

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v13.n21.37848>

## **Botas, trenzas y *glitter*: estrategias para visibilizar las disidencias en el folklore argentino**

**Natalia Elisa Díaz**

Universidad Nacional de Córdoba. Argentina

[nataliaelisadiaz@gmail.com](mailto:nataliaelisadiaz@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-7351-1579

Enviado: 20/03/2022. Aceptado: 12/05/2022.

### **Resumen**

En el marco del folklore argentino, entendido como campo de producción simbólica, se ha construido una cultura afectiva y un conjunto de repertorios sociales que solo pueden ser comprendidos bajo una matriz heteronormativa. Sin embargo, en los últimos años, al folklore han arribado gauchos montados con arneses y tacones de aguja, copleras trans que les cantan a los asesinatos de travestis o transformistas que bailan al ritmo de huaynos para cuestionar la construcción LGTBQI+ que reafirma una femineidad blanca y occidental.

Mediante herramientas provenientes de la sociología del discurso y de la cultura, el presente trabajo se construye en torno a los siguientes interrogantes: ¿a través de qué estrategias las disidencias buscan visibilizarse en las narrativas identitarias construidas por el campo del folklore? ¿Cómo abordar la heterogeneidad de las sexualidades disidentes? ¿Es posible construir una perspectiva *queer* del ser nacional?

**Palabras clave:** *folklore, disidencias, ser nacional, matriz heteronormativa*

### **Boots, braids and glitter: Strategies to make dissidence visible in Argentine folklore**

### **Abstract**

Within the framework of Argentine folklore, understood as a field of symbolic production, an affective culture and a set of social repertoires have been built that can only be understood under a heteronormative matrix. However, in recent years, mounted gauchos with harnesses and stiletto heels, trans copleras who sing to the murders of transvestites or drag queens who dance to the rhythm of huaynos to question the LGTBQI+ construction that reaffirms a white and western femininity.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Using tools from the sociology of discourse and culture, this paper is built around the following questions: through what strategies do dissidents seek to make themselves visible in the identity narratives constructed by the field of folklore? How to address the heterogeneity of dissident sexualities? Is it possible to build a queer perspective of the national being?

**Key words:** *folklore, dissidence, national being, heteronormative matrix*

## Introducción

El folklore es una música popular con una gran capacidad para interpelar a sectores sociales amplios. Como señala Hesmondhalgh (2015), es un fenómeno social que afecta la intimidad y que articula lo público con lo privado. A través del folklore, como de otras músicas populares, aprendemos a nombrar y a experimentar los sentimientos. Pero también, como señala Claudio Díaz (2020), nos provee de modelos conceptuales y de acción que resultan claves para la construcción de “narrativas identitarias” (Firth, 2003) nacionales, generacionales, de clase o de género, entre otras.

Pensar en el campo del folklore es acercarse a una “cultura afectiva” (Le Breton, 2009) caracterizada por el binarismo y la heterosexualidad. En las *performances* legítimas del ser nacional, la mujer zarandea y el hombre zapatea, la calidad de los movimientos se dirime entre la suavidad y la fuerza, y las gargantas entonan sobre la partitura del amor romántico. No hay lugar para grises ni terceras opciones. Sin embargo, en los últimos años, los escenarios folklóricos se han visto ocupados por gauchos montados con arneses sobre tacones agujas, por copleras que ponen en valor su pertenencia territorial y su identidad de mujeres trans e indígenas, o por “vestidas”<sup>1</sup> que, al ritmo de huaynos, elaboran una crítica a la construcción LGBTQI+ que reafirma a una femineidad blanca y occidental.

El presente trabajo se construye en torno al siguiente interrogante: ¿a través de qué estrategias las disidencias buscan visibilizarse en las narrativas identitarias construidas por el campo del folklore?

Centrarnos en las estrategias de visibilización de las disidencias implica, como manifiesta Díaz (2020), analizar la:

producción de opciones y estrategias discursivas realizadas por los agentes sociales a partir del lugar que ocupan en el sistema de relaciones sociales del que forman parte. Es decir que el agente social actúa en lo que denominaríamos, con Pierre Bourdieu (Bourdieu, en Díaz, 2020), un ‘espacio de posibles’. Ese espacio se define en dos niveles diferentes y, además, en la relación entre ellos. Dichos niveles son el propiamente discursivo, por una parte, habida cuenta de las posibilidades y limitaciones que se abren y establecen allí al uso de estrategias, y el social, por otro, en cuanto sistema de relaciones que funciona sobre una base de poder” (Foucault, en Díaz, 2020). (Díaz, 2020, p. 3).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Hablar de disidencias y no de diversidades permite, por un lado, que lo abyecto, excluido y antagónico, que no ha sido nombrado por el folklore, no sea encuadrado en los moldes de lo que resulta asimilable o reconocible (Mattio, 2012), produciendo el borramiento y fijación de las identidades, y por otro, el silenciamiento de la heterosexualidad como norma productora de diferencias.

Como señala Valeria Flores, hablar de disidencias sexuales posibilita reflexionar en torno a

cómo funcionan las políticas sexuales en articulación con las políticas económicas, culturales, sociales y estar atenta a todos los procesos de normalización de la identidad sexual, genérica, racial, de clase o cómo se articulan entre ellas en función de las diversas coyunturas históricas. (2018).

