

INTERCULTURALIDADES EN DANZA: RECREACIONES DEL IMAGINARIO IDENTITARIO ARGENTINO

DOI
0.11606/issn.2525-3123.
gis.2021.181512

ORCID
<https://orcid.org/0000-0002-4597-3733>

SILVIA CITRO¹

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires -
CONICET, Buenos Aires, Argentina, 1406 –
contacto@antropologiadelcuerpo.com

RESUMEN

El artículo analiza cómo las políticas culturales emprendidas en Argentina entre 2010-2015 intentaron confrontar el tradicional imaginario identitario sobre “el origen blanco-europeo” de los argentinos. Para ello, inicialmente, realizo una genealogía de las principales transformaciones históricas de esas políticas e imaginarios, para luego focalizar en las actuaciones del *Combinado Argentino de Danza (CAD)*, en las celebraciones de conmemoración de estado-nación argentino, organizadas por el Ministerio de Cultura de la Nación durante este período. El CAD es el primer grupo de la escena local que propuso combinar géneros folklóricos nacionales que revalorizan influencias indígenas, con el hip hop, la danza contemporánea y la música electrónica, articulando a artistas de distintas procedencias regionales y estéticas. A través de este caso, reflexiono sobre los modos en que las ideologías multiculturalistas globales han sido reelaboradas localmente, en los intentos políticos por legitimar un nuevo imaginario nacional intercultural, popular y no sexista.

PALABRAS CLAVE

Performance;
Imaginarios
Identitarios;
Interculturalidad;
Políticas Culturales;
Argentina.

¹ Esta investigación ha sido financiada por el CONICET y la programación UBACYT 2020-2023 (20020190100238BA), “Corporalidad, materialidad y sonoridad: Abordajes desde las religiosidades populares, los activismos sexo-genéricos y la performance-investigación”.

KEYWORDS
Performance;
Identity
Imaginaries;
Cultural Policies;
Interculturality;
Argentina.

ABSTRACT

The article analyzes how Argentinian cultural policies between 2010-2015 tried to confront the traditional “White-European origin” identity imaginary of the Argentinians. For this, initially, I make a genealogy of the main transformations of these policies and imaginaries; and after that, I focus on the performances of the *Combinado Argentino de Danza* (CAD) in the celebrations of the commemoration of Argentine nation-state, organized by The National Cultural Ministry during this period. The CAD is the first group on the local scene that proposed combining national folk genres that revalue indigenous influences, with hip hop, modern dance and electronic music, articulating artists from different regional and aesthetic origins. Through this case, I examine the ways in which global multiculturalist ideologies have been reworked locally, in political attempts to legitimize a new intercultural, popular and non-sexist national imaginary.

INTRODUCCIÓN

Este artículo indaga en los modos en que las políticas culturales emprendidas en Argentina, principalmente entre 2010-2015, intentaron confrontar el tradicional imaginario identitario acerca del “origen blanco-europeo” de los argentinos. En continuidad con investigaciones previas, me interesa analizar cómo los imaginarios identitarios nacionales se construyen no sólo a través de inscripciones textuales, discursos verbales, espacios e iconografías, sino también a partir de gestualidades, danzas y músicas que ponen en escena corporalidades y sonoridades en los espacios públicos, movilizand o emociones colectivas intensas. Por ello, propongo centrarme aquí en uno de los grupos de danza que el estado argentino eligió visibilizar públicamente en ese período: el Combinado Argentino de Danza o CAD. Este grupo, creado en 2011, al poco tiempo fue convocado por el Ministerio de Cultura de la Nación para participar en importantes eventos oficiales, entre los que destacan los festejos conmemorativos de nacimiento del estado-nación argentino de 2014 y 2015. Mi interés en el CAD se basa en que fue el primer grupo en la escena local que propuso una modalidad estética novedosa que combinó: géneros folklóricos locales que revalorizan las influencias indígenas, el hip hop, la danza contemporánea y la música electrónica.

Desde la celebración del “Bicentenario” argentino de 2010, en el que se conmemoraron los 200 años de las revoluciones independentistas, y hasta el 2015, el gobierno nacional, bajo la presidencia de Cristina Fernández de Kirchner, convocó a diferentes artistas para participar de estos eventos multitudinarios. Los festejos fueron realizados en la ciudad de Buenos Aires, en escenarios montados al aire libre en la Plaza de Mayo (frente a la sede del Gobierno Nacional), y transmitidos por la televisión pública argentina a todo el país. Como destacó Connerton (1989), los rituales de conmemoración que rememoran los orígenes

de diversos grupos sociales, son momentos privilegiados para construir las “comunidades imaginadas”, posibilitando que las identidades y memorias colectivas se transmitan y recreen a través de ceremonias compartidas. En América Latina, los festejos que conmemoran la independencia del régimen colonial han sido rituales claves para la construcción simbólica y legitimación política de los imaginarios nacionales. Así, a lo largo de su historia, han apelado a puestas en escena en espacios públicos, los cuales, a través de diferentes estéticas, condensan y expresan estos imaginarios identitarios. Por tanto, estos festejos se convierten en espacios privilegiados para analizar cómo los estados utilizan y movilizan “la cultura como un recurso” - retomando la conocida expresión de Yudice (2002) - para intervenir activamente en el espacio público y consolidar o, como en este caso, transformar los imaginarios identitarios nacionales y regionales.

Mi hipótesis inicial fue que las performances de este y otros grupos artísticos convocados - como es el caso del conjunto de música electrónica e indígena Tonolec y el coro indígena Chelalapi (Citro y Cerletti 2013) o la agrupación de performance Fuerza Bruta (Citro 2017) - se correspondían con las intenciones de una política cultural estatal que intentaba legitimar un imaginario nacional multicultural, acorde con las políticas globales que se venían difundiendo desde la década del ‘90. No obstante, el análisis de estas expresiones y grupos develó la presencia de particularidades que se diferencian de las versiones globalizadas del multiculturalismo neoliberal, como es la recurrencia a una interculturalidad crítica y popular, que visibiliza no solo las manifestaciones estéticas sino también a los mismos sujetos sociales históricamente excluidos en Argentina, especialmente los grupos mestizos, indígenas y afrodescendientes, en sus tensiones y luchas actuales.

En lo que refiere a la aproximación teórico-metodológica, este trabajo abreva en una serie de estudios socio-antropológicos ya clásicos de la performance (Turner 1992, Beeman 2003), la danza (Browning 1995, Ness 1992, Reed 1998, Savigliano 1995, Katz y Greiner 2003) y la música (Feld 1988, Turino 1999), entre otros, los cuales enfatizaron cómo estas expresiones no sólo representan o simbolizan posiciones identitarias ya existentes, sino que también pueden intervenir activamente en su construcción, así como en las disputas y estrategias políticas que encaran los diversos grupos y actores sociales por su legitimación. Siguiendo esta perspectiva, en trabajos anteriores (Citro 1997, 2009, 2012), fui elaborando un abordaje metodológico para el análisis de las performances que será parcialmente retomado en este artículo y que, a continuación, sintetizo.

A partir de la perspectiva de la intertextualidad y el dialogismo de Bajtin (1999) y Voloshinov (1993), y los trabajos de Bauman y Briggs (1999), he

destacado que tanto los géneros discursivos como también los performativos se construyen a través de su devenir en el tiempo y los espacios, en relación con otros géneros y prácticas sociales, pasadas y presentes. Además, en las últimas décadas, estos procesos han tendido a intensificarse en la sinergia entre la globalización, el multiculturalismo, el creciente acceso a Internet y la proliferación de prácticas y estéticas posmodernas que apelan a la hibridez. En consecuencia, en las performances es posible detectar ciertas marcas que evidencian estas conexiones con otros géneros y prácticas histórico-sociales y que resultan fundamentales para comprender el potencial de cada performance para construir sentidos e intervenir en disputas políticas. Por ello, propuse un abordaje que confronta, a la manera de una metodología dialéctica, un “movimiento de acercamiento”, en el que se describen analíticamente el estilo y la estructuración de la performance y se intenta comprender las afectaciones (el entramado de sensaciones-emociones-sentimientos-significaciones) construidas por los mismos *performers* en su práctica; con el “distanciamiento genealógico-contextual”, en el que se ejerce la sospecha sobre esa misma performance, para intentar develar sus posibles conexiones con otras prácticas y significaciones actuales, así como sus posibles genealogías pasadas. Finalmente, para arribar a una síntesis que permita analizar los efectos o resonancias de las performances en los procesos de construcción, legitimación y disputa de los roles sociales e imaginarios identitarios, he recurrido a la articulación entre la semiótica peirceana con las teorías de la performatividad propuestas por Butler (1999, 2002).

