

“Somos el monte que marcha”

Una etnografía sobre intervenciones artísticas en la ciudad de Córdoba, Argentina

“Somos el monte que marcha” An ethnography on artistic interventions in Cordoba city, Argentina



Guadalupe Díaz Sardoy

diazsardoyguadalupe@gmail.com

Departamento de Antropología

Facultad de Filosofía y Humanidades. UNC

Recibido 09/02/2023; aceptado 17/11/2023

Resumen

Este artículo describe algunos resultados de mi investigación sobre el modo en que se construían procesos identitarios y moralidades en el marco de intervenciones de danza popular llamadas “Somos el monte que marcha” en la ciudad de Córdoba, Argentina, entre los años 2019 y 2021. Realizo un breve repaso histórico en relación a los modos de bailar folklore en el contexto local y una descripción de los talleres en los que se enseñaba esta forma de bailar a través de la relación entre bailar con personalidad y bailar en comunidad. Describo algunos elementos centrales de la intervención y luego desarrollo la particular concepción de lo popular y lo comunitario que se esgrimía como base de la construcción moral e identitaria en el mundo indagado, vinculada a una “nostalgia de un pasado no vivido”.

Finalmente, muestro cómo, a partir de estas intervenciones artísticas, se construía un estado corporal y de conciencia que reforzaba determinados sentidos asociados a estas danzas.

Palabras clave: danza popular; danza folklórica; moralidades; estudios de la danza; intervenciones.

Abstract

This article describes some results of my research on how identity processes and moralities were built in the framework of popular dance interventions called "Somos el monte que marcha" in Cordoba city, Argentina, between 2019 and 2021. I make a brief historical review of the ways of dancing folklore in the local context and a description of the workshops in which this way of dancing was taught, traversed by the relationship between dancing with personality and dancing in community. Then I describe a particular conception of the ideas of “popular” and “community” that was central in the intervention and it was used as the basis of the moral and identity construction in the investigated world, linked to a “homesickness for a past not lived”.

Finally, I show how a state of body and consciousness was built in the intervention that reinforced the senses associated with these dances.

Key words: popular dance; folk dance; moralities; dance studies; interventions.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

Díaz Sardoy, G. (2023/2024). “Somos el monte que marcha”. Una etnografía sobre intervenciones artísticas en la ciudad de Córdoba, Argentina. *Revista Síntesis* (14), 1-14.

Introducción

La danza siempre me movilizó a nivel personal y me interesó a nivel analítico. A partir de mi propia participación en talleres de *danza popular*^{1,2} en la Ciudad de Córdoba comencé a interesarme por la relación entre modos de bailar y formas de participación política. Por mi vínculo previo con algunas talleristas de este ámbito conocí la *intervención "Somos el monte que marcha"* y decidí centrar mi Trabajo Final de la Licenciatura en Antropología en esa experiencia. Se trataba de *intervenciones* que se realizaron desde 2016 en el marco de marchas vinculadas a la temática ambiental. Estas *intervenciones* constaban de breves puestas en escena que se realizaban en espacios públicos y se repetían varias veces, proponiendo un sentido entendido por sus participantes como político.

En mis primeros acercamientos fui descubriendo que muchas de las personas que organizaban la *intervención* participaban también de talleres de *danzas populares* –encuentros en los que se enseñaba a bailar estas danzas con una metodología basada en la horizontalidad y la reapropiación de las *danzas tradicionales*– y que los sentidos que allí se gestaban se vinculaban con el modo en que se bailaba en la *intervención*.

La pregunta central de mi trabajo fue por las relaciones posibles entre los talleres de *danzas populares*, como espacios de prácticas corporales con sentido estético expresivo, y las *intervenciones* artísticas en el marco de manifestaciones que implican la convocatoria de personas que reclaman en relación a la temática ambiental. Me propuse entonces indagar cómo se produce la asociación entre un cierto tipo de danza y ciertas "luchas sociales"³ y formas de protesta.

El trabajo de campo, que realicé entre los años 2019 y 2021, incluyó entrevistas no direccionadas y observación participante en la puesta en escena mencionada y en dos talleres de *danzas populares*. Mi participación estuvo guiada por la idea de conocer la danza danzando por lo que siempre bailé como las demás personas, entendiendo que a través de las prácticas corporales también se producen significaciones y modos de identificación. La escritura formó parte del proceso a posteriori, para realizar un primer análisis a partir del distanciamiento que implica plasmar ideas por escrito. Debido a la pandemia de Covid-19 algunas observaciones y entrevistas fueron realizadas de manera virtual.