Pensando en el largo proceso de homogeneización y aplanamiento de las diferencias sufrido por las músicas y danzas folklóricas durante su proceso de institucionalización (Díaz, 2019; Hirose, 2010) y de configuración como manifestaciones del ser nacional, es importante poner el foco en que la visibilización de la existencia de lesbianas, gais y personas trans en los discursos folklóricos se construya por fuera de formas estereotipadas que organizan y pacifican el conflicto que plantea la construcción de las diferencias.

### **La cultura afectiva del folklore argentino**

El folklore, en su doble materialidad de músicas y danzas, construye lo que el antropólogo francés David Le Breton llama *cultura afectiva*, es decir, “esquemas de experiencia y acción sobre los cuales el individuo borda su conducta según su historial personal, su estilo y, sobre todo, su evaluación de la situación de interacción” (1999, p. 11).

Los sentimientos y emociones no son una creación individual; por el contrario, son parte de un “sistema de sentidos y valores propios de un grupo social, cuyo carácter bien fundado confirman, así como los principios que organizan el vínculo social” (Le Breton, 1999, p. 12). Por lo tanto, las imágenes, gestos y actuaciones a través de los cuales damos forma a la vida afectiva son producto de la educación, de la socialización, del universo simbólico de la sociedad de pertenencia. Toda emoción es una relación social que surge de la interacción con los demás y con el mundo.

Las músicas folklóricas, como relatos que se cantan y se bailan, nos brindan repertorios: “conjuntos más o menos abiertos y más o menos cambiantes de recursos asociados sobre la base de afinidades fundadas en sus modalidades socialmente habituales de adquisición, circulación, acumulación, acceso o uso en determinado colectivo de referencia” (Noel, 2012, p. 98). Estos repertorios crean y recrean los modos de manifestación del afecto y el clima moral que rige a las vinculaciones entre géneros.

Las músicas y danzas folklóricas funcionan simultáneamente como dispositivos de memorias y como modelos morales encarnados. Cuando bailamos y cantamos, nos vinculamos



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

con guiones sexuales y con modos de hacer género. Los guiones sexuales nos orientan sobre quién, bajo qué circunstancias y de qué manera un sujeto puede transformarse en objeto de deseo legítimo y también definen cuáles son las actuaciones socialmente valoradas que lo habilitan como sujeto deseante. Básicamente, los guiones sexuales definen los modos de hacer género, es decir, las actitudes físicas, eróticas y estéticas que deben detentar los sujetos al devenir varón o mujer al interior del mundo simbólico del folklore.

La cultura afectiva del folklore, esa combinatoria de acciones corporales, acciones discursivas y narrativas identitarias, se construye en torno a una convención que es respetada por las diferentes tradiciones que conforman al campo: la heteronormatividad del ser nacional. El sujeto que se construye al interior de las *performances* del canto y el baile es heterosexual, cisgénero<sup>2</sup> y racialmente no marcado.

Por último, cada modo de hacer folklore dentro del campo habilita un estilo afectivo. La manera que cada sujeto experimenta los afectos y emociones está condicionada por

- las reglas que cada espacio de recepción (conciertos, peñas, etc.) posee;
- cómo se ponen en juego los propios repertorios afectivos y cómo lo hace el otro;
- cómo la situación de interacción afecta las maneras en que son sentidos y leídos los modos de presentación social y las articulaciones identitarias que se actualizan en la práctica afectiva.

### **Estrategias disidentes: por un folklore marcado, situado e inclusivo**

Claudio Díaz, en *Variaciones sobre el ser nacional*, analiza cómo “géneros musicales provenientes de diferentes regiones entraron en relación entre sí formando un sistema”, y cómo se desarrolló un discurso que procuraba establecer mecanismos de unidad alrededor de la idea de lo “Nacional” (2009, p. 41). Esta idea de lo nacional se construyó, en palabras de Segato (2007), como una unidad étnica dotada de una cultura propia, singular, homogénea y reconocible.

Siguiendo a Grimson (2007), podríamos decir que el ser nacional es una “categoría de la práctica”. Cuando cantamos y bailamos, estamos construyendo definiciones, experiencias y afectos en torno a la argentinidad. La nación es producto de un hacer continuo, de ahí su fragilidad. Los modos más clásicos (Díaz, 2009) de entender al folklore han creado definiciones primordialistas de la nación, donde el imperativo ha sido, por un lado, apagar las huellas de origen de las músicas y de las danzas, y por otro, producir un sujeto neutro de adscripciones étnicas, de clase, de género. Como señala Segato (2007), la argentinidad está en permanente tensión con su diversidad interior; al menos en la versión construida por los modos clásicos del folklore.

El campo del folklore también se encuentra conformado por otro modo de producción: el modo renovador (Díaz, 2009). Este posibilitó la emergencia de un ser nacional que no era una unidad abstracta, homogénea, acabada y sin conflictos. Ejes de diferenciación como clase, procesos de racialización, género o edad fueron tópicos de numerosas canciones. Pero siempre bajo la lógica de la heteronorma.

Entonces, ¿cómo visibilizar a las disidencias en el folklore?, ¿cómo abordar la heterogeneidad de las sexualidades disidentes y no presentarlas como un bloque único?



