Argentina. La capoeira em dos proyectos sociales latino-americanos. En: S. Citro, S. y P. Aschieri (Coords.), *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas* (pp. 219-233). Buenos Aires: Ed. Biblos.
- Greff Claro, S. (2017). *Autoetnografía de uma funkeira. Considerações acerca da carreira profissional na dança funk Proibidão e sua estética* (Tesis de Licenciatura) Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Grignon, Claude y Passeron, Jean Claude (1991). *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Gruzinski, Serge. (2007). *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2010). *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe ([1615] 1993). *Nueva crónica y buen gobierno*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Guber, Rosana (2004). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (2013). *La articulación etnográfica. Descubrimiento y trabajo de campo en la investigación de Esther Hermitte*. Buenos Aires: Ed. Biblos.
- Guha, Ranajit (1997). Prefacio a los Estudios de Subalternidad. Escritos sobre la Historia y la Sociedad Surasiática. En S. Rivera Cusicanqui y R. Barragán (Comps.) *Debates post coloniales. Una introducción a los estudios de la subalternidad* (pp. 23-24). La Paz: Ed. Historias – Ed. Aruwiwiri – SEPHIS.
- Guzmán, Florencia (2012). Afrodescendientes y Afroindígenas en el Noroeste Argentino. Un repaso histórico sobre las identidades, las clasificaciones y las diferencias. En *Afrodescendencia. Aproximaciones contemporáneas de América Latina y el Caribe* (pp. 16-22). México: ONU.

- Hall, Stuart (1992). The west and the rest: Discourse and power. En S. Hall y B. Grieben (Eds.). *Formations of Modernity*, Book 1 (pp. 275-331). Cambridge: Polity Press in association with Blackwell Publishers.
- _____ (1996) Introduction. Who Needs Identity? En S. Hall y P. du Gay (comps.) *Questions of Cultural Identity*. London, Thousand Oaks y New Delhi: SAGE Publications.
- _____ (1997). *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. London: SAGE Publications.
- _____ (2003). Introducción: ¿quién necesita “identidad”? En S. Hall y P. du Gay (Comps.) *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Hall, Stuart y du Gay, Paul (comps.) (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Halperin Donghi, Tulio (2002). *Revolución y guerra. Formación de una elite dirigente en la Argentina criolla*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ (2005). *Una nación para el desierto Argentino*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Hammersley, M. y Atkinson, P. (1994). *Etnografía. Métodos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Han, Benjamin (2017). K-Pop in Latin America: Transcultural Fandom and Digital Mediation. *International Journal of Communication*, 11(2017), pp. 2250–2269.
- Heidegger, Martin (1967). *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Herbias, Ericka (2018). *Cholibris Chicha Made in USA Warmi*. Lima: Ediciones Carlessi.
- Hernández, Graciela (1993). Multiple Mediations in Zora Neale Hurston’s Mules and Men. *Critique of Anthropology*, 13(4), pp. 351-362.
- Hirose, María Belén (2010). El movimiento institucionalizado: danzas folklóricas argentinas, la profesionalización de su enseñanza. *Revista del Museo de Antropología* 3, pp. 187–194.
- _____ (2011). *Danzas folklóricas argentinas: ritual, historia y comunidad*. (Tesis de maestría en Antropología Social). IDES-IDAES, UNSAM.
- Hobsbawm, Eric (1983). Introduction: Inventing Traditions. En E. Hobsbawm y T. Ranger (Eds.) *The Invention of Traditions* (pp. 1-14). Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ (2000). *Naciones y nacionalismos desde 1780*. Barcelona: Critica.

- Hoggart, Richard (2013). *La cultura obrera en la sociedad de masas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Holliday, R. y Elfving-Hwang, J. (2012). Gender, Globalization and Aesthetic Surgery in South Korea. *Body & Society*, 18(2), pp. 58–81. DOI: 10.1177/1357034X12440828.
- Holt, N. L. (2003). Representation, legitimation, and autoethnography: An autoethnographic writing story. *International Journal of Qualitative Methods*, Vol. 2, pp. 18-28.
- Huizinga, Johan (1972). *Homo ludens*. Madrid: Alianza.
- Hurd, Mary G. (2007). *Women directors and their films*. Westport, CT: Praeger.
- Hurston, Zora N. (1990) 1935. *Mules and Men*. New York: Harper Perennial.
- _____ (2020). *Barracoön: Die Geschichte des letzten amerikanischen Sklaven*. Penguin Verlag, ebook.
- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (2007). *Dossiê Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*. [en línea]: <<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1941/samba-do-rio-de-janeiro-e-patrimonio-cultural-do-brasil>> [consulta 03/04/2019].
- Kaeppler, Adrienne L. (1978). Dance in Anthropological Perspective. *Annual Review of Anthropology*, Vol. 7, pp. 31-49.
- _____ (1991). American Approaches to the Study of Dance. *Yearbook for Traditional Music*, vol. 23, pp. 11-21.
- _____ (2000). Dance Ethnology and the Anthropology of Dance. *Dance Research Journal*, vol. 32, no. 1, pp. 116-125. DOI: 10.2307/1478285.
- _____ (2003). La danza y el concepto de estilo. *Desacatos*, no. 12, pp. 93-104.
- Kafka, Franz (1946). *Gesammelte Werke. Bd. 5. Beschreibung eines Kampfes*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- _____ (2009). *Cuentos completos*. Traducción de José Rafael Hernández Arias. ePub.
- Kandinsky, Vasilli (2003). *De lo espiritual en el arte*. Buenos Aires: Paidós SAICF.
- Kealiinohomoku, Joann W. (2001). An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance. En A. Dils y A. Cooper Albright (Eds.) *Moving History / Dancing Cultures: A dance history reader* (pp. 33-43). Middletown: Wesleyan University Press.
- Klein, G.; Barthel, G. y Wagner, E. (2011). *Choreografischer Baukasten*. Bielfeld: Transcript.