1. Utilizaré *italica* para las categorías analíticas y categorías de campo centrales.

2. En el ámbito de la Antropología se han dado muchas discusiones en torno a lo popular. Para Stuart Hall (1984) la "cultura popular" se define por los vínculos de influencia y de antagonismo que establecen una tensión continua con la cultura dominante. La noción de lo *popular* en mi caso de estudio se relacionaba con la idea de lo *comunitario* y se constituía como una suerte de deseo de otra manera de vivir, que se oponía a una idea de lo dominante propia de este contexto, como iré mostrando a lo largo del texto.

3. Utilizaré comillas dobles para resaltar expresiones textuales.

En cuanto a los marcos teóricos de referencia fueron centrales las nociones de performance y performatividad. Estos conceptos me permitieron pensar el modo en que tanto las *intervenciones* como los talleres estaban constituidos por prácticas repetitivas que producían efectos identificatorios modificando la forma de actuar y pensar de quienes participaban. Los estudios de performance permiten estudiar prácticas sociales que se repiten, pero nunca exactamente de la misma manera, y que a partir de esa repetición construyen y transforman la realidad, de modo que nos vamos convirtiendo en lo que repetitivamente ponemos en escena. La idea de performatividad pone el foco en lo que las prácticas y discursos hacen y no en lo que son, de modo que las performances no solo pueden representar los cambios sociales sino también producirlos, hacer sociedad.

Fueron un gran aporte los estudios de la Antropología del Cuerpo, especialmente la propuesta de Michael Jackson (2011), que critica la tendencia a considerar la praxis corporal como secundaria respecto a la verbal y observa que existe una relación entre prácticas del cuerpo, experiencia e ideas. Thomas Csordas, por otro lado, propone la idea del *embodiment* que "puede entenderse como un campo metodológico indeterminado definido por experiencias perceptuales y por el modo de presencia y compromiso con el mundo" (Csordas, 2011: 83). La experiencia corporizada, desde esta perspectiva, debe ser el punto de partida para analizar la participación humana en el mundo político-cultural, sobre todo tratándose de prácticas corporales artístico-políticas.

El proceso histórico de las *danzas folklóricas*

A mediados del siglo XIX muchos territorios quedaron en manos de pocos propietarios –mediante el avance sobre tierras indígenas– y las políticas de inmigración y un naciente desarrollo industrial cambiaron la composición social del país. En este marco ciertos elementos concebidos como portadores de virtudes nacionales comenzaron a ser recopilados, clasificados y nacionalizados. Me refiero a cuentos, artesanías, músicas, danzas, percibidos como amenazados por el avance de la modernidad. Se fue gestando así la ciencia del Folklore.

Según Silvia Elisa Benza Solari, Yanina Mennelli y Adil Podhajcer (2015) entre las décadas de 1940 y 1950 las *danzas folklóricas* argentinas se organizaron analíticamente y se institucionalizaron. Estas autoras resaltan la negación del aporte afro o indígena que se dio en este proceso y consideran que el repertorio de *danzas folklóricas* argentinas se definió en la confluencia de tres vertientes: los estudios sobre danzas del folklore como ciencia, los Profesorados de Danzas Nativas y Folklóricas y los diversos ballets que las difundieron. La codificación de las danzas también respondió a la necesidad de difundirlas a través del

sistema educativo de modo que surgieron academias, ballets y manuales sobre su correcta ejecución y enseñanza.

En la década de 1980, en la ciudad de Córdoba, se empezó a gestar una nueva pedagogía basada en la idea de que las *danzas folklóricas* debían ser accesibles para cualquier persona. Para Claudio Díaz y Natalia Díaz (2015) se desarrolló una forma de aprendizaje basada en la expresión corporal⁴ y apareció una mayor variedad en los modos de bailar, así como nuevas fusiones con otros géneros como la danza africana⁵ y la danza contemporánea⁶. Se hacía énfasis en la "conexión" y se consideraba a la danza como una forma de ejercicio político.

Karina Rodríguez (2018) define dos posiciones metodológicas que denomina *Académico-Tradicional* y *Expresivo-Vivencial* analizando los modos de enseñanza de las *danzas folklóricas* en la Ciudad de Córdoba. Mientras la primera se centraría en la coreografía, la segunda priorizaría la sensibilización rítmica, recuperando danzas de origen afro e indígena. La metodología de la primera corriente se enfocaría en "lo coreográfico", en "la técnica" y en "la forma", mientras que en la segunda se priorizarían aspectos "emocionales", "vivenciales" y "expresivos".

En su tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas Natalia Díaz (2018) retoma esta distinción. Para esta autora la corriente *Académico-Tradicional* piensa la enseñanza como la recuperación de una tradición, haciendo énfasis en la transmisión fidedigna. La corriente *Expresivo-Vivencial*, en cambio, pensaría la danza como una práctica cultural a ser vivida por cuerpos contemporáneos, aunque siempre manteniendo una idea de continuidad con una tradición.