Diferentes autores han destacado cómo las sonoridades-corporalidades-visualidades construyen significaciones apelando a modalidades icónicas e indexicales, que justamente las vinculan con otras prácticas sociales y significaciones culturales (Browning 1995, Lewis 1992, Turino 1999, entre otros). Desde la perspectiva peirceana, la iconocidad alude a aquella relación donde alguna de las propiedades perceptibles del signo posee en sí mismas isomorfismos o semejanzas formales con algunas de las propiedades de la entidad u objeto referenciado; mientras que, en la indexicalidad, existe un “lazo existencial” entre el signo indexical y su objeto, que se basa en su co-ocurrencia dentro de las propias experiencias de vida, por eso los índices “llaman la atención sobre sus objetos por impulso ciego” y “reenvían” a los sujetos esos objetos, por “contigüidad” (Peirce citado en Verón 1993:5). Pero una vez que estas relaciones indexicales se han establecido, ya sea por la reiteración de ese vínculo en el tiempo, o por el impacto afectivo que ese signo alguna vez generó en un contexto particular, la co-presencia real del signo y del objeto ya no es requerida, pues, como señala Turino (1999: 235), “el índice aún puede traer” al presente aquellos “objetos experiencialmente ligados” del pasado y, a su vez, “nuevos elementos” de la situación presente “pueden

quedar vinculados al mismo signo”. Por eso, estos reenvíos indexicales contribuyen a gestar lo que Turino (1997: 235) denomina una “bola de nieve semántica”, la cual, considero, es también “performativa”, pues acumulan, sedimentan y actualizan (hacen presentes) afectaciones y significaciones; en otras palabras, se “hacen presentes, se activan en los sujetos y se re-viven, como si la mediación entre el signo vehículo y las entidades señaladas pudiese reducirse o incluso anularse, para fundirse en una misma corriente existencial” que se materializa en los cuerpos (Citro 2009: 227). Por eso, son palabras, sonidos, movimientos, objetos, visualidades, que tienen el potencial de hacer-realizar lo que dicen, sueñan, mueven, muestran.

Desde esta perspectiva, las significaciones icónicas e indexicales o estos “efectos performativos” de las performances emergen de los complejos entramados de conexiones genealógicas y contextuales. Por eso, para develar cómo se producen estos efectos, es fundamental atender a los modos en que ciertos elementos de un estilo, modo de estructuración, afectaciones y, también incluso, de organización del evento y su micro-política, se des-contextualizan y re-contextualizan en otras performances (Hanks 1989, Briggs y Bauman 1996), a través de citas directas y/o reelaboraciones, las cuales, al recombinarse, contribuyen a visibilizar ciertos rasgos e invisibilizar o excluir a otros. Así, con ese bagaje previo, podemos analizar cómo la experiencia de ejecución y percepción de una determinada performance produce diferentes “efectos” (afectos y significaciones), a través principalmente de estas dos modalidades que se combinan entre sí. Por un lado, al propiciar vínculos de similitud (o *iconicidades*) con experiencias y significaciones socio-culturales cotidianas u otras expresiones estéticas que han sido parte de las biografías de los performers y espectadores y que son citadas y reelaboradas; y por otro, al propiciar que esas citas también traigan consigo y reactualicen otras experiencias vividas (sensaciones, afectos y significaciones), que formaron parte de sus anteriores percepciones/ejecuciones (*indexicalidades*). Por eso, los modos en que las performances construyen significaciones y efectos performativos no dependen únicamente de las intencionalidades comunicativas y políticas de sus hacedores, sino también de estos sentidos que emergen a partir de estos vínculos icónicos e indexicales que se gestan en las complejas tramas genealógicas-contextuales y que, muchas veces, operan de manera pre-consciente o inconsciente; de ahí, el margen de indeterminación que persiste en los diferentes interpretantes.

Dada la importancia que esta aproximación teórico-metodológica otorga al abordaje genealógico-contextual de las performances, en la primera parte de este artículo, realizaré una reseña sobre los principales modos en que se fue construyendo en Argentina aquel imaginario identitario

de origen blanco-europeo, así como sus primeras fisuras, a partir de las ideologías multiculturalistas que se difunden en la década del 1990. Especialmente mostraré cómo estos imaginarios se han evidenciado en los repertorios musicales y dancísticos hegemónicos del “folklore argentino”, los cuales justamente serán cuestionados, reelaborados y recombinados en las performances del CAD, cuyo análisis más detallado emprenderé en la segunda parte.

1. UNA APROXIMACIÓN GENEALÓGICA: DEL BLANQUEAMIENTO DEL “CRISOL DE RAZAS” AL MULTICULTURALISMO GLOBALIZADO

Diversos autores coinciden en señalar que Argentina es uno de los países de América Latina en donde más se enfatizó la legitimación de un imaginario identitario de nación “blanca”, heredera fundamentalmente de “tradiciones europeas” occidentales (Ratier 1971, Bartolomé 1987, Segato 1999). Desde mediados del siglo XIX, durante el proceso de consolidación del estado-nación, las elites gobernantes incrementaron la persecución militar de los pueblos indígenas así como su asimilación forzada a la “civilización occidental y cristiana”, reconocida incluso en la Constitución de 1854, al promover “la conversión” de los “indios” al “catolicismo” (artículo 67 inciso 15). En el caso de los afrodescendientes, la historiografía más clásica señaló su drástico descenso e incluso su “desaparición” durante el siglo XIX, argumentando su amplia participación y mortalidad en las guerras de la independencia y luego en la guerra del Paraguay (1864-1870), así como en la epidemia de fiebre amarilla de 1871 en Buenos Aires. No obstante, investigaciones recientes sostienen que estas tesis sobre la temprana “desaparición” fueron parte de los intentos de las elites de la época por invisibilizar a los afrodescendientes y construir una sociedad “blanca y europea”, señalando también la ausencia de estudios sobre los complejos procesos de mestizaje de esta población (Reid Andrews 1989). Paralelamente a estos procesos, las elites gobernantes fomentaron la inmigración europea, siendo Argentina el segundo país (después de los Estados Unidos) que recibió mayor cantidad de inmigrantes en esa época, aproximadamente unos 6.6 millones. Aunque las narrativas dominantes del “crisol de razas” proyectaban una fusión de las distintas procedencias étnicas y raciales - que licuaría sus diferencias y originaría un nuevo y homogéneo “ser nacional” -, en esta fusión los componentes europeos fueron los privilegiados, y los indígenas y afrodescendientes, los invisibilizados.

Durante los gobiernos de Juan Domingo Perón (1945-1955), se fueron introduciendo algunas fisuras en este imaginario. Por un lado, porque se impulsaron diversas políticas orientadas a la “protección” del aborigen (Martínez Sarasola 1992), lo cual le otorgó una mayor visibilidad a la

problemática de esta población. Por otro, porque proliferaron las políticas orientadas a la “reivindicación e inclusión social” de los sectores populares, especialmente de los trabajadores de origen mestizo y campesino que comenzaron a migrar principalmente del norte del país a Buenos Aires, para emplearse en la industria que empezaba a desarrollarse en esa época. Justamente, aquellos jóvenes fueron denominados “cabecitas negras” por las elites urbanas de ascendencia europea, lo cual evidenció la persistencia de categorías racistas (Ratier 1971). Como destaca Gravano (1985: 87), los contingentes de “cabecitas negras” aumentaron drásticamente la concentración poblacional, principalmente en Buenos Aires y su conurbano, donde su población llegó a sobrepasar el 50% del total del país. Así, este sector social se convirtió en uno de los principales beneficiarios de las políticas de inclusión social del peronismo y en el principal artífice de sus triunfos electorales. Veamos cómo estos imaginarios identitarios intervinieron en la conformación del repertorio folklórico musical y dancístico en Argentina.