- Koeltzsch, Grit K. (2014). El cuerpo en la danza como performance y el cuerpo en la cotidianidad. Danza brasilera en el Valle de Lerma (Provincia de Salta). En *Iras Jornadas regionales de Antropología del NOA y 3ra Jornadas internas de la carrera de Antropología*, Salta: EUNSa.
- _____ (2016). *Prácticas corporales y performance. Danza brasileña en el Valle de Lerma (Provincia de Salta)*. (Tesis de Licenciatura en Antropología). Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta.
- _____ (2018). ¿Liberación o dominación? Prácticas dancísticas como performance social en el Noroeste Argentino. *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, vol. 43, no. 2, pp. 151-170. DOI:10.1080/08263663.2018.1454690.
- _____ (2019a). La economía moral del cuerpo en el Antiguo Régimen hispano-colonial. *TEMPUS Revista en Historia General*, Núm 10, Dossier Economía Moral, agentes y prácticas sociales, siglo XVIII. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.tempus.n10a03>.
- _____ (2019b). Korean Popular Culture in Argentina. En: *The Oxford Research Encyclopedia of Latin American History*. New York: Oxford University Press, August, 2019, DOI: 10.1093/acrefore/9780199366439.013.766.
- _____ (2019c). Cuerpo y belleza en la danza. La influencia de la necesidad interior en el cuerpo danzante. En: N. Cinelli (Ed.) *Reflexiones varias y eventuales sobre Latinoamérica*, vol. 3 (pp. 125-148). Santiago de Chile: Ril Editores, Universidad Autónoma de Chile.
- _____ (2019d). Performance asiática moderna en cuerpos latinos. La cultura K-pop en el Noroeste Argentino. En: G. Koeltzsch y R. de Lima Silva (Comps.) *Performances culturales en América Latina. Estudios de lo popular, género y arte* (pp. 73-100). S.S. de Jujuy: Purmamarka Ediciones.
- _____ (2019e). *Biopolítica y educación corporal en el socialismo del siglo XX. Autoetnografía de un cuerpo danzante*. (Tesis de Maestría en Teoría y Metodología de las Ciencias Sociales). Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy.
- _____ (2019f). *The joy of movement. Reflection of Katherine Dunham's dance concept through popular dances in Northwestern Argentina*. Informe técnico. Gainesville: Universidad de Florida.

- _____ (2020). El placer del movimiento. Ladino-Amefricanidad en danzas populares en el Noroeste Argentino (NOA). Ponencia en el XXXVIII Congreso Internacional de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA), virtual.
- Kogan, Liuba (2007). *La insoportable proximidad de lo material: Cuerpos e identidades* (Tesis doctoral). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Kraut, A. (2001). Re-scripting Origins: Zora Neale Hurston`s staging of black vernacular dance. En Fischer-Hornung, D. y Goeller, A. D. (eds.) *Embodying Liberation: The Black Body in American Dance*, (pp. 59-78) Münster: LIT Verlag.
- Kultermann, U. (2006). The "Dance of the Seven Veils". Salome and Erotic Culture around 1900. *Artibus Et Historiae*, 27(53), pp. 187-215. DOI:10.2307/20067116.
- Kurath, G. P. (1956). Choreology and Anthropology. *American Anthropologist*, New Series, vol. 58, no. 1, pp. 177-179.
- _____ (1960). Panorama of Dance Ethnology. *Current Anthropology*, vol. 1, no. 3, pp. 233-254.
- Laban, Rudolf (2011). *The mastery of movement*. Alton, Hampshire: Dance Books.
- Lachawitz, Günter (2017). *Einführung in die Griechische Sprache. 3. Teil*. Universidad de Vienna. [en línea]: https://www.hpt.at/uploads/media/Griechisch_Kommentar_1701_03.pdf> [consulta 10/11/2019].
- Lachmann, Karl. *Die Gedichte Walthers von der Vogelweide*. Berlin: Georg Reimer Verlag, 1891.
- Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand (2004). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lassiter, Luke E. (2005). *The Chicago Guide to Collaborative Ethnography*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Le Breton, David (1995). *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- _____ (1999). *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- _____ (2011). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Goff, Jacques (2001). Prefacio. En *Apología para la Historia o el oficio de historiador de Marc Bloch* (pp. 9-33). México: Fondo de Cultura Económica.