La corriente *Académico-Tradicional* mantiene los modos de bailar folklore que se consolidaron en el proceso de institucionalización, enfatizando la correcta posición del cuerpo. Bailar "bien", en este contexto, lo socialmente valorado, sería bailar "de acuerdo a la tradición". Para la corriente *Expresivo-Vivencial*, en cambio, las estructuras coreográficas no son inamovibles, sino que se valora la improvisación. El "bailar bien" está dado por bailar "con personalidad", de forma acorde a la propia individualidad. Si bien esta oposición era relativa y podemos pensar estas corrientes como polos de un continuum en profunda interdependencia, es posible considerar que los talleres de *danza popular* están asociados a la corriente *Expresivo-Vivencial*.

4. La expresión corporal es una forma de danza basada en la exploración del propio cuerpo, la improvisación, la búsqueda movimientos propios.

5. Lo que se entiende como danza africana o danzas africanas hace referencia a una variedad de bailes de tradición afro a las que se les atribuía un origen *comunitario* y *ancestral* que en el contexto de este trabajo las hacía valiosas.

6. La danza contemporánea hace referencia a una variedad de técnicas muy amplia para generar el movimiento del cuerpo con sentido estético, pero que se vincula con la ruptura de la danza clásica y la propuesta de otros modos de moverse. Esta consideración como algo menos estructurado y sistemático es lo que le otorgaba validez a su integración en las *danzas populares*.

Nombrar a estas danzas como "danzas populares" refería tanto a un método pedagógico – vinculado a la educación popular– como a una forma de comprender o caracterizar la *danza folklórica* –la de ser de todo el mundo, *comunitaria*, colectiva– que se pensaba que se había perdido a medida que las danzas se institucionalizaban. Lo popular se asociaba entonces, desde el punto de vista pedagógico, a una danza que fuera accesible para cualquiera por su simplicidad, por los diversos modos de enseñarla y por la habilitación de distintos modos de ejecución. Desde el punto de vista de sus características, se relacionaba con el hecho de ser "del patio", *comunitarias*, y se consideraba que esas danzas fueron "robadas" a las comunidades que las bailaban espontáneamente a través de su proceso de profesionalización. Entonces la referencia a lo popular buscaba dar cuenta de una danza compartida en *comunidad*, como lo era antes de que fuera "robada".

Aprender a bailar danzas populares: bailar propio y bailar comunitario

El grupo que organizaba la *intervención* estaba formado por unas diez o doce personas vinculadas por relaciones de amistad. Eran personas cis género de entre veinticinco y cuarenta y cinco años, en general artistas y/o docentes, con formación universitaria y que compartían una mirada en torno a las *danzas folklóricas*. El "ambiente de las *danzas populares*" estaba formado por distintos espacios en los que se encontraban, principalmente un circuito de peñas, los talleres de *danzas populares*, los "Encuentros Culturales", que proponían una lógica entendida como *comunitaria* y como diferente a la de los festivales, y los grupos o propuestas escénicas de *danzas populares*

Los talleres de *danzas populares* se realizaban todas las semanas y se dividían en distintas etapas. A grandes rasgos, podríamos reconocer un calentamiento, un desarrollo y un cierre. El momento del desarrollo, a su vez, podría dividirse en dos partes. La primera se componía de dinámicas vinculadas a la *improvisación*, *experimentación*, *exploración*, orientadas a la sensibilización rítmica. La segunda parte estaba en cambio orientada al aprendizaje de la coreografías y pasos. Aunque esta división no se daba siempre de la misma manera, centrarme en el primer momento del desarrollo me permite describir la especificidad de la propuesta.

Las talleristas me comentaban que querían proponer nuevas "búsquedas" que ayudaran a ampliar las posibles formas de bailar *danzas folklóricas*. Para esto utilizaban, por un lado, dinámicas propias de la danza contemporánea, la improvisación y la expresión corporal y, por otro, danzas y rituales cuyo origen se consideraba "afro" u "originario".

Luego del calentamiento hacíamos dinámicas y técnicas que remitían al mundo de la

improvisación y la expresión corporal. Buscábamos, por ejemplo, frotar partes de nuestro cuerpo de distintas maneras para después hacer que ese movimiento se fuera "hacia afuera". O jugábamos a buscar formas de "desarticular el cuerpo" moviéndonos de modos "no habituales". Buscábamos un modo *propio* o auténtico de movernos. Pero buscar el modo *propio* de bailar era también una forma de llegar a una esencia de las danzas que iba más allá de la coreografía. Lo que hacía a una verdadera zamba⁷, por ejemplo, no era la estructura ni la técnica sino la "conexión" o la "calidad". La improvisación era una forma de llegar al "corazón" de la danza que siempre iba más allá de la forma.