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

## **Estrategia número uno: territorializar, marcar y visibilizar**

En los últimos años, han surgido en el campo del folklore agentes que proponen otras vidas para ser narradas por las músicas y las danzas; existencias que se corren del sujeto blanco, heterosexual, cisgénero y predominantemente varón, que ha sido sostenido por el discurso del folklore desde su conformación. Proviene de diferentes puntos del país: Jujuy, Salta y Buenos Aires, por citar algunos. Transitan escenas tan diferentes como circuitos de teatro independiente, peñas y festivales folklóricos organizados por la comunidad LGTBQI+, fiestas populares, espacios culturales y en encuentros gestados por organizaciones y movimientos sociales.

Si bien todavía son una presencia marginal dentro del folklore, en los últimos años han adquirido una visibilización que presiona con fuerza contra las fronteras del campo. Por ejemplo, este año se presentó la primera cantora no binaria, Ferni de Gyldenfeldt, en uno de los escenarios más significativos del campo del folklore como es el del Pre-Cosquín<sup>3</sup>. Para que estos agentes pudieran disputar su posibilidad de narrarse dentro de estas músicas y danzas y populares han tenido que, siguiendo a Costa y Mozejko (2002), gestionar un conjunto de propiedades eficientes, de recursos, que definen su competencia relativa dentro del sistema de relaciones en un momento y espacio dados, y en el marco de su trayectoria social.

La primera opción estratégica, mediante la cual los agentes sociales van construyendo su propio simulacro en el discurso es la adscripción territorial. Situar geográficamente su producción les permite a los agentes narrar sus experiencias en sus propios términos y espacios. No son las mismas condiciones de producción para un agente en Jujuy, en los Valles Calchaquíes o en Buenos Aires; ni tampoco juegan de la misma manera los ejes de interacción entre distintas formas de diferenciación (género, procesos de racialización, edad, clase, etc.) que configuran tanto los procesos sociales como las experiencias individuales en las que estos agentes se han visto inmersos.

A continuación, veamos lo que dice Maximiliano Mamaní, artista, bailarín y docente de danzas folklóricas, que reside en Tilcara, Provincia de Jujuy, sobre los motivos que le llevaron a crear a su personaje Bartolina Xixa:

Para poder abrazarme a mi identidad, a mi realidad y mi vinculación con Los Andes, con las vivencias y experiencias de mi familia y también como una acción política, como una crítica a la construcción LGTB normada, donde el drag se construye desde la hegemonía occidental femenina blanca. Yo quiero decir y reivindicar feminidades que no son exactamente las blancas occidentales y que son construidas desde las periferias de los centros no hegemónicos. (Redacción La Tinta, 12 de noviembre de 2019).

Territorializar abre la puerta a la posibilidad de introducir marcas en los discursos del folklore. Al multiplicar los espacios de adscripción identitaria, los agentes señalan cómo



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

pertenencias de clase, étnicas o sexoafectivas resultaron en mediaciones sustanciales de sus experiencias sociales que repercutieron en sus estilos de presentación dentro del campo del folklore, así como en los abordajes temáticos y estéticos de sus prácticas artísticas. Como ejemplos de estas estrategias de marcación, podemos citar el estilo de presentación que realiza en redes sociales la coplera transgénero Lorena Carpanchay: ella opta por presentarse como Mujer Trans, coplera, diaguita, artista de Cafayate, provincia de Salta. Estas marcaciones van tensionando los lugares tradicionalmente neutrales en los que el sujeto del folklore ha sido narrado. En esta línea de localizar y marcar, también podemos leer las declaraciones de Bartolina Xixa: “Porque somos una intersección de muchas cosas que nos atraviesa en nuestras vidas. No solamente soy marica, sino también indígena, pobre, morena, latinoamericana, positiva, un montón de cosas que me atraviesan y que atraviesa a todes” (Sandoval, 29 de febrero de 2020). Territorializar y marcar son modos de darles a los sujetos *performados*, a través del canto y la danza, una corporalidad, una dimensión privada, una ubicación precisa en un orden social y una posición dentro de una arena de lo social signada por los conflictos.

Al localizar y marcar los discursos, se amplían los repertorios sociales habilitados por el folklore y esto posibilita visibilizar las realidades de sujetos cuyas vidas habían sido relegadas por la producción discursiva de este campo. La visibilización se produce a través de opciones temáticas que hasta el momento no habían tenido cabida en el folklore. Por ejemplo, Lorena Carpanchay canta bagualas sobre las disidencias y en contra del asesinato de las travestis. A continuación, unas coplas de su autoría: “Ya vienen las maricas cantando la tonada. Ya vienen las mariposas derribando las miradas. Diaguita, también trava y no me van a derribar sus insultos, sus maltratos, me van a respetar” (Varela, 2 de enero de 2021). También podemos citar la propuesta de Color, Elis Rivas Gadan, una draga que reside en La Plata, Provincia de Buenos Aires, que canta folklore con *k* de *marika* y que, en su última producción, incluye el tema “El gato chillón”, el cual relata la existencia, al compás de la música de un gato tradicional, de un felino raro, maricón y tricolor que es rechazado por la sociedad y eliminado a pedrazos.