En la década del `40, el musicólogo Carlos Vega (1944, 1952) emprendió una de las documentaciones sistemáticas más importantes de las “músicas y danzas folklóricas de la Argentina”². No obstante, en sus estudios, no incluyó a grupos indígenas ni afrodescendientes y consideró que solamente unos pocos géneros folklóricos contenían alguna raíz “indígena” de la zona andina (el carnavalito y la baguala), pero ninguno “afro”. Esta construcción del repertorio diferenció a Argentina de otros países latinoamericanos, como por ejemplo Bolivia, Perú, Colombia y Ecuador, en los cuales sí suelen distinguirse géneros musicales y dancísticos criollos, indígenas y afrodescendientes, aunque con diversas visibilidades y legitimidades a lo largo de su historia. Así, durante mucho tiempo, en Argentina se constituyó un folklore musical y dancístico que no sólo invisibilizó las influencias indígenas y afrodescendientes, sino que también reformuló estilísticamente los componentes mestizos, para valorizar aquellos rasgos que más se acercaban a los imaginarios europeos. Un ejemplo clave de este proceso es el tratamiento del “gaucho”. Este término alude a los criollos o mestizos de diferentes regiones rurales, los cuales históricamente habían convivido con los indígenas de la zona y, en varios casos, se habían rebelado frente a las elites urbanas blancas que se adueñaban de sus territorios e intentaban reclutarlos para el trabajo agrícola. No obstante, en el folklore tradicional, el gaucho tendió a ser despojado de estos atributos ligados al mestizaje y también a la rebeldía, para convertirse en una figura estetizada con ribetes románticos. Blache (1983) ha analizado cómo los sectores terratenientes tradicionalistas,

² Sobre la obra de Vega, puede verse Blache (1983), Ruiz (1998), Hirose (2010), Benza, Mennelli y Podhajcer (2012), entre otros.

alineados con la derecha conservadora y nacionalista, impulsaron este proceso: intentaron erigir a este gaucho estetizado como símbolo de la nacionalidad argentina, para diferenciarse de aquellos migrantes europeos que arribaban al país, y cuyo ascenso social se consideraba amenazante. En suma, en estos procesos de folklorización y reinención de tradiciones, se aprecia aquello que Kirshenblatt-Gimblett (1998: 72) caracteriza como un “borramiento del poder ideológico de la performance y su habilidad para confrontar los órdenes sociales y políticos dominantes”, pues “en el corazón del proceso de tradicionalización está el deseo de enmascarar cuestiones relativas al poder y la dominación.”

Es importante agregar que, durante el peronismo, se promovió la difusión del folklore como parte de sus políticas para construir y legitimar una “cultura nacional” y “popular” (Gravano 1985), y, como ha analizado Hirose (2010), ese período fue clave para legitimar el repertorio de músicas y danzas folklóricas argentinas. En el caso de Benza, Mennelli y Podhajcer (2012: 176) enfatizan en la confluencia de tres procesos que se gestaron entre 1940 y 1950: a) el “apoyo a los estudios sobre músicas y danzas del folklore desde una perspectiva “científica””, como es el caso de los trabajos del mencionado Vega; b) “la creación de profesorado” que institucionalizan las danzas folklóricas y la “inclusión del folklore en la enseñanza escolar”; y c) la “creación de diversos ballets que las representaron y difundieron”. Así, en 1953 se crea una de las compañías de danza folklórica más importantes de Argentina, dirigida por los bailarines Santiago Ayala (El Chúcaro) y Norma Viola. Esta pareja artística creó más de 160 obras coreográficas, muchas de ellas altamente espectacularizadas, en tanto incorporaban nuevas coreografías, tendientes a destacar la destreza y el virtuosismo, como por ejemplo las figuras acrobáticas en el malambo - el único género de danza solista masculina, centrada en el zapateo. El estilo creado por Ayala y Viola ha tenido una gran influencia en las generaciones posteriores de bailarines e, incluso desde 1990 (y hasta sus respectivas muertes), dirigieron el entonces recién creado Ballet Folklórico Nacional, de carácter oficial. Un elemento que me interesa destacar es que cuando Norma Viola se incorpora al ballet de Santiago Ayala, en 1954, era “bailarina clásica” formada en una de las instituciones más prestigiosas del país en el campo del ballet clásico, el Instituto del Teatro Colón. Como puede apreciarse en las fotos que siguen, esta impronta de la técnica del ballet clásico europeo ha sido fundamental en el Ballet Folklórico Nacional, desde aquel entonces hasta la actualidad.



IMAGEN 1. "Norma Viola y el Chúcaro en Nueva York", sin fecha y autor.
 Fuente: <http://tierrayarteasociacioncivil.blogspot.com.ar/2012/08/santiago-ayala-el-chucar.html>



Norma Viola y «El Chúcaro» en Nueva York

IMAGEN 2. "El Chúcaro y Norma Viola en una de sus tantas participaciones en el cine", sin fecha y autor.
 Fuente: <http://www.laautenticadefensa.net/76228>, acceso Junio 2015. Publicada originalmente en *Antes y después, Santiago Ayala "el Chúcaro" y Norma Viola*, de J. C. Guillen, 2009, Editorial Balletin Dance.



IMAGEN 3. Sitio Web oficial del Ballet Folklórico Nacional, sin autor, 2015³.



IMAGEN 4. Sitio Web oficial del Ballet Folklórico Nacional, sin autor, 2015.



IMAGEN 5. Sitio Web oficial del Ballet Folklórico Nacional, sin autor, 2015.

³ Estas y las siguientes fotos están disponibles en <http://www.cultura.gob.ar/elencos/ballet-folklorico-nacional/> (acceso Junio 2015).



IMAGEN 6. Sitio Web oficial del Ballet Folklórico Nacional, sin autor, 2015.

Las siluetas delgadas y las proporciones equilibradas de los cuerpos, los tratamientos aplicados, sobre todo en los peinados y maquillajes de las mujeres, así como las posturas erguidas y los movimientos corporales de cabeza, torsos, brazos y manos, son claras citas del ballet clásico europeo, las cuales suelen operar como un índice de experticia y profesionalización en estos y otros ballets folklóricos oficiales. En el caso de la imagen 6, también pueden verse la confluencia entre una disposición espacial de los cuerpos que retoma las rondas propias de algunas coreografías de influencias indígenas andinas (como el carnavalito), con la postura hacia atrás de la espalda de las mujeres, propia del ballet clásico y también usada en la danza contemporánea. Así, se aprecia que, incluso cuando estos ballets incorporan en sus obras citas que, por analogía, remiten a cierto imaginario “indígena”, éstas son subsumidas a un lenguaje técnico-expresivo basado fundamentalmente en el ballet clásico (Citro y Torres Agüero 2015). En suma, la profesionalización en la danza folklórica está ligada a un entrenamiento técnico que se apoya en ciertos principios del ballet clásico, en tanto se lo considera como una de las técnicas más legítimas para la formación corporal del bailarín, y emerge entonces en las formas y proporciones de sus cuerpos, en sus posturas y gestualidades.

Retornando a la síntesis histórica, es importante recordar que, entre 1955 y 1983, Argentina vivió un conflictivo período que incluyó sucesivos golpes de Estado, proscripciones al peronismo y dictaduras militares, y en el cual ni la problemática indígena ni la afro ocuparon un lugar en la agenda pública. No obstante, a inicios de la década del 70, comenzaron a gestarse las primeras organizaciones políticas indígenas de Argentina, aunque la dictadura militar que se inició en 1976 abortará muchos de estos procesos. Fue también a inicios de los años '70 que se produjeron las primeras investigaciones antropológicas que documentaban las expresiones

musicales y dancísticas de los grupos indígenas del norte andino, la región chaqueña y el sur patagónico, gracias al trabajo pionero de Irma Ruiz y Jorge Novati, que, junto con otros colegas de mi Universidad, hemos continuado. Recién con el restablecimiento de la democracia en 1983, y con la asunción de Raúl Alfonsín, del Partido Radical, en 1985, se sancionó la Ley Nacional 23.302 de Política indígena y apoyo a las comunidades, hasta hoy vigente, en la que se reconoce la pre-existencia étnica y cultural así como los derechos de estos pueblos.