La búsqueda de esta esencia era al mismo tiempo un límite a la exploración de *modos propios de bailar*. Un modo individual de bailar no debía traicionar la esencia de las *danzas populares*. Y este límite venía dado por el segundo grupo de recursos que se vinculaban con lo *comunitario*, lo ritual.

En los talleres se hacía un esfuerzo orientado a relacionar nuestros bailes con una historia de los pueblos indígenas y africanos, así como con el folklore latinoamericano. Esto se observaba en consignas tendientes a acentuar movimientos que se consideraban ligados a lo latinoamericano o a lo afro, como los movimientos de caderas, que no estaban presentes en los modos tradicionales de bailar folklore argentino. Se insinuaba además que las danzas habían sido diferentes y que la manera que se había definido se debía al proceso de academización.

Los parentescos con danzas latinoamericanas con un reconocido origen afro se resaltaban apelando a datos históricos y/o a características rítmicas similares. Otro recurso utilizado en este sentido era recuperar rituales, celebraciones, e historias para hacer sentir en los cuerpos este vínculo. Reproducir celebraciones como el carnaval⁸ o la chaya⁹ nos permitía relacionarnos con estas tradiciones culturales, pero también percibirnos momentáneamente como un colectivo. No solo trazábamos un vínculo con una historia distinta sino con un modo de vivir otro, considerado como más *comunitario*.

Este segundo grupo de recursos constituían otra manera de llegar al corazón de las danzas. No se trataba solo de encontrar el *propio* modo de bailar sino también de aprender a hacerlo

7. La zamba es una danza argentina que se baila en pareja y que era muy esperada en los talleres ya que permitía la improvisación de cada persona en el marco de la coreografía y la búsqueda de la conexión con la pareja de baile.

8. Ritual comunitario que se realiza en febrero/marzo asociado en los talleres con la ancestralidad y que se buscaba recrear de distintas maneras, considerándolo un ejemplo de tradición ritual, comunitaria y festiva.

9. La chaya es una celebración que se realiza durante el mes de febrero en la Provincia de La Rioja. Se la consideraba en los talleres una tradición ancestral en la que se agradecía a la Pachamama y una celebración digna de conocer

en *comunidad*. La búsqueda de un modo de *bailar propio* encontraba su límite en la de un modo *comunitario* de hacerlo. Sin embargo, ambas se relacionaban por lo que al recuperar danzas o celebraciones se buscaba que nos reapropiáramos de ellas. También lo *comunitario* debía volverse *propio*. La *danza popular* se definía constantemente en esa relación.

Aparecía también una idea de apropiación "correcta de las danzas". Se decía por ejemplo que todo el proceso de preparación previa de las comparsas en carnaval era tan importante como la puesta en escena. No era simplemente "salir a bailar y dársela en la pera". Una apropiación del carnaval "correcta" estaba dada por "cuestiones más profundas" y una "incorrecta" por el "dársela en la pera", o solo emborracharse, como en cualquier otra fiesta. La *danza popular* no debía ser solo entretenimiento. Se buscaba "algo más profundo", bailar con sentido, un sentido que respondía a ciertos posicionamientos morales sobre problemas sociales.

La intervención y la "nostalgia de un pasado no vivido"

El grupo organizador se reunía los días previos para organizar la *intervención* y realizaba una convocatoria dos horas antes de la marcha. Ese día se juntaban entre veinte y cincuenta personas, aprendían los diferentes pasos y dinámicas, se repartían roles y se comprometían a sostener su presencia en la *intervención*.

Durante la *intervención* quienes participaban se disponían en filas horizontales consecutivas y avanzaban bailando al unísono. La danza estaba compuesta por pasos simples –sencillos, replicables, como balanceos de un pie a otro– y se invitaba a la gente a bailar mientras se avanzaba. La dinámica consistía en una secuencia de géneros musicales –chacarera, vidala, huayno, tinku, cuarteto o caporal– con un ritmo y un paso asociados que se repetía. Las personas usaban prendas marrones y verdes en referencia a los colores de los árboles y la tierra, y el clima era de celebración. Al moverse todas juntas se convertían en un cuerpo colectivo. Esa era la imagen que buscaba evocarse. La *intervención* parecía por un momento convertirse en lo que representaba. Era el *monte* el que irrumpía en la ciudad.