La visibilización también viene dada por aspectos *performáticos*. Que aparezcan en escena bailarines que fusionan vestimentas típicamente leídas como masculinas o femeninas, maquillados al estilo *drag queen*<sup>4</sup>, o que Bartolina se vista como una chola pacaña y se mueva al ritmo de cumbias y huaynos, permite dar vida a otras corporalidades y modos de hacer género dentro del mundo simbólico del folklore.

Territorializar, marcar y visibilizar permiten que el folklore, siguiendo a DeNora, se constituya

como modelo de donde uno está o de adonde uno se dirige, como uno “debe” de estar emocionalmente... de manera tal que un individuo puede decirse a sí mismo algo así como “tal como es esta música, así debería o desearía ser yo”. En esta capacidad, la música también sirve como un medio de fusionar el presente con el futuro... [En este sentido] la música puede servir como un recurso para la imaginación utópica, para elucubrar instituciones alternativas, y



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

también puede ser usada estratégicamente para presagiar nuevos mundos. (2000, p. 158).

### **Estrategia número dos: confrontar a la estética de la blanquitud**

Los repertorios sociales (Noel, 2012) habilitados por las músicas y danzas folklóricas han construido una gramática corporal, una serie de patrones con los que se determinan las superficies y se circunscriben los límites de las que se consideran las corporalidades aceptables o inaceptables para el folklore. Estas gramáticas descansan sobre lo que el filósofo Bolívar Echeverría denomina *estética de la blanquitud*. Esta estética no hace referencia directa al fenotipo de la blanca, sino que más bien se encuentra relacionada con disposiciones corporales:

Todos los rasgos que acompañan a la productividad, desde la apariencia física de su cuerpo y su entorno, limpia y ordenada, hasta la propiedad de su lenguaje, la positividad discreta de su actitud y su mirada y la mesura y compostura de sus gestos y movimientos. (Echeverría, 2007, p. 17).

La estética de la blanquitud se restaura en los discursos de las canciones folklóricas. Las letras de las zambas se pueblan de imágenes donde la cintura de la mujer es un junco, su boca colorada, su larga cabellera es recogida en una trenza y su paso delicado teje distancias mientras enciende los deseos del varón, que siempre la observa y busca poseerla por medio del uso de la palabra o del pañuelo. Estas imágenes no solo reproducen ideas de belleza hegemónicas, sino que construyen un modelo de sujeto deseable, anulando la posibilidad de desear corporalidades gordas o con discapacidades motrices, por citar algunas. Además de establecer qué corporalidades pueden ser objeto del deseo, limitan a que la dimensión sexuada de estas solo pueda ser leída bajo la lente de una matriz heteronormativa.

En lo que respecta a las danzas tradicionales, la estética de la blanquitud se cuele a través del ideal de liviandad. Este ideal entra a las danzas a través de los *ballets* folklóricos y estos, a su vez, lo toman de las danzas clásicas. Como afirmamos conjuntamente con Díaz (2015), el *ballet* es una disciplina que, por un lado, afirma el canon corporal renacentista, opuesto al cuerpo popular bajtiniano (Bajtín, 1987), y por otro, el ideal racionalista y moderno del cuerpo-máquina (Le Bretón, 1995). Siguiendo a Mora (2010), el ideal de liviandad se vincula con la intención de construir un cuerpo severamente limitado, en eje, siempre joven, que está en constante lucha contra la gravedad, la animalidad, la materialidad y su realidad.

El ideal de liviandad fue homogeneizando los cuerpos y dejando un gran abanico de carnalidades no representadas en la escena del folklore. Sanear las danzas (Hirose, 2010) implicó históricamente borrar en los movimientos coreográficos las huellas de origen de las danzas, borrar las marcas de clase, las marcas étnicas, y elaborar un guion de gestos y pasos que construyeran una particular idea de civilización (Elias, 2009). La civilización, mediada por



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

la estética de la blanquitud, fue más allá del control de los afectos: siguiendo a Segato (2007), podemos definirla como un proceso de “neutralidad étnica” que, en la uniformización de los cuerpos, permite la emergencia de un sujeto nacional unificado, neutro y vaciado de toda particularidad.

Recuperar las particularidades es una manera de cuestionar a la estética de la blanquitud. Lo que definimos como tradicional es una construcción que está en permanente disputa. Si las danzas y canciones son dispositivos de memoria, es hora de generar relatos colectivos más amplios que revisen las formas patriarcales, machistas, criollas, blancas y heterosexuales que ha sostenido el folklore hasta el momento. Como señala Bartolina Xixa, crear un folklore de resistencia:

porque digo para qué voy a ponerme a hacer un contra folclore, y pareciera que me tengo que alejar de mis sentires, de mis vivencias, de la música y de la danza. Pero no, porque podemos apostar a crear una resistencia dentro del folclore, a la moda de Susy Shock, Cristina Paredes, dando lugar a las distintas realidades que se van viviendo y que sean múltiples, diversas, y en colectividad. (Redacción La Tinta, 12 de noviembre de 2019).