- _____ y Truong, Nicolas (2005). *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Barcelona: Paidós.
- Liberali, Ana María (2007). Cultura árabe en la provincia de Salta – Argentina. *Espacio y Desarrollo*, No. 19, pp. 179-188.
- Lie, John (2012). What Is the K in K-pop? South Korean Popular Music, the Culture Industry, and National Identity. *KOREA OBSERVER*, Vol. 43, No. 3, pp. 339-363.
- _____ (2016). The Divergent Trajectories of South Korea and Japan in the Twenty-First Century. A View from Popular Music, or Girls' Generation vs AKB48. *The Annual Report Research Center for Korean Studies*, Vol.16, pp. 53-63.
- _____ (2017). Korean Diaspora and Diasporic Nationalism. En Youna Kim (Ed.), *Routledge Handbook of Korean Culture and Society* (pp.245-254). London and New York: Routledge.
- Ligiéro, Zeca (2011). *Corpo a corpo. Estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Lim, Mathew (2016). Irreverent Dancing Bodies: K-Pop Dance Covers, Technologies of Gendered Embodiment, and Queer Space Making in Thailand. *Journal of Social and Cultural Analysis*, Issue 6, pp. 66-76.
- Lindgren, A. (2013). Civil Rights Strategies in the United States: Franziska Boas's Activist Use of Dance, 1933-1965. *Dance Research Journal*, 45(2), pp. 25-62. Retrieved March 21, 2020, from www.jstor.org/stable/23524651.
- Liska, Mercedes (2014). El arte de adecentar los sonidos. Huellas de las operaciones de normalización del tango argentino (1900-1920). *Latin American Music Review (LAMR)*, Vol. 35, No 1, pp. 25-49. DOI: 10.1353/lat.2014.0001.
- Loken-Kim, Christine y Crump, Juliette T. (1993). Qualitative Change in Performances of Two Generations of Korean Dancers. *Dance Research Journal*, vol. 25, no. 2, pp. 13-20. DOI: 10.2307/1478550.
- López de Albornoz, Cristina (1998). Control social y economía colonial tucumana. Las “ordenanzas de buen gobierno” y el conchabo obligatorio a fines del siglo XVIII. *Travesía*, 1, pp. 63-116.
- Lorenz, Maren (2000). *Leibhaftige Vergangenheit. Einführung in die Körpergeschichte*. Tübingen: Ed. Diskord.
- McClaurin, Irma (2012). Zora Neale Hurston: Enigma, Heterodox, and Progenitor of Black Studies. *Fire!!!* Vol. 1, no. 1, pp. 49-67. DOI:10.5323/fire.1.1.0049.

- McLelland, Mark (2011). Japan's Queer Cultures. En Theodore and Victoria Bestor. (Eds.), *The Routledge Handbook of Japanese Culture and Society* (pp. 140-149). New York: Routledge.
- Malinowski, Bronislaw (1978) 1922. *Argonauts of the Western Pacific. An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*. London: Routledge.
- _____ (1986). *Los argonautas del Pacífico occidental*. Vol. 1. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Marks, Laura U. (2002). *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis, University of Minnesota Press
- Martin, Randy (2004). Dance and Its Others. Theory, State, Nation, and Socialism. En A. Lepecki (Ed.) *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory* (pp. 47-63). Middletown: Wesleyan University Press.
- Marx, Karl (1962). *Das Kapital. Erster Band*. Werke Band 23. Berlin: Dietz Verlag.
- Mauss, Marcel (1971). *Sociología y Antropología*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Mead, Margaret (1977). *Letters from the field, 1925-1975*. New York: Harper & Row.
- Merleau Ponty, Maurice (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ediciones Península.
- Mennelli, Y. (2014). Carnavales de cuadrillas de Humahuaca: características principales y dilemas actuales. En: E. N. Cruz (Ed.) *Carnavales, fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina* (pp. 67-98). Jujuy: Purmamarka Ediciones.
- Meyer, Marion (2012). *Pina Bausch. Tanz kann fast alles sein*. Remscheid: Bergischer Verlag.
- Mirande, María E. (2014). "Larguénmé p'al Carnaval..." Borrachera, coplas y contradiscurso femenino en el Carnaval quebradeño. En E. Cruz (Ed.) *Carnavales, fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina* (pp. 135-158). S.S. de Jujuy: Purmamarka Ediciones.
- _____ (2018). *Las que cantan. El copleo femenino en Jujuy: historia y relato*. San Salvador de Jujuy: EDIUNJu.
- Mizrahi, Mylene (2014). A estética funk carioca. Criação e concetividade em Mr. Catra. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- _____ (2015). Englobamiento, subversión y conectividad en el funk carioca. *Apuntes de Investigación del CECYP*, Año XVII, No 25, pp. 51-91.

- Montijano Cañellas, Marc (2015). Análisis de las variantes terminológicas para definir el arte de acción. *Boletín de Arte de Homines.com* 25. [en línea] <https://www.homines.com/arte_xx/terminos_performance/index.htm#nota2> [consulta 19/08/2020].
- Na, Kyung-Ah; Park, Hyun-Jung & Jin Han, Seok (2016). Designing a community-based dance programme for North Korean female refugees in South Korea. *Research in Dance Education*, 17:1, pp. 3-13.
- Nancy, Jean-Luc (2007). *58 indicios sobre el cuerpo. Extension del alma*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.
- _____ (2014). *Corpus*. Zürich-Berlin: diaphanes.
- Nancy, Jean-Luc (et. al.). (2012). *Arte, filosofía, política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Nasser, Ghinwa (2015). Inmigración, identidad y estrategias de adaptación a la sociedad receptora. *El caso de las mujeres sirias y libanesas en Argentina (primera mitad del siglo XX)* (Tesis doctoral). Universidad de Sevilla.
- Negrón-Muntaner, Frances (2006). El trasero de Jennifer López. *Nueva Sociedad*, N° 201, pp. 129-144.
- Ng, Fiona (2011). Kathoey: I'm Not a Boy, Not Yet a Woman? Prized Writing 2011-2012. [en línea] <http://prizedwriting.ucdavis.edu/2011-2012> [consulta 15/09/2018].
- Ngozi Adichie, Chimamanda (2015). *We should all be feminists*. New York: Anchor Books.
- Nietzsche, Friedrich (1895). *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*. Leipzig: C.G. Naumann.
- _____ (1887). *Die fröhliche Wissenschaft ("la gaya scienza")*. Leipzig: Verlag von E. W. Fritsch.
- _____ (1977). *Ecce Homo. Wie man wird, was man ist*. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- _____ (1985). *La ciencia jovial. "LA GAYA SCIENZA"*. Trad. José Jara. Caracas: Monte Avila Editores.
- _____ (1998) *Ecce Homo. Cómo se llega a ser lo que se es*. Madrid: Alianza.
- _____ (1991). *Zur Genealogie der Moral*. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- _____ (2003). *Así habló Zarathustra. Un libro para todos y para nadie*. Madrid: Alianza.
- Novais Ayala, María I. (1999). Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX. *ESTUDOS AVANÇADOS*, 13 (35), pp. 231-253.