Para Richard Schechner (2000) toda performance tiene algo de entretenimiento y algo de eficacia, de transformación: "Eficacia y entretenimiento no se oponen tanto; más bien, forman polos de un continuum (...) Ninguna performance es pura eficacia ni puro entretenimiento" (36). La *intervención* buscaba hacer ocurrir lo que representaba, aunque no podía lograrlo fácticamente: el *monte* seguía siendo arrasado. Pero esto no significa que no fuera eficaz ya que la transformación ocurría en los/as participantes. Podemos decir entonces que se trataba de una *transformance*. Se producía un cambio en la visión del mundo

vinculada con una manera de pensar lo popular en el contexto indagado.

Las *danzas populares* se concebían como especialmente adecuadas para hacer una *intervención* en un espacio público. Aparecían como una manera de oponerse desde lo *comunitario* a la lógica capitalista, al individualismo. Además, eran imaginadas como especialmente vinculadas a la *tierra* y al *monte*. En este sentido Pablo, un interlocutor que se dedicaba a la música, me decía durante una entrevista: "es como que hay un pulso ya en uno, une, una, que te está dictando... no sé cómo decirlo, pero parece que es un pulso... muchos sabrán mucho más, pero es como un pulso de la tierra" (noviembre de 2019). Como vemos, la búsqueda no era solo de un modo de vida *comunitario* sino también sustentable. Esta ligazón imaginada entre *danza popular* y *tierra* hacía que estos ritmos fueran particularmente pertinentes para marchas con temática ambiental. Estas danzas aparecían también vinculadas con la *ancestralidad*. En una entrevista Paula, tallerista y bailarina de *danzas populares* decía que "la ancestralidad no tiene nacionalidad" por lo que podíamos contactarnos con esa *ancestralidad* bailando cualquier *danza popular* en cualquier lugar del mundo. Bailar *danzas populares* nos permitiría en alguna medida alcanzar esa *ancestralidad*. Para Schechner, en las últimas décadas se ha despertado:

...un deseo de "conocimiento espiritual" fuera de las instituciones religiosas (...) Todas las culturas, excepto las extintas, son exotizadas y se piensa que tienen gente con conocimiento sagrado "antiguo" u "original" que puede enseñarse, transferirse y experimentarse. Esa exotización (...) sólo indica un cierto estado mental, una receptividad, un deseo de cambiar de vida, mentalidad y sentimientos (Schechner, 2000, p. 218).

Esta idea de la *ancestralidad* como una suerte de realidad universal del pasado que se hace presente y que forma parte de cualquier práctica ritual se vincula con esta necesidad de experiencias espirituales, con esa exotización que resta importancia a ciertas especificidades culturales y enfatiza lecturas generalizadas y acomodadas al presente. La *danza popular* permitía conectarse con la *ancestralidad* y gestionar la propia espiritualidad.

Jesi se dedicaba a tareas docentes y era oriunda de Miguel Elcano, localidad considerada "parte del monte". Tenía una posición un tanto diferente al resto del grupo, diferencia que se reconocía y se respetaba. Me decía que en los talleres:

se crea tanto la fantasía de monte, de tierra, de ese contexto distinto a la ciudad, que el lugar del monte está en la marcha. Es como la defensa de eso que generamos, si se quiere, como relato o fantasía para motorizar los cuerpos (...) Creo que la necesidad de esos espacios es de estar vinculados a lo que relatan (marzo de 2020).

Para ella, la *intervención* partía de la necesidad de vincularse a lo que se construía como relato en los talleres: el de unas danzas *comunitarias*, relacionadas con la tierra, *ancestrales*.

Pero para Jesi se trataba de una fantasía del *monte*, de "una nostalgia de un pasado no vivido", la idea de que las *danzas populares* estuvieron vinculadas a una vida *comunitaria* y más "armónica".

Para Schechner "la conducta restaurada ofrece a los individuos y a los grupos la oportunidad de volver a ser lo que alguna vez fueron –o incluso, y más frecuentemente, de volver a ser lo que nunca fueron, pero desean haber sido o llegar a ser" (Schechner, 2000, p. 111)–. Para el autor, cualquier proyecto orientado a la reproducción de una performance histórica, está inevitablemente migrando hacia la reproducción de una performance inventada. Y esto se debe a los cambios en las circunstancias históricas, pero también a que el proyecto de performance gobierna lo que se selecciona o "se inventa", en el sentido de recreación, del pasado a ser representado. El pasado está siempre en proceso de construcción y es visto desde los ensayos de hoy. No es posible recuperar la versión original de una performance ya que esta desaparece luego de realizarse y se modifica con cada repetición. Lo mismo ocurre con los intentos de recuperar las *danzas folklóricas*. Las disputas actuales, los proyectos de futuro, determinarán la búsqueda de recuperar cualquier danza del pasado.