A partir de la década de 1990, y del retorno del peronismo al poder con el presidente Carlos Menem, se inició un período de políticas neoliberales y retracción del Estado que resultaron en una profunda crisis económica y política durante 2000-2001. En este período, también se aprecian las primeras influencias de los discursos multiculturalistas promovidos por las organizaciones internacionales, las cuales favorecieron la emergencia de pueblos, grupos y expresiones culturales antes invisibilizados, que comenzaron a reclamar “derechos” en nombre de su identidad y, de este modo, obtuvieron reconocimientos legales e incluso algunos recursos económicos de los organismos transnacionales y nacionales. En este marco, en 1994 se aprobó una nueva Constitución Nacional que incluía por primera vez el reconocimiento de un pasado y un presente “pluricultural”, cuyos principales referentes eran los “pueblos indígenas”, aunque no así los afrodescendientes (Art. 75, inc. 17). Sin embargo, este reconocimiento legal no implicó una mejor calidad de vida para estas poblaciones. En este sentido, y como han señalado diversos autores, la coexistencia y el respeto de todas las culturas por igual que proponen el multiculturalismo han operado como la contracara ideológica, y enmascaradora, de una economía política de la desigualdad que se afianzó con el neoliberalismo (Zizek 1998, Segato 1999, Lacarrieu 2000, Grüner 2002). En términos de Walsh (2008), se trata de un multiculturalismo funcional que “busca promover el diálogo y la tolerancia sin tocar las causas de la asimetría social y cultural hoy vigentes”, y, por tanto, “asume la diversidad cultural como eje central (...) dejando por fuera los dispositivos y patrones de poder institucional-estructural que mantienen la desigualdad”.

Una de las políticas culturales que evidencia esta articulación de las ideologías multiculturalistas con el neoliberalismo fue el proceso de “patrimonialización” del tango. En 1999, el tango fue reconocido como “parte integrante de patrimonio cultural de la ciudad” de Buenos Aires y, en 2001, fue propuesto por los estados nacionales argentino y uruguayo para integrar la “Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO”. La descripción del tango presentada en esta Lista de la UNESCO remarca justamente el carácter multicultural de esta expresión, que nació entre:

...las clases populares de las ciudades de Buenos Aires y Montevideo. En esta región, donde se mezclan los emigrantes europeos, los descendientes de esclavos africanos y los nativos (criollos), se produjo una amalgama de costumbres, creencias y ritos que se transformó en una identidad cultural específica. (...) la música, la danza y la poesía del tango que son, a la vez, una encarnación y un vector de la diversidad y del diálogo cultural. (Fuente: <https://ich.unesco.org/es/RL/el-tango-00258>).

Como puede apreciarse, el componente europeo es el primero que se destaca, seguido de los africanos, mientras que los componentes indígenas serían los ausentes, pues apenas podría intuirse en esta definición de lo “nativo” como “criollo”, es decir, ya mestizado. En este mismo sentido, cabe destacar que, dado su origen en las “ciudades”, el tango ha tendido a ser considerado como un género aparte del “folklore”, consolidando así la división urbano/rural y, en este caso, entre la ciudad de Buenos Aires y las otras provincias que conforman el país. Es decir, a Buenos Aires, la ciudad puerto que recibió a los inmigrantes, se le adscribe el tango urbano, mientras que, al denominado coloquialmente “interior del país”, con predominio mestizo, se le asigna “el folklore” rural. En relación al componente “afro” del tango, en las últimas décadas, algunos músicos e investigadores, como Juan Carlos Cáceres y luego Pablo Cirio (2006), han indagado y revalorizado estas influencias, argumentando, entre otras cuestiones, el origen de la palabra y las fuentes que testimonian que los afrodescendientes practicaron este género en sus inicios. No obstante, estudios musicológicos anteriores como los del ya citado de Vega (1944), y luego Novati (1980), desestimaron estas posibles influencias. Más allá de esta controversia musicológica, interesa destacar que este énfasis en identificar un origen afro para el tango contribuyó a situar esta expresión dentro de un imaginario identitario multicultural y no racista, más acorde con las políticas culturales globales de la época.

Es importante agregar que, como señala Morel (2010), inicialmente la UNESCO fue reticente a aprobar esta presentación, debido a que el tango no era considerado una expresión en “peligro” que requiriera “medidas urgentes de salvaguarda”, pero, luego de algunos cambios, en 2009 fue aceptado. A través de esta presentación, se evidencia cómo las políticas patrimoniales privilegiaron una expresión que gozaba de una gran vitalidad cultural y, sobre todo, de un amplio éxito en el mercado del espectáculo, especialmente a través de los circuitos de consumo turístico, que contribuyeron a generar un imaginario exotizante en torno a la “pasión” en el tango (Savigliano 1995). En la primer fotografía que puede verse en el sitio de la UNESCO dedicado al tango como Patrimonio, y que a continuación reproducimos, se aprecia una imagen que denota este

proceso de espectacularización. Se trata de una pareja en un escenario, aparentemente en la pose final de una coreografía, ataviados ella con un vestido brillante y él con un saco, frente a un público numeroso. Asimismo, se aprecia una vez más la presencia de posturas, gestos y movimientos corporales ligados al entrenamiento en el ballet clásico, especialmente en el brazo en alto de la bailarina y en la posición semi arrodillada de ambos, las cuales no suelen utilizarse en los modos locales populares y más tradicionales en los que se practica esta danza.



IMAGEN 7. Sitio Web oficial del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO, Autor: Ministerio de Cultura Ciudad de Buenos Aires, 2008. Fuente: <https://ich.unesco.org/es/RL/el-tango-00258> (acceso Septiembre 2016).

Como plantea Prats (1997: 6), en estos procesos de “activación de patrimonio [...] se selecciona, se patrimonializa para avalar una determinada versión de la identidad o para representar y vender una determinada versión de la identidad”. Así, en el caso del tango se activó como “patrimonio” una expresión que ha operado como un capital cultural que produce importantes beneficios económicos y que, además, refuerza el centralismo histórico de Buenos Aires en la definición del imaginario nacional, pues, a pesar de ser una expresión específica de la cultura “rioplatense y porteña”, ha funcionado metonímicamente como símbolo de una identidad argentina mayor en el mercado cultural. Si bien en Argentina existían otras expresiones que, siguiendo los criterios de la UNESCO, estaban “cayendo en el abandono” y merecían medidas de “salvaguarda” urgentes - como muchas de las expresiones musicales y dancísticas de los grupos indígenas -, difícil hubiera sido que el Estado nacional de aquella época hubiese intentado activarlas como patrimonio. Por un lado, porque resultaban poco eficaces para el imaginario de una identidad nacional que históricamente se ha construido negando a los indígenas del “interior del país” y remarcando los orígenes europeos de “los porteños”; y por otro, porque aquellas expresiones indígenas resultan menos redituables, en tanto suelen ser estéticamente menos “atractivas” para las sensibilidades estéticas del mercado cultural actual (Citro y Torres Agüero 2015). Qué mejor, entonces, que el exitoso y apasionado tango porteño, heredero del abrazo de los valeses de los migrantes pero redefinidos ahora con rasgos afro, para avalar ese nuevo imaginario de identidad multicultural y, a la vez, incrementar los beneficios económicos que derivan de sus industrias culturales asociadas.

En lo que refiere ya más específicamente a las políticas culturales nacionales emprendidas por los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner (2003-2015), algunos autores hemos analizado la tendencia a promover un imaginario “multicultural” que otorgó mayor visibilidad a los pueblos originarios, afrodescendientes, mestizos e incluso también a los inmigrantes latinoamericanos (Bayardo 2008, Citro y Torres Agüero 2015, Adamovsky 2016). En este sentido, es necesario recordar que, durante el período, se consolidaron los vínculos con otros mandatarios latinoamericanos con los que se compartían ciertos lineamientos económicos, políticos y culturales. Tal fue el caso de Hugo Chávez en Venezuela, Lula da Silva en Brasil, Evo Morales en Bolivia, Rafael Correa en Ecuador y José Mujica en Uruguay, situación que algunos autores han denominado el “giro a la izquierda en América Latina”, o también, de manera más controvertida, el “giro populista” (Damin y Petersen 2016). Así, este nuevo imaginario y las políticas que lo acompañaron permitieron que muchos argentinos se “hermanasen” simbólicamente con otras naciones latinoamericanas con las que ahora compartía no sólo ese “giro político”, sino también el reconocimiento de aquellas “raíces” culturales indígenas, afroamericanas y europeas compartidas.