### **Estrategia número 3: intervenir los repertorios sociales sexoafectivos**

La cultura afectiva del folklore nos ofrece imágenes, gestos y actuaciones que utilizamos para organizar la experiencia de nuestra vida sexual y afectiva. Las músicas y danzas folklóricas deben ser leídas a través de lo que Butler denomina como *matriz heterosexual*, es decir, una rejilla de lectura cultural a través de la cual se naturalizan cuerpos, géneros y deseos. Es bajo este horizonte heterosexual que los repertorios sociales del folklore deben ser leídos y significados, y a partir de los cuales se regulan los modos disponibles de actuar como mujeres o varones. De tal modo que todas aquellas corporalidades, géneros o deseos que transgredan en alguna medida los modelos regulativos que esta matriz impone están expuestos a variadas formas de sanción social: burlas, descrédito moral, persecuciones o la completa invisibilización. Como expresa Eli Marchini, lesbiana, bailarina, gestora cultural, oriunda de José Mármol y una de las organizadoras de la Peña Queer, que forma parte de la Colectiva de Folklore Pluridiversa<sup>5</sup>: “Como torta<sup>6</sup> visible y bailarina que frecuentaba ambientes peñeros pakis<sup>7</sup>, observé cómo ser una disidencia en estos eventos significaba incomodidad: que la gente te ignore cuando bailas o incluso te abuchee” (Alfie, 18 de febrero 2022).

Como señala Leticia Sabsay (2011), en cuanto ideales a los que ningún sujeto puede acceder cabalmente, masculinidad y feminidad pueden ser distribuidos, encarnados, combinados y resignificados de formas contradictorias y complejas en cada sujeto. La autora señala que existen formas más exitosas que otras de negociar a estos ideales, lo que consecuentemente los vuelve más respetables de acuerdo con un imaginario social que, como ya dijimos, en el campo del folklore es primordialmente heterocentrado.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

El gaucho viril, fuerte y galante y la china sumisa, delicada y donosa son las imágenes de género dominantes que son restauradas tanto en la canción como en las danzas. Es con y contra estos ideales que hay que negociar otros modos de organizar la experiencia social de los cuerpos, afectos y deseos.

Gonzalo tiene 38 años y es oriundo de Esperanza, Provincia de Santa Fe. Aprendió a bailar folklore de pequeño y en el zapateo encontró su modo de expresión a través del movimiento. A los 28 años, dirigía dos *ballets* y una academia que albergaba a casi cien alumnos. Pero decidió emigrar a Buenos Aires y estudiar artes folklóricas en la Universidad Nacional de las Artes (UNA). En el 2017 conoció la cultura *drag* y, tras haberse presentado en numerosos escenarios, se dio cuenta que lo suyo no era ser “una *lady*” de alta peluca y grandes senos. Él quería *draguear* a la figura del gaucho y transgredir su estampa tradicional. Y esto sucedió cuando lo invitaron a bailar un escondido titulado “No me escondo más”, en el marco de Folclore por Todes<sup>8</sup>. Gonzalo cuenta cómo fue su experiencia:

Me puse la bombacha de gaucho con la que bailé toda mi vida, me puse una blusa de paisana, un corset, las botas de gaucho y brillo en la barba. Me maquillé como pude y a la rastra del cinto de gaucho, que es uno de los símbolos gauchescos, le saqué el adorno y lo usé de gargantilla. (Alfie, 18 de febrero 2022).

Así nació LeGon Queen: “el gauche disidente de los campos argentinos<sup>9</sup>”.

Para Gonzalo, LeGon está cargada de toda una historia. Detrás de LeGon está una niña marica, en permanente contradicción con los guiones coreográficos y los roles de género que lo obligaban a recrear el galanteo con una mujer. Gonzalo cree que LeGon es la oportunidad de negociar con la imagen tradicional del gaucho, romperla y presentarla bajo un nuevo punto de vista. También para él es una posibilidad “para que los niños que lo vean sepan que el folklore no es un baile hecho para determinadas personas” (suplemento *Soy*, 18 de febrero 2022).

Diana Taylor (2012) expresa que las *performances* funcionan como actos vitales de transferencia, donde el cuerpo es un eje central en la transmisión de conocimiento, memoria social y sentido de la identidad. LeGon borrea las fronteras entre lo masculino y lo femenino al reutilizar objetos asociados hacia uno u otro lado del binomio. La rastra se transforma en gargantilla, los tacos de las botas se elevan hasta el infinito, debajo de faldas plato aparecen bombachas de gaucho de colores brillantes, un torso que se mueve delicadamente, unas piernas que zapatean al estilo tradicional y una barba cubierta de *glitter*. La corporalidad de una gauche, una carnalidad fluida que se resiste a ser situada en un lado u otro del género, una sátira a la virilidad hegemónica, una danza disidente que permite cargar de otras identidades a las manifestaciones artísticas folklóricas.

Los discursos amorosos habilitados, los modos de ocupar el espacio en un desarrollo coreográfico, la construcción de estéticas corporales legitimadas, la *binarización* de los trajes, de las figuras coreográficas y el uso de elementos, por citar algunos ejemplos, son “tecnologías



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

heteronormativas” (Preciado, 2002). Preciado (2002) señala que el género, además de ser *performativo*, un efecto de prácticas culturales lingüísticas-discursivas, supone formas de incorporación que operan sobre los cuerpos. Como señala Mattio (2012), Preciado no solo pone en evidencia la violencia física y discursiva que entraña todo proceso de *generización*, sino que, en virtud de esa violencia, surge la posibilidad de resistirla. Si el género es una imposición *performativa* y tecnológica, siguiendo a Mattio (2012), es posible modificarlo, subvertirlo, reemplazarlo e intervenir sobre él.