El modo en que se imaginaba en cada taller que las danzas habían sido –atravesado por una concepción del mundo y un proyecto de futuro centrados en la idea de *comunidad*– determinaba la forma en que se practicaban. La manera en que se bailaba afectaba también esta visión del mundo en un proceso de retroalimentación.

Bailando en las *intervenciones* se construían también una serie de preceptos morales: *no buscar protagonismo, tener compromiso, ser críticos/as*. Ese ideal de lo *comunitario* se les exigía también a las personas participantes. En las *intervenciones* se consideraba que los individuos debían ser menos protagonistas del mismo modo que el territorio debía ser menos privado. El *no protagonismo* era un precepto moral fundamental. Geraldine, bailarina y coordinadora de uno de los talleres de los que participé, me decía:

Es re fuerte la imagen de muchas de nosotras adelante, marchando y tener ochocientas personas bailando atrás de una. Digo, es como hasta riesgoso en el ego, en los roles, en las formas de participación que una está queriendo establecer más horizontales (marzo de 2019).

En las palabras de quienes organizaban surgía la necesidad de "hacerse una autocrítica a sí mismas/os" y aprender a delegar y a seguir a otras personas. *Ser críticos/os*, sobre todo en relación a su propia práctica, aparecía también como un deber ser fundamental. En palabras de Pablo: "nosotros somos re cuestionadores de nosotros mismos, nosotros mismos nos tenemos que poder cuestionar" (noviembre de 2019). Otra cuestión fundamental era la del *compromiso*.

En este sentido, Jesi expresaba:

(...) es como re fuerte comprometerse con las otras personas que están ahí. A mí me daba un poco de vergüenza decir "me voy a tomar un helado", las dejo en banda y después vuelvo a seguir haciendo lo que estaba haciendo (marzo de 2020).

Comprometerse y sostener la participación durante toda la marcha era usualmente valorado de manera positiva.

A partir de todas estas ideas el arte se concebía como herramienta de transformación, como algo que no debía ser solo para "mostrarme". En la *intervención*, lo importante era hacer los movimientos juntas/os, generando esa *comunidad*, algo que nombraban como "ritualesco". Hacer cosas "ritualescas" nos acercaba a esa *ancestralidad* y *comunidad*, y ese sería su potencial político y transformador.

La producción de un "estado corporal" en la intervención

Las características principales que se le atribuían a la *intervención* eran, por un lado, la *sencillez* y *espontaneidad* y, por otro, lo *repetitivo* y *contagioso*. La idea de la *sencillez* hacía referencia a la falta de complejidad que hacía que las dinámicas fueran fáciles de aprender sin necesidad de tener ningún entrenamiento previo ni conocer la propuesta. La performance era en general sincrónica, regular, homogénea, de modo que era accesible y cualquiera podía sumarse por imitación.

Era valorado positivamente que quienes que se sumaran a la *intervención* propusieran movimientos *espontáneamente*, apropiándose de la performance. No era necesario guiar constantemente y eso permitía la *espontaneidad*. Sin embargo, el grupo organizador intentaba encauzar estas propuestas o ponerles un límite "para cuidarnos entre todos/as". La búsqueda de un *bailar propio* y a la vez *comunitario* también se observa aquí. Si bien se buscaba que las personas fueran libres y propusieran movimientos, consideraban que "lo libre a veces arma un quilombo".

Las ideas de *repetición* y de *contagio*, por otro lado, se relacionaban con el modo en que la *intervención* se vivía y, sumadas a la *sencillez* y la *espontaneidad*, generaban un estado de *conexión*. Quienes organizaban me decían que "la gente se suma a la *intervención* por contagio", aunque a veces la invitación era verbal. El ciclo de cuatro géneros musicales se repetía constantemente generando un estado corporal y de conciencia que se *contagiaba*. La participación del público hacía que el evento viera reforzados sus aspectos sociales y rituales.

La *intervención* estaba pensada de tal modo que no había que detenerse nunca. Luego de un tiempo bailando la respiración se agitaba, la temperatura subía. Se acumulaban sudor y

cansancio. El mayor consumo de oxígeno generaba un estado de atención y disponibilidad. Con la repetición los pasos se aprendían y ya no hacía falta pensarlos. Lo cíclico generaba la sensación de un tiempo ritual, que se detenía, subjetivo, colectivo. Estas sensaciones aumentaban con cada ciclo y el estado de atención se iba transformando paulatinamente en alerta, excitación, euforia, generando una experiencia más intensa cada vez. Quienes organizaban describían este estado como "profundo" y "real".

La *conexión* era tomar decisiones de manera conjunta sin necesidad de hablar, comprenderse sin mediar palabras. Era sentir, desear y actuar en sintonía, percibiendo que existía una unión profunda entre las personas, pero también con el *monte*. Esta *conexión* resulta comprensible a partir del concepto de *communitas espontánea* de Victor Turner. Para el autor, la *communitas espontánea* es una experiencia de espontaneidad e inmediatez, que se opone a las jerarquías estructurales, en la que se produce el reconocimiento de un lazo social primario y generalizado, pero que solo puede sostenerse por poco tiempo. En este contexto las relaciones son de reciprocidad inmediata, de persona a persona, sin mediaciones. *Communitas espontánea* pertenece al momento presente, está rodeada por un "algo mágico", por la proliferación de sentimientos y "desde un punto de vista subjetivo comunica la sensación de un poder ilimitado" (Turner, 1988, p. 145). Pero estas experiencias solo pueden sostenerse en el tiempo a través de la organización e institucionalización.

El objetivo del tipo de movimientos seleccionados era hacer surgir esta *communitas espontánea* o, según sus palabras, construir modos de vincularse más *comunitarios*. Sin embargo, ni la planificación ni las ideas basadas en la búsqueda de un mundo "más comunitario" garantizan que surja *communitas espontánea*. Esta solo ocurre en determinadas ocasiones y solo podemos referirnos a ella a través de símbolos, imágenes, metáforas.

Para Turner, "*communitas* en el ritual solo puede evocarse con facilidad cuando existen varias oportunidades fuera de él para realizarla" (Turner, 1988: 67). En el mundo indagado había también oportunidades fuera de la performance en las que los vínculos del grupo se realizaban, como los talleres y encuentros culturales, es decir, en eventos con cierta estabilidad.

Unión, fuerza y pertenencia eran palabras que también describían para quienes participaban los efectos de la performance. El estado corporal y de conciencia antes mencionado era compartido y generaba un clima festivo. Algunos pasos implicaban además el contacto físico, lo cual sumado al movimiento unificado, generaba la sensación de no estar en soledad, de empoderamiento. Se mencionaba también que la performance hacía que las personas *se unieran* más allá de las diferencias. Surgía además en los testimonios la idea

de *fuerza* que se generaba al haber mucha gente haciendo lo mismo al mismo tiempo. Este estado y la intensidad con la que se vivía generaba una sensación momentánea de poder. Estar en unidad era también ser *fuertes*. Quienes organizaban consideraban que la *intervención* producía una grupalidad que no era anterior a la marcha, una *comunidad* que nacía y moría allí. Aunque esto estaba en cierto modo planificado por el grupo organizador. Cualquier persona podía encontrar en la *intervención* un lugar de *pertenencia*, donde sentirse partícipe de algo más grande. Quienes participaban de la escena de la *danza popular* reforzaban además su pertenencia a esta escena.

Geraldine me decía que había un placer asociado a la marcha que hacía que algo "se renovara" y la incentivaba a seguir marchando por aquello que "les identificaba". Y ese placer estaba vinculado al modo en que se vivía la propuesta. Geraldine decía: "A mí una de las cosas que me devuelve esto es cierto estado de regocijo en esas convicciones que íbamos teniendo y de ganas de seguir peleando" (marzo de 2019). Vemos que el efecto identificador que se producía reforzaba las ideas del grupo.

Había un contexto más amplio que sostenía la *intervención* constituida por una mirada sobre las *danzas populares* y su vínculo con idea de *comunidad*. Para Schechner (2000), siempre existe un elemento cognitivo y otro afectivo en las performances, aunque sea lo afectivo lo que predomine en el momento de la ejecución. Podemos decir que el estado particular que se producía en la performance dependía también de cierta disposición mental que se construía en otros contextos –como los talleres–.

Por otro lado, la relación entre la *intervención* y la cuestión ambiental puede pensarse desde los conceptos de *drama estético* y *drama social*. Para Victor Turner los *dramas sociales* tienen cuatro fases: quiebra, crisis, acción de desagravio y reintegración (Turner, 1974). La cuestión ambiental puede pensarse como un conflicto social que permanece abierto, de modo que recurrentemente estallan nuevas crisis y se alcanzas nuevos modos de reintegración. Los *dramas estéticos*, como rituales u obras danzas, son para Turner formas de regulación de estos conflictos. En esta fase se exploran posibilidades, se abren opciones nuevas.

El rito parte para Turner de la estructura social para dar cabida a la posibilidad de lo nuevo a través de la creación de un espacio-tiempo liminar en el que dicha estructura momentáneamente se suspende. El concepto de liminaridad puede ampliarse para el autor a cualquier condición periférica o fuera de la vida diaria. En este sentido, el momento de la *intervención* implica una situación extracotidiana con cierto nivel de liminaridad. Paradójicamente, el momento liminar de los ritos "provee los medios culturales para generar variabilidad, a la vez que es el medio para asegurar la continuidad de los valores

y las normas" (Geist, 2002, p. 161). Como vimos, en el caso de performance analizada, los valores e ideas del grupo se generaban y reforzaban mediante la puesta en escena.

Palabras finales

Cualquier performance cultural implica una explicación de la vida misma ayudando a las personas a comprenderse a sí mismas. Los descuidos del monte eran tematizados en la *intervención* representando el monte como debería ser: armónico, diverso, libre. El monte se mostraba, además, resistiendo la intervención humana, construyendo así una interpretación sobre el *drama social* de los desmontes. Pero esta *intervención* se hacía además desde el lenguaje de las *danzas populares* que, como vimos, se imaginaban como *comunitarias, ancestrales*, ligadas a la tierra. Entonces, la imagen presentada del monte como "debería ser" era también una imagen de las *danzas populares* y de la humanidad misma como deberían ser. Y esta imagen era experimentada como *communitas espontánea* generando un proceso identificatorio en el grupo. Resulta claro entonces por qué Geraldine se iba de estos encuentros sintiendo un "regocijo en las convicciones": las *intervenciones* eran una oportunidad de experimentar momentáneamente la *danza popular comunitaria* que defendían y, con ella, la humanidad que querían ser.

La *danza popular* estaba marcada por la búsqueda de modos de bailar diferentes. Podríamos preguntarnos, ¿hasta qué punto es posible deconstruir las *danzas folklóricas* desde la idea de la *danza popular* para que aún sean reconocibles como propias del repertorio folklórico-popular? "Lo popular" estaba basado en el origen imaginado como *comunitario* de las danzas. Otra tensión fundamental era que se construían una serie de exigencias morales, ideológicas y/o estéticas que hacían difícil que los espacios pudieran ser masivos. Lo popular era una suerte de deseo, siempre insatisfecho, de un modo de vida distinto, imaginado como *comunitario* –es decir, que respondiera a la moralidad del grupo–.

El trabajo también abordó la fuerza del análisis de performances como una manera de acceder a comprender prácticas, sueños, creencias, personas, mundos. Podríamos analizar otros espacios de la escena de la *danza popular* desde esta perspectiva. Sería interesante investigar si esta mirada puede ayudar a pensar otros ámbitos y géneros artísticos, en los que también aparecen ideas de libertad, comunidad, ancestralidad, compromiso, o como el mundo de las terapias alternativas o distintos espacios en los que las personas gestionan su "espiritualidad" no necesariamente desde religiones institucionalizadas sino desde otro tipo de experiencias que proponen formas particulares de construir subjetividades como he dado cuenta en este trabajo.

Bibliografía

- Benza Solari, S., Mennelli, y Podhajcer, A. (2012). Cuando las danzas construyen la nación. En Citro, S., Ascheri, P. (comps.) *Cuerpos en Movimiento. Antropología de y desde las danzas*, Buenos Aires, Argentina, Editorial Biblos.
- Csordas, T. (2011). Modos somáticos de atención. En Citro, S. (comp.) *Cuerpos Plurales. Ensayos antropológicos de y desde los cuerpos*, Buenos Aires, Argentina, Editorial Biblos.
- Díaz, C., Díaz, N. (2015), "Devolverle el cuerpo a la gente" Danzas folklóricas y disputas por los sentidos de corporalidad. En Díaz C. (comp.) *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas*, Ediciones Recovecos, Córdoba.
- Díaz, N. (2018). *Lo social en movimiento: música, danza y sentidos en el campo del folklore*. (Tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba).
- Geist, I. (comp.) (2002). *Antropología del ritual*. Victor Turner, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
- Hall, S. (1984). Notas sobre la deconstrucción de lo "popular", en Samuel, R. (ed) *Historia popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona.
- Jackson, M. (2011). Conocimiento del cuerpo. En Citro, S. (comp.) *Cuerpos plurales. Ensayos antropológicos de y desde los cuerpos*. Editorial Biblos, Buenos Aires.
- Rodríguez, K. (2018). Didáctica de la Danza Popular. Un estudio de experiencias locales en Córdoba capital. En: Dupey, Ana María (comp.), *Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios*, 2^{do} Congreso de Folklore e Identidad Rionegrina.
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, Libros del Rojas, Buenos Aires.
- Turner. V. (1974). *Dramas, campos y metáforas*, Ithaca, Cornell University Press.