Este imaginario se fortaleció sobre todo a partir de 2010, año del Bicentenario. Así, en un trabajo anterior (Citro 2017), analicé lo que caractericé como un “imaginario multicultural pero a la vez popular”, en los festejos del Bicentenario, especialmente en el desfile central de ese evento, realizado por la agrupación de performance Fuerza Bruta. En ese desfile, se produjo una redefinición de la “historia nacional” que otorgó una mayor visibilidad y protagonismo a los componentes indígenas, afro y mestizos, así como a las luchas políticas populares del último siglo, por ejemplo, las emprendidas por el movimiento obrero o las Madres de Plaza de Mayo. Además, analicé otros actos simbólicos de ese año que evidenciaban la reconfiguración de ese imaginario identitario, por ejemplo, el anteriormente denominado “Día de la Raza” del 12 de octubre, que conmemoraba el “Descubrimiento de América”, pasó a denominarse “Día del Respeto a la Diversidad Cultural”. También se realizaron diversas reformas en la sede del Poder Ejecutivo nacional: se inauguró una “Galería de Patriotas Latinoamericanos” que incluyó retratos de Tupac Amaru, Simón Bolívar, Augusto Sandino, Eva Perón, el “Che” Guevara, Salvador Allende, entre otros; el salón denominado “Cristóbal Colón” pasó a llamarse “Pueblos Originarios” y se creó el salón “Mujeres argentinas”, que incluyó a luchadoras indígenas. Además, se decidió cambiar la figura impresa en el billete de mayor valor en el país: se reemplazó la imagen de Julio Argentino Roca, el principal responsable de la campaña militar contra los pueblos originarios del sur, por el busto de una de las principales referentes del peronismo, y de la reivindicación de los sectores populares, Eva Duarte de Perón. Ya en 2014, encontramos que la Secretaría de Cultura de la Nación pasó al rango de Ministerio, y es dirigida por primera vez por una mujer, proveniente justamente del folklore: la cantautora correntina Teresa Parodi. Finalmente, en 2015, luego de varias disputas judiciales y mediáticas, se removió la estatua de Cristóbal Colón que se hallaba en el contrafrente de la sede gubernamental; y, en su reemplazo, se colocó una estatua de Juana Azurduy, “líder mestiza” que luchó en las guerras de la independencia, la cual fue obsequiada por el presidente de Bolivia, Evo Morales⁴.

Considero que estos actos evidenciaron los intentos por des-colonizar tiempos y espacios claves para la construcción de los imaginarios identitarios nacionales, como son ciertos hitos del calendario oficial, así como las imágenes y nombres que pueblan el edificio sede del poder central del

4 La importancia simbólica de estos actos también se evidencia en que con la posterior asunción del gobierno de Mauricio Macri, en 2016, de orientación neoliberal, gran parte de estas “reformas” fueron abandonadas: tanto la galería de los Patriotas Latinoamericanos como la estatua de Juana Azurduy fueron removidas de la Casa de Gobierno, en los festejos de la Revolución de Mayo volvieron a adquirir un rol fundamental los tradicionales desfiles de las fuerzas armadas, y en los nuevos billetes del dinero circulante se pusieron figuras de animales. Asimismo, en intervenciones públicas, el presidente sostuvo que los argentinos “venimos de los barcos” y que “en Sudamérica todos somos descendientes de europeos” (ver Diario Página 12 25/01/2018), generando importantes controversias.

gobierno y el dinero circulante. De esta manera, se ha confrontando y reformulado parte del imaginario que, desde fines del siglo XIX, construyeron las elites gobernantes acerca de una nación “blanca” heredera fundamentalmente de las tradiciones europeas porteñas, y, agregaríamos también, de una nación cuyos principales héroes, próceres y otras “personalidades destacadas” parecían ser sólo “varones” (Citro 2017). No obstante, a pesar de la promoción de este nuevo imaginario identitario, los conflictos con numerosas comunidades indígenas persistieron durante esta época, en especial los vinculados a los reclamos territoriales de comunidades del noreste y sur del país.

A continuación, analizaré las propuestas estéticas del CAD, en tanto producciones independientes que, retomando los términos de Walsh (2008), involucraron una experiencia “intercultural construida desde abajo”, la cual en este caso se articuló con estas políticas culturales que fueron construidas “desde arriba”, desde el estado nacional.

2. EL COMBINADO ARGENTINO DE DANZA: HACIA UNA INTERCULTURALIDAD POPULAR

El CAD es una compañía de danza independiente oriunda de la provincia de Buenos Aires, que inició sus actuaciones a fines de 2011 y se disolvió a inicios de 2019. En Argentina, se denomina “independientes” a los grupos que se desarrollan por fuera de los elencos, ballets y orquestas oficiales que funcionan en teatros y centros culturales estatales. No obstante, especialmente hasta 2015, el CAD y otros grupos independientes fueron convocados para participar en festivales y otros eventos estatales y/o recibieron diferentes subsidios de apoyo a la creación artística; situación que cambió drásticamente, a partir del nuevo gobierno que se instaura en 2015.

Una de las principales características del CAD es lo que autodefinían como una “mixtura” de artistas de diferentes procedencias, según señalaban en su página web: “Artistas de hip hop, danza contemporánea y folklore procedentes de diferentes formaciones y experiencias de vida llevan adelante un proceso constante de formación, difusión y creación de acciones de danza”⁵. Esta mixtura también está presente en su nombre, que alude a lo “combinado”, aunque remarcando allí el componente “argentino”, que estaría dado sobre todo por la fuerte presencia de los géneros folklóricos. Si bien su nombre los identificaba como compañía de danza, integrada por un total de 11 bailarines y bailarinas, también aclaraban que estaba formada “por músicos, escenógrafos,

⁵ En <http://combinadodedanza.com.ar/> (acceso Septiembre de 2016).

video-artistas, iluminador, DJ Villa Diamante y un manager y productor”. Otro rasgo que los caracterizó fue su intención de no solo bailar en teatros, sino, y sobre todo, en “la calle, barrios humildes o sitios no convencionales” como geriátricos u hospitales; así consideraban al “arte como una herramienta de inclusión y transformación social” y a su danza como “la danza que avanza por una causa social”⁶. Finalmente, otro rasgo del grupo es que muchas de sus actuaciones se combinaban con el dictado de talleres participativos, que denominaron “Una danza posible”, y que eran realizados “a varias voces y sin límite de alumnos participantes, impulsando el deseo de bailar y la búsqueda de lo propio siempre en relación con el otro”.

Estas elecciones estéticas y políticas del CAD se vinculan con el peculiar origen del grupo. Su directora, Andrea Servera, es una reconocida bailarina que realizó sus primeras obras en la década del ‘90, en el circuito de danza independiente de Buenos Aires, entre otros, con el grupo El Descueve, uno de los principales referentes de la danza-teatro de aquella época. En el año 2000, Andrea comenzó a trabajar en la Fundación Crear Vale la Pena, una ONG creada en 1997 por la bailarina Inés Sanguinetti. Esta ONG fue de las primeras de Argentina en realizar “programas de integración social para jóvenes en situación de vulnerabilidad social”, a través de diversas actividades artísticas y comunitarias, en una época en la que se empezaban a sentir las primeras consecuencias de la crisis provocada por las políticas económicas neoliberales. Justamente el Centro Cultural Puertas Abiertas, de la Fundación, se ubica en Beccar, en las cercanías de “Villa La Cava”, uno de los barrios populares más grandes de la zona norte de la provincia de Buenos Aires, que se crea en los años ‘40, con los y las trabajadoras que emigran de las provincias del norte del país al denominado “conurbano bonaerense”, es decir, a los municipios que circundan la ciudad capital⁷. En ese espacio, Andrea inició su relación con Laura Zapata y otros jóvenes artistas del hip hop y el folklore, formados en los talleres de la Fundación, y así, con estos jóvenes que, en muchos casos, eran los nietos y nietas de esa generación de migrantes internos, iniciaron luego el CAD. En el caso de Laura Zapata, cabe destacar que ella también ya coordinaba su propio “laboratorio creativo”, *Big Mamma*, en el que fusionaba “danzas urbanas” con folklore argentino, a partir especialmente de retomar prácticas del folklore de Santiago de Estero (provincia del norte de la que es oriunda su familia), y donde comenzó incluso a aprender el idioma indígena “quichua” que algunas familias y comunidades continúan hablando.

⁶ Fuente: <https://www.facebook.com/combinadoargentinodedanza/> (acceso Octubre de 2016).