¿De qué maneras se podría intervenir sobre estas tecnologías heteronormativas del folklore? En primer lugar, rompiendo, tanto en las músicas como en las danzas, con la idea de amor romántico heterosexual para poder ampliar el repertorio de subjetividades deseantes y deseables en el folklore. En segundo lugar, cuestionando el supuesto de que las danzas folklóricas son exclusivamente danzas de pareja y que esa pareja deba ser conformada por un varón y una mujer. Habilitar otras configuraciones, como las rondas, posibilita diferentes formas de conexión y multiplica los cuerpos de la danza. Como señala Lizandro, bailarín y músico trans, cuyo personaje es el *drag king*<sup>10</sup> D’aMANte:

Hay incluso momentos de las rondas que me recuerdan mucho al vogue y runway, porque en el momento del zapateo y los zarandeos hay un lenguaje donde el que quiere pasa al medio y muestra lo que sabe. Y este apañe se conforma desde una corporalidad colectiva, grupal, que da a entender que todos podemos bailar. (Alfie, 18 de febrero 2022).

Y, por último, *desgenerizando* los trajes folklóricos, las figuras coreográficas como el zarandeo o el zapateo y el uso de elementos como el pañuelo<sup>11</sup>.

### **“Al mundo de la nostalgia lo pintamos de colores”<sup>12</sup>: el pasado bajo una perspectiva *queer***

Las danzas y músicas folklóricas han sido elementos eficaces para dar cuerpo a ideas de nación por medio de la creación de los sujetos nacionales que las actúan. Y, en ese proceso de construcción de los sujetos nacionales, se ha definido una estética de la heterosexualidad, construida sobre ideales de blanquitud, liviandad y definiciones de belleza occidentalizadas, así como se les ha dado forma y sentidos a las alteridades. A las otredades se les ha dado el lugar de lo exótico y han sido compelidas a definirse constantemente, fijando su devenir identitario al negar las diversas temporalidades, procesos históricos y tránsitos entre las distintas adscripciones que intervienen en su constitución. En palabras de Bartolina Xixa:

No me defino como drag, sino como transformista, o como dicen en México, “una vestida”. Tampoco digo que soy una drag cholita, porque no tengo las experiencias y prácticas de ellas, más bien soy otros transitaros. Tampoco me defino como cholita drag del norte argentino porque la argentinidad es un



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

invento, una ficción del Estado Nación. Y para abrazar mi ancestralidad, no voy a decir que soy argentina porque la argentinidad es esa blanca, heterosexual, y racista. La argentinidad es eso que me rechaza sistemáticamente. (Sandoval, 29 de febrero de 2020).

El sociólogo inglés Raymond Williams (1980) propuso el concepto de *tradición selectiva* para comprender cómo, de las infinitas prácticas del pasado, solo algunas se seleccionan como tradicionales. Es preciso señalar que, cuando se seleccionan algunas prácticas como tradicionales, los significados y valores que se les atribuyen se vinculan más con los intereses y conflictos de quienes efectuaron la selección en su propio tiempo y no tanto con el momento histórico en que esas prácticas se gestaron. Introducir una perspectiva *queer* en los modos en que el pasado es leído y restaurado posibilita entender que la heterosexualidad obligatoria, el binarismo, los roles de género estereotipados y las normativas que rigen a la cultura afectiva del folklore no son verdades absolutas, sino selecciones efectuadas por el nacionalismo cultural que buscaba construir una particular visión del Estado nación. Y estas lecturas del pasado fueron reproducidas hasta el infinito por las academias de danza, los manuales de danza, pinturas y obras literarias, entre otros dispositivos, transformándola en una esencia y no en el producto de luchas de grupos que buscan imponer una visión del mundo. Como señala el *drag king* D'aMANte:

Si bien la cultura drag nació en el extranjero, en la creación histórica de la danza siempre hubo expresiones que rozaron el travestismo relacionado a la pantomima y al circo criollo, donde bailarines jugaban a ser otros roles de género que no eran los que le habían sido asignados al nacer. Está documentado, por ejemplo, que durante el segundo gobierno de Rosas hubo una compañía de danza llamada Los Catón, que presentaba pantomimas danzadas donde su atractivo radicaba en que todos los bailarines bailaban de paisanas, con mucho maquillaje. En ese sentido esa búsqueda ya existía, aunque durante mucho tiempo se negó. Y cuando aparecen personajes como LeGon o D'aMANte, que es mi drag, que muestran una corporalidad distinta, lo que hacen es revalorizar algo que históricamente ya se hacía. (Alfie, 18 de febrero de 2022).