- O'Shea, J. (2010). Roots/routes of dance studies. En Alexander Carter and Janet O'Shea (Eds.) *The Routledge Dance Studies Reader*. Abingdon y New York: Routledge.
- Ontivero, Daniel M. (2003). La condición de las mujeres en las familias notables de Salta en la primera mitad del siglo XVIII. *Revista Escuela de Historia*, año 2, vol. 1, núm. 2. [en línea]. <http://www.unsa.edu.ar/histocat/revista/revista0210.htm> [consulta 01/06/2020].
- _____ (2015). *Agua, Poder y Municipio a fines del siglo XIX. El caso de Cerrillos (provincia de Salta)*. Centro de Investigaciones Genealógicas de Salta, Publicación Institucional N° 8, Salta.
- Ortner, Sherry B. (1984). Theory in Anthropology since the Sixties. *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 26, No. 1, pp. 126-166.
- Oszlak, Oscar (1999). *La formación del Estado argentino. Orden, progreso y organización nacional*. Buenos Aires: Planeta.
- Ottenberg, S. (1990). Thirty years of fieldnotes: Changing relationships to the text. En R. Sanjek (Ed.), *Fieldnotes* (pp. 139-160). Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Pasqualini, Mauro (2016). *Psicoanálisis y teoría social. Inconsciente y sociedad de Freud a Žižek*. Buenos Aires: FCE.
- Pérez Bugallo, Rubén (1988). *Folklore musical de Salta*. Buenos Aires: Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- Pérez Soto, Carlos (2008). *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza*. Santiago: LOM Ediciones.
- Platz, Teresa (2006). *Anthropologie des Körpers. Vom Körper als Objekt zum Leib als Subjekt von Kultur*, Berliner Beiträge zur Ethnologie Band 10, Berlin: Weißensee Verlag.
- Polo Müller, Regina (2005). Ritual, Schechner e performance. *Horizontes Antropológicos*, ano 11, n. 24, pp. 67-85.
- Poole, Deborah A. (1990). Accommodation and Resistance in Andean Ritual Dance. *The Drama Review* 34 (2), pp. 98-126.
- Porter, Roy (1993). Historia del cuerpo. En Peter Burke (ed.), *Formas de hacer historia* (pp. 255-286). Madrid: Alianza.
- Primus, Pearl (1978). *An Anthropological Study of Masks As Teaching Aids In The Enculturation Of Mano Children*. (Tesis doctoral). New York University.
- _____ (1983). My statement. *Caribe*, Vol. VII, No. 1, Special Dance Issue.

- Qunitero Rivera, Ángel G. (2009). *Cuerpo y cultura. Las músicas “mulatas” y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2019). *Diccionario de la lengua española*. 23.^a ed. [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [consulta 28/04/2020].
- Reed, S. (1998). The politics and poetics of dance. *Annual Review of Anthropology* 27, pp. 503-532.
- Restrepo, E. (2007). Antropología y colonialidad. En: S. Gomez Castro y R. Grosfoguel (eds.) *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá de capitalismo global* (pp. 289-30). Bogota: Siglo del Hombre editores.
- Richer, Katrina (2010). Anthropology with an agenda: four forgotten dance anthropologists. *Research in Dance Education*, Vol. 11(3), pp.223-237.
- Rincón, Omar (2015). Lo popular en la comunicación: Culturas bastardas + ciudadanías celebrities. En A. Amado y O. Rincón (Eds.) *La comunicación en mutación* (pp. 23-42). Bogotá: Friedrich-Ebert-Stiftung.
- Risério, Antonio. (1996) *Oriki Orixá*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2015). *Sociología de la Imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Robbins, Helen A. (1991). The Ethnography of Zora Neale Hurston: A postmodern writer before her time. *Arizona Anthropologist*, vol. 7, pp. 1-10.
- Robertson, Jennifer (1992). The politics of androgyny in Japan: sexuality and subversion in the theater and beyond. *American Ethnologist* 19(3), pp. 419-442. DOI: 10.1525/ae.1992.19.3.02a00010.
- Rocabado, Mario (2012). *Dulces, buenas y putas. Sexo bajo control en Jujuy (1890-1930)*. San Salvador de Jujuy: Purmamarka Ediciones.
- Roda, Héctor Fedérico (2011). Hombres emplumados: el ritual de la danza de los samilantes. En Carlos A. Garcés (ed.) *Samilantes, ángeles y enterradores. Estudios de Historia Cultural* (pp. 47-92) S.S. de Jujuy: EDIUNJu.
- Rodríguez Molas, Ricardo (1957). *La música y la danza de los negros en el Buenos Aires de los siglos XVIII y XIX*. Buenos Aires: CLIO.
- Rodríguez Morgado, C. (2012). *Reggaetón, Mujeres e Identidades* (Tesis de Maestría). FLACSO Andes, Sede Ecuador.