⁷ A fines de los ‘90, como integrante de un grupo de danza-teatro participé en presentaciones en el Centro Cultural Puertas Abiertas, en el que también impartían talleres algunas compañeras, lo cual me permitió conocer el trabajo de la Fundación en aquella época. Sobre estos talleres, también puede verse el trabajo posterior que realizaron Iuso y Greco (2012).

Como resumió Andrea Cervera en una entrevista, en el CAD “se juntan mundos distintos y eso está bueno, porque cada uno aporta al grupo desde su lugar”⁸.

A continuación, me centraré en analizar los principales rasgos estilísticos de la “mixtura” que propuso el CAD en sus obras. En lo que respecta a la música de sus coreografías, solían combinar citas de música folklórica, en su instrumentación tradicional, las cuales eran intervenidas con la música electrónica que realizaban los DJs en vivo. Si bien hay momentos de fusión entre los diversos géneros, muchas de las citas suelen conservar los rasgos propios de cada género, sin que una se imponga o subsuma la instrumentación, los timbres y formas melo-rítmicas de un género por sobre los otros.

En lo que refiere a la imagen corporal, un elemento que diferenció al CAD de los ballets folklóricos más tradicionales (como el mencionado Ballet Folklórico Nacional) fue la diversidad de cuerpos que conformaron el grupo, muchos de los cuales se apartan del modelo de esbeltez y proporciones equilibradas del bailarín clásico, tal es el caso de algunos fornidos varones que integran el elenco. Otro elemento también diferencial fue la vestimenta, que correspondía a la habitual o cotidiana de los jóvenes de clase media y populares: jeans, remeras y zapatillas, y ocasionalmente alguna camiseta de fútbol. Los bailarines solo incorporaron el poncho y, a veces, algún sombrero, como principales índices de la vestimenta gauchesca tradicional, pero justamente son esas prendas las únicas que todavía son utilizadas en zonas rurales y, aunque en menor medida, el poncho también puede verse en algunos pueblos y ciudades. Por ello, al menos para un espectador/investigador argentino, estos usos no generan un efecto “tradicionalista” tan fuerte como sí ocurre con el resto de las vestimentas “gauchescas” de los ballets folklóricos, las cuales, en su mayoría, han dejado de utilizarse en la vida cotidiana actual.

⁸ <http://revistarevol.com/actualidad/combinado-argentino-de-danza/> (acceso Octubre de 2016)



IMAGEN 8. El CAD en la celebración del 205 Aniversario de la Revolución de Mayo, 2015. Fotograma extraído de la filmación de la TV Pública⁹



IMAGEN 9. El CAD en la celebración del 205 Aniversario de la Revolución de Mayo, 2015. Fotograma extraído de la filmación de la TV Pública.

En relación con las posturas y movimientos corporales, predominaban tanto las citas del folklore, principalmente del malambo, como las del hip hop, las cuales siguen las formas propias de esos géneros populares y no son transformadas o estilizadas – por ejemplo, a partir de los códigos del ballet clásico, como sí sucede en los ballets folklóricos tradicionales. Así, la intensidad del zapateo del malambo - con sus descargas hacia la tierra -, los quiebres y desestabilizaciones del hip hop - que rompen con los equilibrios y posturas habituales del cuerpo

⁹ Esta filmación está disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=xMXT55usaZM> (acceso Marzo 2017)

- tendían a mantener su diseño original. Del mismo modo, aunque en una proporción muchísimo menor, en algunas coreografías, pudimos apreciar la aparición fugaz de algunos movimientos de piernas que corresponden a los “pasos” característicos del tango. La influencia de la danza contemporánea se hacía presente en otros movimientos que también eran intercalados, como ciertos giros, saltos y roladas, y sobre todo en la diversidad de formas en que se estructuraban las secuencias coreográficas, es decir, en las relaciones entre las y los bailarines en sus distintos diseños espaciales. En este sentido, es importante destacar que si bien solía haber breves momentos de secuencias de solistas que ocupaban un lugar central y de danzas en dúos, predominaban los movimientos de todo el grupo. Justamente, este tipo de articulaciones grupales se diferencian del folklore tradicional, en el que predomina el baile de parejas (como en la chacarera o zamba) o el solista masculino (en el caso del malambo), y también del hip hop, en el que los solistas se van turnando en competencia, en un espacio central, rodeados por los otros bailarines.

Como ya adelanté, el malambo es la única “danza folklórica solista” de la Argentina hasta hoy documentada, y Vega (1952) la describió como “danza varonil y recia, prueba de vigor y destreza”, en la que se ejecutan diferentes “mudanzas” o figuras de zapateo. A menudo ha sido interpretada como el “torneo del gaucho”, entre hombres que disputan la supremacía en la variedad, agilidad, presteza y exactitud de sus habilidades como danzante. Este carácter de competencia varonil también está presente en el origen de la danza del hip hop (el break dance), durante la década de 1970, entre jóvenes afroamericanos y latinos de los barrios del Bronx y Harlem en Nueva York, y continúa hoy bajo las formas de *Breakdance Battles*. Sin embargo, este aspecto de competencia individual entre los bailarines, característico del malambo y del hip hop, no está presente en las citas de esos géneros que realiza el CAD; sus coreografías proponían más bien una articulación colectiva de todos los cuerpos, incorporando incluso diversas formas de contactos directos, que no suelen ser habituales en estos géneros, pero sí en la danza contemporánea y en las influencias que ha recibido del *contact-improvisation*. Por tanto, la estructura de solistas en competencia, era desmontada y reemplazada por escenas de conjunto, en la que los cuerpos, en ciertos momentos, comparten una misma secuencia de movimiento, y en otros, se superponen, dialogan y entran en contacto en su diversidad de movimientos. No obstante estas importantes transformaciones, las coreografías del CAD seguían reproduciendo cierta tendencia a remarcar el virtuosismo y la destreza corporal (por momentos acrobática) involucrada en muchos de los movimientos del malambo y el hip hop, lo cual se alinea con los procesos de espectacularización de muchos géneros dancísticos, en los que se busca producir un efecto de “asombro” que “maraville” al

espectador (Barba 1988, Beeman 2003). En el caso de las presentaciones realizadas en el marco de los festivales públicos en la Plaza de Mayo, al tratarse de escenarios muy amplios frente a públicos multitudinarios, este rasgo de virtuosismo parece haber sido intensificado, para poder alcanzar así la atención del lejano espectador.

Otra de las transformaciones que introdujo el CAD fue que las mujeres también participaban de estos movimientos tradicionalmente masculinos y, como vimos, la vestimenta era la misma para hombres y mujeres. Así, ellos y ellas circulaban por diferentes roles y no quedaban fijados a aquellas diferencias que resultan naturalizadoras y muchas veces limitantes de las potencialidades corporales. Son entonces los roles coreográficos vinculados al binarismo heterosexual (destreza y vigor para los hombres y delicadeza para las mujeres) los que aquí eran desmontados y puestos en circulación en los movimientos de unos y otras.

En resumen, aquellos rasgos estéticos que remiten al reforzamiento de la matriz heterosexual y a la competencia (sobre todo masculina) fueron los excluidos en las citas del folklore y el hip-hop que propone el CAD; y, en contraste, se propiciaban los movimientos de circulación, cooperación y reciprocidad entre los roles coreográficos, intentando generar vínculos que resultasen más horizontales, aunque sin perder la diversidad de las singularidades. Esta intencionalidad se evidenciada también en la manera en que el grupo difundía sus clases, a través del sitio Web del centro cultural independiente en el que impartían las clases:

Se propone un espacio de reflexión física y de entrega al movimiento; el cuerpo democráticamente puesto en acción. Yo y el otro, con la imaginación despierta en estado de acción [...] construyendo inter-relaciones con un “otro” y su singularidad, entrenando la escucha y la percepción, y desafiando convenciones coreográficas, roles, jerarquías, para bailar orgánicamente lo propio y lo ajeno¹⁰.

En suma, considero que la propuesta coreográfica y docente del CAD, al remarcar la igualdad de género, las figuras colaborativas de conjunto “desafiando las jerarquías” y ese cuerpo diverso - que baila lo propio y lo ajeno y es puesto democráticamente en acción - resultaban particularmente afines con la orientación del aquel gobierno, tanto en lo que respecta a las políticas de género, como también en sus críticas al rol de la competencia y el individualismo en el capitalismo neoliberal. Entre las políticas de género de aquel entonces, cabe destacar que la consecución de la Ley de Derecho a la Identidad de Género y de la Ley de Matrimonio Igualitario, las cuales tuvieron una influencia clave, especialmente en los

¹⁰ En: <http://ccmatienzo.com.ar/wp/entrenamiento-cad/> (acceso Septiembre de 2016).

sectores juveniles, propiciando una reflexividad crítica sobre las matrices heteronormativas que alcanzó al campo de las danzas. En este sentido, es importante señalar también que estas transformaciones en los roles de género, así como en las vestimentas de los bailarines, ya estaban presentes en el circuito de folclore independiente que comienza a generarse en la época de la crisis del 2001, especialmente entre sectores juveniles de las ciudades de Buenos Aires, Córdoba y Rosario; y también atravesaron el campo del tango, a partir de la difusión del tango queer/cuir, practicado entre parejas del mismo sexo (Lucio y Montenegro 2012, entre otros).

Como han señalado Benza, Mennelli y Podhajcer (2012: 177), en los mencionados espacios de folclore independiente, también empezaron a adquirir mayor visibilidad y legitimidad “otras historias” que atribuyeron orígenes indígenas y afro a algunos géneros folclóricos, y se consideró que “la “tradición” tiene mucho más que ver con los cuerpos y experiencias contemporáneos de los jóvenes en el contexto urbano, que con la copia o imitación fiel de cuerpos del pasado” (Benza, Mennelli, Podhajcer 2012, 177). Este circuito que se ha venido desarrollando en talleres, peñas y también en espacios de experimentación e intercambio con otras disciplinas artísticas se fue constituyendo en una alternativa al folclore que se practicaba en los profesorados de danzas, ballets y centros tradicionalistas. Así, a géneros como la chacarera y el malambo se les asignaron orígenes “afro” y también “indígenas”, para el caso de la chacarera (Arico 2008). Justamente, son estos géneros los más citados en las músicas y coreografías del CAD, en tanto su configuración rítmica (atribuida sobre todo al componente afro) resultaría particularmente propicia para articular con el hip hop y la música electrónica, confluyendo así en una de las búsquedas estéticas del grupo: “construir entre todos [...] un universo particular y energético, que transforma y se transforma constantemente¹¹.” Es importante acotar aquí que fueron justamente estas referencias a la “energía” que desplegaron los y las bailarines, o la “intensidad” y “fuerza” de sus performances, y la “emoción” que suscitan, los significantes que más aparecían en los comentarios que pude relevar entre algunos de los espectadores y espectadoras que concurrieron a los festejos del Aniversario de la Revolución de Mayo del 2014 y el 2015, en los cuales actuó el CAD.

Para finalizar, en relación a estas múltiples citas del CAD, quisiera mencionar un fugaz gesto final que pudo apreciar en la actuación de 2015 y que quedó documentado en la foto 11. Uno de los bailarines (ubicado atrás en el centro) alzó su brazo y realizó con sus dedos índice y mayor el gesto en “V”. Un gesto que podría remitir a la V de la victoria o a la de la paz, pero que, en Argentina y en ese contexto específico – un festival popular en la Plaza de Mayo convocado por el gobierno –, operó como índice del

¹¹ En: <http://combinadodedanza.com.ar/> (acceso Septiembre de 2016)

movimiento político peronista que había gobernado el país durante esa última década. Asomaba así, fugaz y sutilmente hacia el final, otra cita: esta vez la de un cuerpo cotidiano, popular, politizado, un cuerpo compartido con los espectadores-manifestantes presentes en aquella plaza, en la que justamente se encarnaron muchas de las luchas políticas de la historia argentina.

REFLEXIONES FINALES

Para concluir, retomaré los principales rasgos estéticos y sociales del CAD hasta aquí analizados, con la intención de mostrar cómo sus propuestas evidencian una peculiar interculturalidad, que se correspondía con el imaginario identitario que las políticas culturales nacionales intentaron legitimar entre 2010-2015.

Un elemento característico de este grupo fue que propuso un montaje de elementos estéticos, sobre todo musicales y coreográficos, de procedencias histórico-culturales y regionales diversas, apelando al montaje de citas directas que operan como índices de esos géneros - y no tanto a reinventiones metafóricas que recurran a analogías o semejanzas icónicas. Así, como vimos, el zapateo del malambo o los movimientos del hip hop conservan las formas de movimiento propias de sus géneros de origen, mientras la danza contemporánea aporta renovados modos de articular los cuerpos de hombres y mujeres en el espacio, pero, no por ello, los transforma sustancialmente en sus posturas, imágenes corporales y estilos de movimientos.

Un segundo rasgo fue que ninguno de los géneros convocados adquirió supremacía sobre los otros, ni tampoco los subsumió, imponiéndoles un lenguaje técnico-expresivo que modificase sustancialmente las citas de los otros géneros. Por tanto, considero que estas modalidades se acercan a aquella representación del multiculturalismo posmoderno, como un mosaico fragmentario de etnias o culturas, las cuales no necesariamente deben “fusionarse” y “diluirse” bajo el amparo de un modelo (generalmente occidental) más legitimado. Como vimos, esto último sí ha sucedido en las estilizaciones de las danzas folclóricas tradicionales y del tango, subsumidas bajo el modelo técnico-postural del ballet clásico europeo, lo cual se corresponde al anterior modelo de mestizaje del “crisol de razas”, en el cual el componente blanco-europeo era el privilegiado.

Un tercer rasgo fue que, a pesar de citar numerosos elementos de los diversos géneros convocados, también se excluyeron a otros. Así, se excluyeron aquellos rasgos coreográficos del malambo y el hip hop que confrontaban no sólo la sensibilidad estética sino, sobre todo, la política de muchos de

estos jóvenes artistas populares, como son el binarismo heterosexista y la competencia individualista. Así la sensibilidad estético-política del presente excluyó esos rasgos de un pasado no deseado.

Finalmente, un último rasgo, fue la composición heterogénea de este grupo, la cual propició no sólo vínculos inter-culturales sino también inter-clases e inter-género en el transcurso de su quehacer artístico, y en los cuales, además, se entretajeron distintas historias de lucha y resistencia político-cultural. En el CAD se reunieron hombres y mujeres jóvenes que no ocultaron sus diferentes procedencias sociales y regionales, varios de ellos/ellas de sectores populares históricamente excluidos, como son las poblaciones de origen mestizo de las denominadas “villas” del Gran Buenos Aires. Asimismo, se identificaron como un grupo “que avanza por una causa social”, realizando sus presentaciones y talleres, con diversos grupos sociales excluidos.

Por todo lo expuesto, considero que la experiencia del CAD se diferencia tanto de los recursos estético-ideológicos que operaron en los procesos de folklorización de la década del 40, como en los multiculturalismos de los años 90, los cuales, a pesar de sus diferencias, coincidieron en la tendencia a presentar los imaginarios identitarios como exentos de tensiones, diferencias internas o ambigüedades, objetivando así a la cultura, como señala Guss (2000, 14), como “cosas destemporalizadas...”: evitando “cualquier mención de las condiciones históricas reales y “reemplazándola con creaciones de puestas en escena de un pasado mítico y atemporal”

Por último, agregaría que la propuesta del CAD también se diferencia de aquel multiculturalismo neoliberal que, como señala Walsh (2009, 9), es construido “desde arriba”: para “seguir impulsando los beneficios de la acumulación capitalista” en el mercado cultural contemporáneo; y parcialmente se acercan a una “interculturalidad crítica construida desde abajo”: “de y desde la gente que ha sufrido una historia de sometimiento y subalternización [...], y que por ello buscan transformarla”. Es entonces esta experiencia inter-cultural, inter-clase, inter-género y de transformación social que el CAD y otros grupos artísticos independientes, “construidos desde abajo”, la que desde algunas políticas culturales estatales “construidas desde arriba”, se han intentado visibilizar entre 2010 y 2015 en Argentina, para legitimar un nuevo imaginario nacional intercultural, popular y no sexista. Podríamos decir, entonces, que así como en términos estéticos, las performances del CAD re-versionaron el hip hop, el folklore argentino y la música electrónica global; las políticas culturales del gobierno de aquel entonces también intentaron re-versionar, en términos políticos, las ideologías globales del multiculturalismo neoliberal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adamovsky, Ezequiel. 2013. El color de la nación argentina. Conflictos y negociaciones por la definición de un ethnos nacional, de la crisis al Bicentenario. *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, vol 49(1): 343–364.
- Aricó, Héctor. 2008. *Danzas tradicionales argentinas; una nueva propuesta*. Buenos Aires: Vilko.
- Bajtin, Mijail. 1985. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Barba, Eugenio y Nicola Savarese. 1988. *Anatomía del Actor*. México: Gaceta/ International School of Theatre Anthropology.
- Bartolomé, Miguel. 1987. Afirmación estatal y negación nacional. El caso de las minorías nacionales en América Latina. *Suplemento Antropológico*, vol. XXII N° 2: 15-30.
- Bauman, Richard y Charles Briggs. 1996. Género, intertextualidad y poder social. *Revista de Investigaciones Folklóricas*, vol. 11: 78-108.
- Bayardo, Rubens. 2008. Políticas Culturales: Derroteros y Perspectivas Contemporáneas. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, vol. 7(1): 17-29.
- Beeman, William. 1993. The anthropology of theater and spectacle. *Annual Review of Anthropology*, vol. 22: 369-393.
- Benza, Silvia, Yanina Menelli y Adil Podhajcer. 2012. Cuando las danzas construyen la Nación. Los repertorios de danzas folklóricas en argentina, Bolivia y Peru. En *Cuerpos en Movimiento. Antropología de y desde las danzas*, ed. Silvia Citro y Patricia Aschieri, 120-145. Buenos Aires: Biblos.
- Blache, Martha. 1983. El concepto de folklore en Hispanoamérica. *Latin American Research Review*, vol. 18 (3): 135-148.
- Browning, Bárbara. 1995. *Samba. Resistance in motion*. Bloomington and Indianápolis: Indiana University Press.
- Butler, Judith. 1999. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires, Paidós.
- Butler, Judith. 2002. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Paidós.
- Cirio, Norberto. 2006. La presencia del negro en grabaciones de tango y géneros afines. *Temas de Patrimonio*, vol. 16: 25-59.
- Citro, Silvia. 1997. *Cuerpos festivo-rituales: Un abordaje desde el rock*. Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas, orientación sociocultural. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Citro, Silvia. 2009. *Cuerpos Significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Citro, Silvia. 2012. Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas. En *Cuerpos en Movimiento. Antropología de y desde las danzas*, ed. Silvia Citro y Patricia Aschieri, 17-64. Buenos Aires: Biblos.
- Citro, Silvia. 2017. When "the descendants of the ships" began to mutate. Multicultural corporalities and sonorities in the Argentine bicentenary. *AIBR- Revista Iberoamericana de Antropología*, vol. 12 (1): 53-76.
- Citro, Silvia y Adriana Cerletti. 2013. The female songs in Northeast Argentina. A comparative research between ancient female songs and their modern meaning. *42th World Conference of the International Council for Traditional Music*. Shanghai, China, 11 – 17 Julio 2013.
- Citro, Silvia y Soledad Torres Agüero. 2015. Multiculturalidad e imaginarios identitarios en la música y la danza. *Alteridades*, vol. 50: 117-128.
- Connerton, Paul. 1989. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Damin, Nicolás y Javier Mirko Petersen. 2016. Populismo entre Argentina y Europa. Sobre la transnacionalización de un concepto. *Iberoamericana*, vol. 16 (63):16-32.
- Feld, Steven. 1988. Aesthetics as iconicity, of style, or 'lift-up-over-sounding': getting into the Kaluli groove. *Yearbook of Traditional Music*, vol. 20:74-113.
- Gravano, Ariel. 1985. *El silencio y la porfía*. Buenos Aires: Corregidor.
- Grüner, Eduardo. 2002. *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Norma.
- Guss, David. 2000. *The Festive State: Race, Ethnicity, and Nationalism as Cultural Performance*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Hanks, W. F. 1989. Text and Textuality. *Annual Review of Anthropology*, vol. 18: 95-122,
- Hirose, Mercedes. 2010. El movimiento institucionalizado: danzas folklóricas argentinas, la profesionalización de su enseñanza. *Revista del Museo de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, Universidad Nacional de Córdoba, vol. 3: 171-186.
- Katz, Helena y Christine Greiner. 2003. Corpomídia: a questão epistemológica do corpo na área da comunicação. *Revista Húmus*, vol. 1. Caxias do Sul: Secretaria Municipal de Cultura.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 1998. *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage*. University of California Press.
- Lacarrière, Mónica. 2000. Construcción de imaginarios locales e identidades culturales en la Mundialización. Ponencia presentada en el *Seminario de Nuevos retos y Estrategias de las Políticas Culturales frente a la globalización*, 22 a 25 de Noviembre del 2000. Barcelona: Institut d'estudis Catalans.
- Lewis, Lowel. 1992. *Ring of Liberation: Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira*, Chicago, Univ. Chicago Press.
- Lucio, Mayra y Marcela Montenegro. 2012. Ideología en Movimiento. Nuevas modalidades del tango danza. En *Cuerpos en Movimiento. Antropología de y desde las danzas*, ed. Silvia Citro y Patricia Aschieri, 146-172. Buenos Aires: Biblos.
- Martinez Sarasola, Carlos. 1992. *Nuestros paisanos los indios*. Buenos Aires: Emecé.
- Morel, Hernán. 2011. 'Milonga que va borrando fronteras'. Las políticas del patrimonio: un análisis del tango y su declaración como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad". *Revista Intersecciones en Antropología*, vol. 12 (1): 163-176.
- Ness, Sally. 1992. *Body, movement, and culture. Kinesthetic and visual symbolism in a Philippine community*. Los Ángeles, University of California Press.
- Novati, Jorge. 1980. *Antología del Tango Rioplatense. Desde sus comienzos hasta 1920*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Prats, Lorenc. 1997. *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel.
- Ratier, Hugo. 1971. *El cabecita negra*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Reed, Susan. 1998. The poetics and politics of dance. *Annual Review Anthropology*, vol. 27: 503-532.
- Reid Andrews, George. 1989. *Los Afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor.
- Ruiz, Irma. 1998. Repensando la etnomusicología: homenaje al etnomusicólogo argentino Carlos Vega en el centenario de su nacimiento. *Cuaderno de Música Iberoamericana*, vol. 7: 15-25.
- Savigliano, Martha. 1995. *Tango and the political economy of passion*. Westview Press: Boulder.
- Segato, Rita. 1999. Identidades políticas/alteridades históricas: Una crítica a las certezas del pluralismo global. *Anuario Antropológico*, vol. 97:161-196.
- Turino, Thomas. 1999. Signs of Imagination, Identity, and experience: A Peircean Semiotic Theory for Music. *Ethnomusicology*, vol. 43(2): 221-255.

- Turner, Victor. 1992. *The Anthropology of Performance*. New York: Paj.
- Vega, Carlos. 1944. *Panorama de la Música Popular Argentina en seis ensayos sobre la esencia del folklore*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Vega, Carlos. 1952. *Las danzas populares argentinas*. Buenos Aires: Instituto de Musicología "Carlos Vega".
- Verón, Eliseo. 1993. *La Semiosis Social*. Buenos Aires: Gedisa.
- Voloshinov, Valentin. 1993. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza.
- Walsh, Catherine. 2008. Interculturalidad crítica, pedagogía decolonial. En: *Diversidad, interculturalidad y construcción de ciudad*, ed. W. Villa y A. Grueso, 35-60. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Yudice, George. 2002. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Gedisa: Barcelona.
- Zizek, Slavoj. 1998. Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional. En: *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, ed. Fredric Jameson y Slavoj Zizek, 137-188. Buenos Aires: Paidós.

SILVIA CITRO es Doctora en Antropología por la Universidad de Buenos Aires (2003, UBA), donde también cursó su Licenciatura y Profesorado, y performer. Actualmente es Profesora Asociada de la Carrera de Artes, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, y docente de posgrado en la Fac. de Ciencias Sociales de la UBA, FLACSO (Argentina) y la Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José Caldas (Colombia). En el Instituto de Ciencias Antropológicas de la UBA, se desempeña como investigadora del CONICET, y, desde 2004, coordina el Equipo de Antropología del cuerpo y la Performance (www.antropologiadelcuerpo.com). E-mail: csilvia7047@email.com

Use license. This article is licensed under the Creative Commons CC-BY License. With this license you can share, adapt, create for any purpose as long as you assign the work.

Submitted: 02/01/2020

Accepted: 03/02/2021