Para que el ser nacional incluya narrativas maricas, trans, travestis, no binarias y *queers*, es necesario que se transforme en lo que Segato (2007) entiende como un espacio de deliberación y fragmentación histórica, donde conviven varios tiempos, varias tramas; una realidad que se está haciendo permanentemente y no ya un constructo deliberado y clausurado. Entender a la nación bajo estos términos posibilita también que las disidencias no sean visibilizadas bajo imágenes estereotipadas, vinculadas únicamente a corporalidades blancas, ciudadanas y occidentalizadas que podrían ser más aceptables para la estética de la heterosexualidad.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

## Conclusiones

El folklore como campo de producción simbólica ha construido una cultura afectiva que lee la vida afectiva y los modos de hacer género de los sujetos a través de una matriz heterosexual. Los repertorios sociales habilitados en las danzas y músicas folklóricas han construido una estética de la heterosexualidad, montada sobre ideales de blanquitud y liviandad, que organiza de manera binaria la experiencia social de los cuerpos, afectos y deseos.

Para visibilizar a las disidencias dentro de las narrativas identitarias habilitadas por el folklore, es necesario entender que lo que definimos como *tradicional* es producto de una selección cuyos sentidos y valores están más vinculados con los intereses y conflictos de quienes efectuaron la selección que con las propias prácticas. Como el ser nacional es una categoría de la práctica y no un producto de formas esenciales, es momento de que, al cantar y bailar, generemos nuevas experiencias y afectos en torno a la argentinidad.

Producir nuevas experiencias y afectos en torno al ser nacional que permitan a las disidencias mostrarse, sin caer en estereotipos o reduccionismos, implica que los agentes sociales desplieguen estrategias de territorialización y marcación en los discursos del folklore. Al multiplicar los espacios de adscripción identitaria, los agentes pueden mostrar cómo pertenencias de clase, étnicas o sexoafectivas jugaron un papel clave en la construcción de sus estilos de presentación dentro del campo del folklore, así como en los abordajes estéticos y temáticos de sus producciones artísticas. Estas marcaciones localizadas permiten erosionar los lugares tradicionalmente neutrales en los que el ser nacional ha sido narrado. Visibilizar de una manera localizada amplía los repertorios sociales habilitados por el folklore tanto en las músicas (opciones temáticas y narrativas) como en las danzas (estilos estéticos, modos de hacer género y corporalidades habilitadas).

Para que los sujetos disidentes sean bailados y cantados en las narrativas folklóricas, es necesario combatir a las tecnologías heteronormativas que regulan los procesos de *generización* dentro del folklore. Para que esto acontezca, es imprescindible cuestionar ciertas convenciones que regulan las prácticas dentro del campo, como, por ejemplo, que las músicas y danzas reproducen una idea de amor romántico heterosexual, que las danzas sociales necesariamente deben ser ejecutadas por parejas compuestas por un varón y una mujer o que el uso de ciertos elementos o movimientos coreográficos es exclusivo de un género. Tensionar estos acuerdos posibilita ampliar el espectro de subjetividades deseadas y deseantes y los repertorios de recursos (figuras coreográficas, vestimentas, etc.) a través de los cuales podrán visibilizarse.

Incluir narrativas maricas, trans, travestis, no binarias y *queers* en la metáfora del ser nacional obliga, siguiendo a Segato (2007), a pensar la nación como un espacio de fragmentación y deliberación histórica, donde conviven varios tiempos, varias tramas; una realidad que se está haciendo permanentemente. Territorializar, marcar y *degenerizar* son los caminos para que las disidencias tengan un lugar dentro del ser nacional, para que, como señala DeNora (2000), las músicas no solo sean un modelo que ofrece al sujeto coordenadas de inicio y de posibles llegadas, sino que también sean un espacio para la imaginación utópica, donde como colectivo podamos soñar con otras instituciones y presagiar nuevos mundos.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