- Rollwagen, B. (1994). Laban/Bartenieff-Bewegungsstudien. *Krankengymnastik, Zeitschrift für Physikalische Therapie, Bewegungstherapie, Massage, Prävention und Rehabilitation*, Vol. 46, pp. 1196-1212.
- Roushdy, Noha (2010) Baladías Performance: Gender and Dance in Modern Egypt. *Surfacing* 3(1), pp. 71-99.
- Said, Edward (1979). *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Sánchez Patzy, Radek (2014). Hacia un Nuevo panorama sonoro y musical de la Quebrada de Humahuaca y los valles de altura de Jujuy. Reflexiones desde la antropología social. En E. Cruz (Ed.) *Carnavales, fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina* (pp.159-179). S.S. de Jujuy: Purmamarka Ediciones.
- Sanjek, R. (1990). A vocabulary for fieldnotes. In R. Sanjek (Ed.), *Fieldnotes* (pp. 92-121). Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Santamaría, Daniel J. (2013). Género, etnicidad y moral pública. Un caso de adulterio en Jujuy colonial (1802). En E. Cruz (Ed.) *Mi propiedad privada. Relaciones de poder y de género en el período colonial (Jujuy, siglos XVII al XIX)* (pp. 67-82). S.S. de Jujuy: Purmamarka Ediciones.
- Santamaría, D. y Cruz, E. N. (2000). *Celosos, amantes y adúlteras. Las relaciones de género entre los sectores populares del Jujuy Colonial*. S.S. de Jujuy: EDIUNJu.
- Sasco Capozzoli, Camila (2017). *El lenguaje del cuerpo. Estudio sobre la danza desde una perspectiva psicoanalítica* (Trabajo Final de Grado). Montevideo: Universidad de la República Uruguay, Facultad de Psicología. Disponible en: <http://sifp1.psico.edu.uy/sites/default/files/Trabajos%20finales/%20Archivos/tfg_camila_sasco.pdf>.
- Schechner, Richard (1973). *Environmental Theater*. New York: Applause Theatre & Cinema Books.
- _____ (1988). *Performance Theory*. London, New York: Routledge.
- _____ (2000). *Performance. Teoría y Práctica intercultural*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- _____ (2002). *Performance Studies. An introduction*. New York: Routledge.
- _____ (2011). Restauración de la conducta. En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 31-50). México: Fondo de Cultura Económica.
- Schluchter, Wolfgang (2008). *Acción, orden y cultura. Estudios para un programa de investigación en conexión con Max Weber*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

- Schulze, Winfried (1987). Gerhard Oestreichs Begriff der Sozialdisziplinierung in der Frühen Neuzeit. *ZHF*, No. 14, pp. 265-302.
- Schulze-Reuber, Rika (2015). *Das Tanztheater Pina Bausch: Spiegel der Gesellschaft*. E-book, Frankfurt/M.: R.G. Fischer Verlag.
- Schwartz, P., & Schwartz, M. (2011). *The Dance Claimed Me: A Biography of Pearl Primus*. New Haven: Yale University Press.
- Sediri, Nassira (2014). *La realidad de la mujer en el islam* (Tesis de maestría). Universidad de Oviedo.
- Sigl, E. y Mendoza Salazar, D. (2012). *No se baila así no más... Danzas autóctonas y floklóricas de Bolivia*, Tomo II. La Paz, Bolivia.
- Silba, M. y Spataro, C. (2008). *Cumbia Nena*. Letras, relatos y baile según las bailanteras. En: P. Alabarces y M. G. Rodríguez (Comps.), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular* (pp. 89-111). Buenos Aires: Paidós.
- Sinnott, Megan (2012). Korean-Pop, Tom Gay Kings, Les Queens and the Capitalist Transformation of Sex/Gender Categories in Thailand. *Asian Studies Review* 36(4), pp. 453-474. DOI: 10.1080/10357823.2012.739995.
- Sklar, Deidre (1991). On Dance Ethnography. *Dance Research Journal*, 23(1), pp. 6-10.
- _____ (2000). Reprise: On Dance Ethnography. *Dance Research Journal*, 32(1), pp. 70-77.
- Sodré, Muniz (1998). *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad Editora.
- Spivak, Gayatri C. (2003). ¿Puede hablar el subalterno?, *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. 39, pp. 297-364.
- _____ (2008). *Can the subaltern speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Viena: Verlag Turia + Kant.
- Strauss, A. y Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la Teoría Fundamentada*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Sughrua, William M. (2016). *Heightened Performative Autoethnography. Resisting Oppressive Spaces within Paradigms*. New York: Peter Lang.
- Tau Anzoátegui, Víctor (2004). *Los bandos de buen gobierno del Río de la Plata, Tucumán y Cuyo (época hispánica)*. Buenos Aires: IIHD.
- Taylor, Diana y Fuentes, Marcela (Comps.). (2011). *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Trautmann-Voigt, S. y Voigt, B. (2012). *Grammatik der Körpersprache. Ein integratives Lehr- und Arbeitsbuch zum Embodiment*. Stuttgart: Schattauer Verlag.
- Turner, Victor (1982). *From ritual to theatre. The human seriousness of play*. New York: PAJ Publications.
- _____ (1986). *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.
- Turner, Victor y Turner, Edith (1982). Performing Ethnography, *The Drama Review TDR*, Vol. 26, No. 2 Intercultural Performance, pp. 33-50.
- Valles, Miguel S. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Van Cronenburg, Petra (2011). *Faszination Nijinsky. Annäherung an einen Mythos*. Münster: Edition Octopus.
- Van Maanen, John (1988). *Tales of the field. On writing ethnography*. Chicago: University of Chicago Press.
- Vásquez Rocca, Adolfo (2006). Pina Bausch; Danza Abstracta y Psicodrama Analítico. *Revista Observaciones Filosóficas*, No. 3, pp. 1-6.
- Vega, Carlos (1956). *El origen de las Danzas Folklóricas*. Buenos Aires: Ricordi.
- _____ (1986) Las danzas populares argentinas. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Vermeyden, Anne (2017). *The Popularization of Belly Dance in Toronto, Canada (1950-1990): Hybridization and Uneven Exchange* (Tesis de doctoral). Guelph, Ontario: University of Guelph. Disponible en: <https://atrium.lib.uoguelph.ca/xmlui/handle/10214/10403>.
- Viveros Vigoya, Maya (2008). La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual. En G. Careaga, *Memorias del primer encuentro latinoamericano y del Caribe. La sexualidad frente a la sociedad* (pp. 168-198). México.
- Wacquant, Loïc (2006). *Entre las cuerdas. Cuaderno de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- _____ (2008/2009). Conexiones carnales: sobre corporización, aprendizaje y pertenencia. En Diego P. Roldán y Diego A. Mauro (comps.) Dossier: "Por una ciencia social desde el cuerpo", *Revista Pensar; epistemología, política y ciencias sociales*, pp. 11-41.

- Wade, Peter (2018). Interacciones, relaciones y comparaciones afroindígena. En A. de la Fuente y G. R. Andrews (Eds.), *Estudios afrolatinoamericanos: una introducción* (pp.117-160). Buenos Aires: CLACSO.
- Wall, S. (2006). An Autoethnography on Learning About Autoethnography. *International Journal of Qualitative Methods*, 5(2), article 9. [en línea]: http://www.ualberta.ca/~iiqm/backissues/5_2/HTML/wall.htm HTML [consulta 20/09/2019].
- _____ (2008). Easier Said than Done: Writing an Autoethnography. *International Journal of Qualitative Methods*, Vol. 7(1), pp. 38-53.
- Warburg, Aby (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.
- Welsche, Simone (2008). *Die Analyse des Bewegungsverhaltens jugendlicher Mädchen mit depressiver Symptomatik. Eine explorative Bewegungsanalyse mit Vergleichsgruppe anhand der Laban Bewegungsanalyse* (Tesis doctoral). Universität Hamburg.
- Welsh-Asante, Kariam (1994). *African dance: an artistic, historical, and philosophical inquiry*. Trenton, NJ: Africa World Press.
- Wolf, Eric (1987). *Europa y la gente sin historia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Wong, Aida Yuen (2012). Introduction. En A. Y. Wong (Ed.) *Visualizing Beauty: Gender and Ideology in Modern East Asia* (pp. 1-10). Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Wright, Susan (2004). La politización de la cultura. En: M. Boivin; A. Rosato y V. Arribas *Constructores de otredad. Una introducción a la antropología social y cultural* (pp. 128-142). Buenos Aires: Antropofagia.
- Yudi, Raúl Javier (2015). *Kollas de Nuevo. Etnicidades, trabajo y clasificaciones sociales en los Andes de la Argentina*. S.S. de Jujuy: Purmamarka Ediciones.
- Yudi, Raúl Javier y Morello, Josefina (2010). Lo étnico entre el Capital y el Trabajo. Estudio en torno a la formación de las clases sociales en el Norte Argentino. VI Jornadas de Sociología de la UNLP, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. [en línea]: <http://www.aacademica.com/000-027/776.pdf> [consulta 01/06/2020].

- Yúdice, George (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
- Zacca, Isabel (1997). Matrimonio y mestizaje entre los indios, negros, mestizos y afro-mestizos en la ciudad de Salta (1766-1800). *Andes. Antropología y Historia*, N° 8, pp.243-270.
- Zamora, Romina (2004) Los autos de buen gobierno y el orden social. San Miguel de Tucumán, 1780- 1810. *Revista de historia del derecho* No 32, pp. 443-470.
- Zettelbauer, H. (Ed.) (2017). *Verkörperungen – Embodiment. Transdisziplinäre Analysen zu Geschlecht und Körper in der Geschichte*. Göttingen: V&R Unipress.

Fuentes documentales de archivos

- Archives of American Art, Prentiss Taylor papers, 1885-1991, Smithsonian Institution
- Archivo de Tribunales de Jujuy (ATJ)
- Archivo Histórico de Jujuy (AHJ)
- Archivo Ricardo Rojas (ARR)
- Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library
- Library of Congress, Franziska Boas Collection,
<http://infomotions.com/sandbox/liam/pages/httpdillovgovlocmusicceadmumu006001.html>
- Schomburg Center for Research in Black Culture, Photographs and Prints Division, The New York Public Library
- Universidad de Florida, Belknap Collection, George A. Smathers Library, 34/G/6, Katherine Dunham, Cajas 1-3
- Universidad de Florida, Special and Area Studies Collections. Zora Neale Hurston Papers, Correspondence

Otras fuentes consultadas en línea

- Bibliotheca Augustana:
https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/13Jh/Walther/wal_ge08.html
- Cambridge Dictionary: <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/>.
- Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm:
<http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GL03713>.
- Diario El Tribuno Jujuy:
<https://www.tribuno.com/jujuy/nota/2019-2-5-1-0-0-el-kpop-un-ritmo-completisimo-que-llama-la-atencion-de-los-chicos>.
<https://www.tribuno.com/jujuy/nota/2020-2-23-1-0-0-academias-de-k-pop-mostraron-sus-bailes>.

- Dicionário Online de Português: <https://www.dicio.com.br>
- Folklore del norte: <http://www.folkloredelnorte.com.ar>
- K-POP.LAT: <https://kpoplat.com/2020/07/16/organizacion-de-turismo-de-corea-muestra-los-resultados-de-la-encuesta-sobre-la-influencia-del-k-pop-en-el-turismo/>
- Oxford Dictionary: <https://en.oxforddictionaries.com>
- Páginas Árabes: <https://paginasarabes.com/2012/04/29/breve-historia-del-dabke-videos/>
- Soompi: <https://www.soompi.com/>
- Urban dictionary: <https://www.urbandictionary.com/>

Material audiovisual

Maya Deren (1943) “Meshes Of The Afternoon”

https://archive.org/details/Meshes_Of_The_Afternoon_Maya_Deren.

Maya Deren “Voodoo Divine Horsemen” Voodoo in Haïti between 1947 and 1951

<https://archive.org/details/VOODOODIVINEHORSEMENDeMAYADEREN.>

Maya Deren (1944) “Maya Deren on film”

https://archive.org/details/Maya_Deren_on_film.

Nijinsky 1912-L'Après-midi d'un Faune (full version)

<https://www.youtube.com/watch?v=Vxs8MrPZUIg>

Pina Bausch: “Das hat nicht aufgehört, mein Tanzen... ”

<https://www.youtube.com/watch?v=f04Tk1pqQok.>

ANEXOS

Anexo 1

Encuestas realizadas entre 2014 y 2020

| Encuesta | Instrumento | Registros |
|------------------------------------|---------------------|--|
| Cultura K-pop (música y danza) | <i>Google Forms</i> | 60 |
| La danza folklórica y su expresión | <i>Google Forms</i> | 40 |
| La danza K-pop grupal | <i>Google Forms</i> | 4 (bailarinas de danza K-pop de Jujuy) |
| La práctica de la danza brasileña | Formulario personal | 45 |

Anexo 2

Registro de entrevistas individuales

| Nombre (seudónimo) | Rol | Fecha | Tipo de registro |
|---------------------------|---------------------|--------------|---|
| Carla | bailarina | 17/10/2014 | Entrevista en profundidad/semi-estructurada |
| Cecilia | bailarina | 28/10/2014 | Entrevista en profundidad/semi-estructurada |
| Ester | bailarina | 07/11/2014 | Entrevista en profundidad/semi-estructurada |
| Mercedes | profesora/bailarina | 08/12/2016 | Conversación dialógica |
| Ana | bailarina | 08/04/2018 | Entrevista en profundidad/semi-estructurada |
| Sabrina | bailarina | 08/04/2018 | Entrevista en profundidad/semi-estructurada |
| Paulina | K-pop fan | 08/04/2018 | Entrevista en profundidad/semi-estructurada |
| José | bailarín/profesor | 27/04/2018 | Entrevista en profundidad/semi-estructurada |
| Claudia | bailarina | 01/10/2018 | Entrevista en profundidad/semi-estructurada |
| Mabel | bailarina | 22/02/2019 | Entrevista en profundidad/semi-estructurada |
| Virginia | profesora/bailarina | 07/09/2019 | Conversación dialógica |
| Beatriz | bailarina | 22/11/2019 | Entrevista en profundidad/semi-estructurada |

| | | | |
|----------|-------------------|------------------------|---|
| Patricia | bailarina | 22/11/2019 | Entrevista en profundidad/semi-estructurada |
| Paulo | bailarín/profesor | 30/10/2019 | Entrevista en profundidad/semi-estructurada |
| Rodrigo | bailarín/profesor | 05/12/2019 | Entrevista en profundidad/semi-estructurada |
| Vero | bailarina | 20/12/2019 | Conversación privada |
| Marcelo | espectador | Julio de 2020 | Conversación dialógica |
| Thiago | bailarín/profesor | desde 2014 en adelante | Entrevistas interactivas, Narrativas co-construidas |

Anexo 3

Ejemplos de codificación en ATLAS.ti

| Codificación abierta | Codificación axial |
|---|------------------------------------|
| Vivencia en grupo Admiración Respecto Amistad Compromiso Pertenencia a un grupo Experiencia social Interacción Presentaciones grupales Apoyo grupal Performances públicas Ayuda mutua particular Reconocimiento grupal Solidaridad | Dinámica de la práctica dancística |
| Placer Sentir sensualidad Experiencia corporal Sentir belleza Reconocer belleza Liberación Exposición corporal Género Experiencia personal Aceptar el cuerpo Reconocer diversidad Sexualidad Distinguir movimientos | Comprensión corporal integral |

| | |
|---|--|
| <p>Superar dificultades</p> <p>Experimentar movimientos nuevos</p> <p>Nuevas experiencias sensoriales</p> | |
| <p>Motivación para bailar</p> <p>Reconocer otras culturas</p> <p>Intercambio cultural-global</p> <p>Entender rol maestro/alumno</p> <p>Desarrollar creatividad</p> <p>Incentivar aprendizaje</p> <p>Reconocer logros</p> <p>Construcción coreográfica</p> <p>Comunicación global</p> <p>Usar tecnología</p> <p>Dialogar</p> <p>Esforzarse</p> <p>Buscar información</p> <p>Diálogo entre maestro/alumno</p> | <p>Procesos de aprendizaje</p> |
| <p>Motivación para bailar</p> <p>Reconocer miedos</p> <p>Superar miedos</p> <p>Enfrentarse a violencia cotidiana</p> <p>Autoestima</p> <p>Permitir emociones</p> <p>Sentir pasiones</p> <p>Admiración</p> <p>Afectos</p> <p>Permitirse sentimientos</p> <p>Autocomprensión</p> <p>Autoaceptación</p> | <p>Intersección psíquica-emocional</p> |

Anexo 4

Laban Movement Analysis (LMA) – Formulario de codificación (elaboración propia).

Cuerpo

| | | | |
|-----------|--|---------|--|
| cabeza | | hombros | |
| brazos | | codos | |
| manos | | dedos | |
| antebrazo | | torso | |
| pelvis | | pies | |
| piernas | | | |

Espacio

| | | | |
|----------------|--|------------|--|
| hacia arriba | | profundo | |
| atrás | | adelante | |
| hacia un lado | | sagital | |
| vertical | | horizontal | |
| tridimensional | | | |

Kinesfera

| | | |
|---------|---------|--------|
| pequeña | mediana | grande |
|---------|---------|--------|

Estímulo/impulso (Antrieb)

| | | | | |
|----------------|------------|--|------------|--|
| TIEMPO | repentino | | paulatino | |
| PESO | ligero | | energético | |
| FLUJO | controlado | | libre | |
| ESPACIO | indirecto | | directo | |

Forma

| | | | |
|--------------|--|--------------------------|--|
| cerrando | | abriendo | |
| volviendo | | tendiendo hacia adelante | |
| descendiendo | | subiendo | |
| creciendo | | disminuyendo | |
| arqueado | | directo | |
| modelando | | | |

Anexo 5

Formulario: Información para los participantes del estudio

Título del estudio: “Performance dancística en la cultura popular en el contexto global. Danza y corporalidad en el Noroeste Argentino (NOA).”

Mi nombre es Grit Kirstin Koeltzsch, soy estudiante del Doctorado en Ciencias Sociales en la Universidad Nacional de Jujuy. Estoy realizando mi investigación doctoral que se centra en las prácticas dancísticas populares en las ciudades de Salta y San Salvador de Jujuy. Me gustaría que participes en el estudio. A continuación estaré dando más información específica.

Si estás de acuerdo voluntariamente participar en la investigación, me gustaría observar la actividad dancística la cual practicas, y luego conducir una entrevista personal. Esto será una conversación acerca de la práctica dancística y tu experiencia en la misma. La entrevista tendría una duración de 30 a 40 minutos y sería grabada.

Anonimato y confidencialidad

Aclaro que solamente yo tendría acceso a esta información. No sería pasada a terceros. La información que utilizo realmente para el análisis del estudio, tu nombre se mantendrá en anonimato, nunca utilizaría tu nombre real.

Rechazar la participación o retirarse

Puedes rechazar participar en mi investigación sin dar ningún motivo. Si estás de acuerdo y luego cambias tu opinión, puedes retirarte, también sin dar ningún motivo. La participación no implica beneficios financieros.

Si tienes alguna duda u otra pregunta, puedes comunicarte conmigo o con mi director de tesis, el Dr. Enrique Cruz quien supervisa mi proyecto doctoral.

Contactos:

Investigadora: Mgtr. Grit Kirstin Koeltzsch, UE-CISOR/CONICET, Universidad Nacional de Jujuy. kirstinkoeltzsch@gmail.com, 0387 4027507

Director de tesis: Dr. Enrique Cruz, UE-CISOR/CONICET, Universidad Nacional de Jujuy. profecruz@yahoo.com.ar, 0388 4864253

¡Gracias por tu colaboración y tu tiempo!

Anexo 6

Formulario de consentimiento informado para los entrevistados

Estudio de investigación doctoral: “Performance dancística en la cultura popular en el contexto global. Danza y corporalidad en el Noroeste Argentino (NOA).”

Investigadora: Mgtr. Grit Kirstin Koeltzsch, UE-CISOR/CONICET, Universidad Nacional de Jujuy

Por favor marcar con una cruz:

1. Confirmando que he leído y entendido la información. He tenido la oportunidad de considerar la información, hacer preguntas y recibir una respuesta satisfactoria.
2. Entiendo que mi participación es voluntaria, que puedo retirarme en cualquier momento sin dar ninguna razón, y que no hay ningún beneficio financiero por participar.
3. Entiendo que cualquier información dada por mí puede ser utilizada por el investigador en su estudio (tesis, presentaciones, artículos, etc.).
4. Entiendo que permaneceré anónimo en el estudio del investigador.
5. Doy mi consentimiento para que el investigador me entreviste para el propósito de su investigación.

Nombre del participante Fecha Firma

Nombre del investigador Fecha Firma

Contactos:

Investigadora: Mgtr. Grit Kirstin Koeltzsch, UE-CISOR/CONICET, Universidad Nacional de Jujuy. kirstinkoeltzsch@gmail.com, 0387 4027507

Director de tesis: Dr. Enrique Cruz, UE-CISOR/CONICET, Universidad Nacional de Jujuy. profecruz@yahoo.com.ar, 0388 4864253