## Referencias bibliográficas

- Alfie, C. (18 de febrero de 2022). Las nuevas voces del folclore lgbt. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/401812-las-nuevas-vozes-del-folclore-lgbt>
- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Brollo, D. (2017). Reinas de la noche. Performances (trans)formistas y mundos artísticos en un pub de nocturno de la ciudad de Córdoba. *Síntesis*, 8.
- Costa, R. L. y Mozejko D. T. (2002). *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario: Homo Sapiens.
- DeNora, T. (2000). *Music in Everidday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Díaz, C. (2009). *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos.
- Díaz, C. (Comp.). (2015). *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas*. Córdoba: Ediciones Recovecos.
- Díaz, N. (2019). Danzando la nación: Unidad, tensiones y fisuras en la configuración del ser nacional. *Recial*, X(16).
- Díaz, C. (2020). ¿Por qué no charlamos un ratito, ah? Una larga conversación sobre música popular. *Recial*, XI(18).
- Echeverría, B., Lizarazo, D. y Lazo Briones, P. (2007). *Sociedades Icónicas*. México: Siglo XXI.
- Elías, N. (2009). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Firth, S. (2003). Música e identidad. En S. Hall y P. Du Gay (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 181-213). Buenos Aires: Amorrortu.
- Gagnon, J. (1999). Los usos explícitos e implícitos de la perspectiva de los guiones en la investigación sobre la sexualidad. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, (128), 1-14.
- Grimson, A. (2007). Introducción. En Autor, *Pasiones Nacionales. Política y cultura en Brasil y Argentina* (pp. 13-48). Buenos Aires: Edhasa.
- Hesmondhalgh, D. (2015). *Por qué es importante la música*. Buenos Aires: Paidós.
- Hirose, M. B. (2010). El movimiento institucionalizado: danzas folklóricas argentinas, la profesionalización de su enseñanza. *Revista del Museo de Antropología*, 3(1), 187-194.
- Le Breton, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Breton, D. (1998). *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Mattio, E. (2012). ¿De qué hablamos cuando hablamos de género? Una introducción conceptual. En J. M. Morán Faúndes, M. C. Sgró Ruata y J. M. Vaggione (Eds.), *Sexualidades, desigualdades y derechos. Reflexiones en torno a los derechos sexuales y reproductivos* (pp. 85-103). Córdoba: Ciencia, Derecho y Sociedad.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Mora, A. S. (2010). *El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal* (Tesis doctoral). Universidad nacional de La Plata, La Plata.
- Noel, G. D. (2012). De los Códigos a los Repertorios: Algunos Atavismos Persistentes Acerca de la Cultura y una Propuesta de Reformulación. *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales*, 3(2).
- Preciado, B. (2002). *Manifiesto Contrasexual*. Madrid: Opera Prima.
- Redacción La Tinta. (12 de noviembre de 2019). El orgullo de ser chola. *La tinta*. Recuperado de <https://latinta.com.ar/2019/11/el-orgullo-de-ser-chola/>
- Sabsay, L. (2011). *Fronteras sexuales, cuerpos urbanos y ciudadanía*. Buenos Aires: Paidós.
- Sandoval, C. (29 de febrero de 2020). Bartolina Xixa la cuerpa de la Pacha no binaria: La danza ancestral que grita resistencia y lucha en movimiento. *Sudaka*. Recuperado de <https://sudakatlgbi.com.ar/bartolina-xixa-la-cuerpa-de-la-pacha-no-binaria-la-danza-ancestral-que-grita-resistencia-y-lucha-en-movimiento/>
- Santoro, E. y Beltramo, A. (25 de abril de 2018). Una puede leer sobre género y poscolonialidad, pero es fundamental intervenir en la práctica [Entrevista a Valeria Flores]. *La tinta*. Recuperado de <https://latinta.com.ar/2018/04/una-puede-leer-sobre-genero-y-poscolonialidad-pero-es-fundamental-intervenir-en-la-practica/>
- Segato, R. (2007). *La Nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- Taylor, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En Autor, *Estudios avanzados de Performance* (pp. 7-30). México: Fondo de Cultura Económica.
- Varela, M. (2 de noviembre de 2021). Lorena Carpanchay. Copla marica. *La Vaca*. Recuperado de <https://lavaca.org/mu164/lorena-carpanchay-copla-marica/>
- William, R. (1980). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.

## Notas

<sup>1</sup> *Vestida* es una palabra que hace referencia al arte del transformismo y permite nombrar a otras formas de hacer *drag* que transitan por espacios más artesanales y con características propias que hacen a realidades locales que escapan al foco de la ciudad de Buenos Aires.

<sup>2</sup> Un sujeto se define como cisgénero cuando existe una concordancia entre el sexo que le fuera asignado al momento del nacimiento y su identidad de género autopercebida.

<sup>3</sup> El 15 de enero de 1972, se realizó la primera edición del Pre-Cosquín. Es un certamen que cuenta con diferentes sedes dentro del país, donde se eligen los nuevos valores del folklore en música y danza. Es un paso importante para la carrera profesional de muchos artistas porque posibilita el acceso al Festival Nacional de Cosquín, que se realiza también en el mes de enero.

<sup>4</sup> Arte transformista donde se juega con los roles de género y se desdibujan los límites. En el caso de las *drag queens*, las transformaciones se hacen en relación con una imagen femenina cuyos rasgos son montados de una manera exagerada y extravagante. Para más información de este tema, dirigirse a la etnografía de Daniela Brollo (2017).

<sup>5</sup> Espacio que busca apoyar a “les artistas sexualmente disidentes que durante décadas no tuvieron la posibilidad de visibilizarse en las diferentes manifestaciones artísticas folclóricas” (Alfie, 18 de febrero 2022).

<sup>6</sup> Forma de uso corriente y agresiva de denominar a una identidad lésbica. Apropriadada por los sujetos, se transforma en una identidad política, un espacio de resistencia y visibilización.

<sup>7</sup> Espacios de producción y recepción del folklore que se caracterizan por ser tradicionalistas y heterosexuales.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

---

<sup>8</sup> Organización cuyo objetivo es la difusión de artistas pertenecientes a la comunidad LGBTIQ+ y a la visibilización de un folklore no binario.

<sup>9</sup> De esta manera, LeGon se presenta en sus redes sociales.

<sup>10</sup> Construcción transformista donde se pretende parodiar ciertos arquetipos masculinos, bajo la lupa del humor y la crítica social.

<sup>11</sup> Por ejemplo, en danzas de pañuelo como la zamba, bajo una perspectiva académica-tradicional (Díaz, 2019), los movimientos expansivos y hacia afuera actualmente son patrimonio masculino y los movimientos más pequeños y hacia adentro son desempeñados por sujetos femeninos.

<sup>12</sup> Estribillo perteneciente a “Chacarera en colores”. Letra: Ari Lorenzo, Bibiana Travi, Julián Suppo y Nadia Killian Galván. Música perteneciente a Cuti Carabajal.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional