

Colección Estudios de Performance
y Corporalidad

PERFORMANCES CULTURALES EN AMÉRICA LATINA

Estudios de lo popular, género y arte



Grit Kirstin Koeltzsch
Renata de Lima Silva
(compiladoras)

Purmamarca Ediciones

PERFORMANCES CULTURALES EN AMÉRICA LATINA

Estudios de lo popular, género y arte

PERFORMANCES CULTURALES EN AMÉRICA LATINA

Estudios de lo popular, género y arte

Grit Kirstin Koeltzsch

Renata de Lima Silva

(compiladoras)



Purmamarca
Ediciones

Performances culturales en América Latina: estudios de lo popular, género y arte / José Luiz Cirqueira Falcão [et al.]; compilado por Grit Kirstin Koeltzsch; Renata de Lima Silva. -

1a ed. - San Salvador de Jujuy : Purmamarka Ediciones, 2019.
266 p. ; 22 x 15 cm. - (Estudios de Performance y Corporalidad)

ISBN 978-987-3792-45-8

1. Cultura Popular. 2. América Latina. 3. Antropología Cultural.
I. Cirqueira Falcão, José Luiz II. Koeltzsch, Grit Kirstin, comp. III.
de Lima Silva, Renata, comp.
CDD 306

© Los autores, 2019

© Purmamarka Ediciones, 2019

www.purmamarkaediciones.com.ar

info@purmamarkaediciones.com.ar

Diseño de tapa y diagramación: Purmamarka Ediciones

Imagen de tapa: Flávia Honorato. Performance de Jéssika Gomes en la muestra «Silêncios e Memórias» - fragmento: Filha de Vera Lúcia e Francisco e Neta de Escolástica e Augusto.

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción total o parcial de este libro ni su almacenamiento ni transmisión por cualquier medio sin la autorización de la editorial o del autor.

Impresión: Grupoo BGK, Buenos Aires

Impreso en Argentina - Printed in Argentina

Primera Edición

Índice

Prefacio

Zeca Ligiéro 11

Introducción

Grit Kirstin Koeltzsch y Renata de Lima Silva 15

Parte I. Performances populares

**«Cultura internacional-popular» e mundialização:
conceitos, experiências e desafios para a América Latina**

José Luiz Cirqueira Falcão 21

**Control social, disciplinamiento y autonomía cultural:
el caso de la tradición devocional de los bailes chinos de
Andacollo (Chile, siglos XVII al XIX)**

*Rafael Contreras Mühlenbrock y
Daniel González Hernández* 45

**Performance asiática moderna en cuerpos latinos.
La cultura K-pop en el Noroeste Argentino**

Grit Kirstin Koeltzsch 73

Parte II. Performances de género

**La paisana Jacinta o el tierno caso del *drag* en una
comedia de TV**

Ericka Herbias 103

**Mulheres afro-latino-americanas em cena: um estudo da
performance**

*Renata de Lima Silva; Flávia Cristina Honorato dos Santos
y Rafaela Francisco de Jesus* 129

**Círculos de espiritualidades ecofeministas en Guadalajara:
reapropiaciones, ritualidades y performances terapéuticos**

Gisela Valdés Padilla 153

Parte III. Culturas en performance

Sacadas e varandas: a refração de <i>Casa-Grande & Senzala</i> no conto <i>Alandelão de la patrie</i>, de João Ubaldo Ribeiro <i>Sebastião Rios y Miryam Mastrella</i>	181
Recortes de memórias: O movimento <i>punk</i> na cidade de Juiz de Fora <i>Bárbara Schettini</i>	207
La conformacion grupal de adolescentes para la ejecucion de una performance musical. El «sabado estudiantil» en Jujuy, Argentina <i>Natalia Paola Montoya</i>	225
Generosidad utópica: el poder del arte de la performance <i>siri gurudev</i> (D.C. Hernández)	247
Los autores	261

Comité científico-evaluador:

Dr. Omar Jerez
(CONICET, Universidad Nacional de Jujuy)

Dra. Marcia Amantino
(Universidade Salgado de Oliveira)

Dr. Paul Firbas
(Stony Brook University)

Dr. Enrique Normando Cruz
(CONICET, Universidad Nacional de Jujuy)

Dra. Luisa Consuelo Soler
(Universidad Autónoma de Chile)

Dra. Susan Street
(CIESAS-Occidente)

Dra. Gabriela Di Donato Salvador Santinho
(Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul)

PREFÁCIO

Durante grande parte da minha infância, a América Latina era apenas um nome no estudo da geografia, como qualquer outro no mapa e eu pensava ainda que o Brasil fazia fronteiras com a Europa os Estados Unidos. Alguns anos mais tarde, via filmes de Cantinflas, acertava o passo num bolero e até conseguia um certo jogo de cintura para experimentar um tango ou um cha-cha-cha, ainda assim, me equivocava pensando que tudo havia saído da mesma fornalha – o cinema norte-americano. Ao entrar para a universidade, me deparei com uma lista de referências autores, músicos, cantores, artistas visuais, cineastas, estes sim, todos dos países vizinhos de uma geografia colonialista a que fui exposto: Estados Unidos, França, Inglaterra, Itália...

Só comecei a conhecer de fato a América Latina por meio de artistas exilados que haviam fugido de seus países para o Brasil por causa das perseguições políticas e censuras ideológicas. Com estes, egressos de nações que de fato fazem fronteiras com nosso país, comecei a aprender sobre as situações de opressão, que infelizmente nós também estávamos começando a experimentar com a escalada das ditaduras militares alimentadas pela guerra fria e financiadas pelas agências do capitalismo internacional e pela própria CIA.

Artistas do Peru, da Argentina e do Uruguai, entre outros, trouxeram seus materiais, suas experiências de criação coletiva, suas práticas performativas, seus desnudamentos. Até a promulgação do AI5, tiveram a liberdade de circular e de compartilhar suas experiências e influenciar o nosso teatro, nossa dança e nossas artes visuais principalmente nas grandes capitais brasileiras.

Quando Caetano Veloso gritou «Soy loco por ti América» entendi perfeitamente, na época, mesmo não conhecendo quase nada de nossos vizinhos, havia as referências de histórias de amigos fugidos, as cores de suas aquarelas, suas músicas e danças, a sua busca pela liberdade de pensar e agir, de criar uma arte comprometida com o povo latino-americano e rumo a sua libertação do pensamento colonial.

Hoje, pergunto aos meus estudantes sobre o conhecimento das tradições e dos artistas latino-americanos e a ignorância parece ser a mesma da

minha juventude. Decorridos mais de cinquenta anos, ainda conhecemos muito pouco de nossos vizinhos, nossas trocas ainda são escassas. Sabemos sobre a América Latina principalmente por meio das notícias internacionais veiculadas pela mídia, e assim acompanhamos as grandes tragédias, terremotos fatais, inundações desastrosas, golpes de estado por militares e, mais recentemente, a eclosão de movimentos sociais reivindicando melhores condições de vida e lutando contra todo tipo de injustiça.

Ao circular pelo interior destes países e aprender sobre suas tradições africanas e ameríndias, percebemos nossas pareências também por meio de resistências comuns às atrocidades dos países colonizadores ibéricos que nos educaram na base da espada e da cruz. Entretanto, posteriormente, muitas outras levas de imigrantes trouxeram para cada país latino outras matizes acrescentando novas tintas às particularidade de cada país, projetando uma América Latina multiétnica e multicultural, onde convivem o mais arcaico com o mais moderno.

O livro *Performances culturales en América Latina. Estudios de lo popular, género y artístico* organizado por Grit Kirstin Koeltzsch y Renata de Lima Silva oferece um mapa para introduzir as dinâmicas das terras latino-americanas por meio de uma coletânea cujo foco são as performances culturais. Dividido em três grandes blocos, o primeiro intitulado «Performances Populares» se dedica a examinar o conceito das representações e identidades culturais, pinçando no caldeirão das misturas étnicas tanto a presença da diáspora asiática nas Américas como as tradições nativas, trabalhando com seus processos de recriação de suas festas típicas. Por outro lado, procura dialogar com os arranjos e as tensões derivados dos processos de globalização econômica e mundialização cultural, ao mesmo tempo que invoca exemplos de situações de opressões de séculos anteriores de uma política disciplinadora e de enquadramento das tradições locais. A segunda parte «Performance de gêneros» reúne artigos em torno das questões emergentes do universo feminino e das teorias *queer*, analisando tanto performances midiáticas quanto as que interagem com as representações da negritude tanto na cena como no campo musical. Em destaque também neste bloco, o estudo da espiritualidade ecofeminista que elenca uma diversidade de práticas rituais na busca da atmosferas de cura. O terceiro e último bloco, «Performances Artísticas», apresenta ensaios sobre processos de criação tanto no campo da literatura, como das artes cênicas, ou musicais como o punk, eles retratam embates artísticos provocadores em sociedades conservadoras. Também traz a interessante ideia de «generosidade utópica», processos criativos desenvolvidos por afrodescendentes nas quais a performance produz utopias efêmeras para

interpretar a vida noturna *queer* por meio da criação de cenas musicais e experiências teatrais nas margens das cidades.

Ao final deste livro, mais do um passeio turístico sobre o paisagem humana de um continente, o leitor encontrará uma América Latina pungente, pulsante, reflexiva, ativa, procurando formas de expressão por meio de uma diversidade de vozes – negras, trans, feministas, indígenas ressaltando o aspecto do clamor por liberdades de afirmação de identidades, recuperação de comportamentos ancestrais, enfrentamento do neoliberalismo devastador de nossas florestas e poluidor de nossos rios, mares e mentes. A seleção de um grupo de ensaios provenientes de diversos países e reunidas nesta organização por Grit Kirstin Koeltzsch e Renata de Lima Silva elencam, por sua vez, pensadoras e pensadores latino-americanos em evidência no mundo acadêmico mundial. Desta forma, o lançamento do livro é muito oportuno, pois começa a preencher uma enorme lacuna de conhecimentos ao propor uma reflexão necessária para a compreensão das particularidades de um continente em processo de mudança social e inquietação política.

Zeca Ligiéro, Ph.D. do Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO
Rio de Janeiro, 20 de novembro de 2019.

INTRODUCCIÓN

La mirada de las performances culturales en el contexto de América Latina parte de la comprensión que las performances transmiten memorias, hace reivindicaciones políticas y manifiesta la identidad, como ya fue anunciado por Diana Taylor.¹ Con ello se pretende poner de relieve la diversidad latinoamericana, con sus marcas indelebles del trauma de la colonialidad, así como sus puntos de resistencia, fricción y líneas de fuga.

La colonialidad del poder es un concepto importante que el sociólogo peruano Aníbal Quijano utiliza para referirse a un patrón global de poder, nacido con la colonización de América, y que articula en su estructura, las asimetrías de raza, género y trabajo en un proyecto de dominación/explotación. Entender América Latina en medio de la cartografía de la colonialidad es, por un lado, reconocerla como un territorio violado y, por otro lado, señalar prácticas epistémicas decoloniales, es decir, conocimientos que confrontan la matriz colonial de poder, desde el inicio del proceso de colonización, pero que han sido sofocados, si no exterminados, por el eurocentrismo epistemológico.

Es en este sentido, las performances funcionan como actos vitales de transferencia, siendo y transmitiendo conocimiento, memoria y sentido de identidad social, constituye una episteme y a la vez un parámetro metodológico que permite a los investigadores analizar los acontecimientos superando la distancia entre teoría y práctica; sujeto y objeto; objetividad y subjetividad; conocimiento popular y conocimiento científico. Así, los estudios de performance pueden ser un campo de reconocimiento de las realidades vividas por las diversas poblaciones, atentos a sus conocimientos, sus culturas y sus estrategias de lucha.

A su vez, las performances culturales constituyen un campo de conocimiento interdisciplinario, científico y artístico, que tiene como objetivo comprender a través de diferentes enfoques, la diversidad expresiva humana.

Esta compilación, fruto del encuentro promovido por el interés en el campo del estudio de las performances culturales, surge de los vínculos

¹ Taylor, Diana (2013). *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

establecidos en dos importantes eventos: las II^{as} Jornadas de Estudios Indígenas y Coloniales, que tuvieron como tema específico «Estudios de Género en América», organizadas por el Centro de Estudios Indígenas y Coloniales «Dr. Daniel Jorge Santamaría» (CEIC), celebradas en la ciudad de San Salvador de Jujuy, Argentina, entre el 28 y el 30 de noviembre de 2018. Y la I Jornada de Estudos da Performance do Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22, vinculado al Programa de Posgrado en Performances Culturales de la Universidad Federal de Goiás, en Brasil, celebrada del 18 al 22 de marzo de 2019.

A partir de estos dos hitos se estableció una red de contactos y articulación que se centró en esta publicación que pretende contribuir a la producción y sistematización de conocimientos comprometidos con la realidad de América Latina.

Como anunció Zeca Ligiéro, uno de los principales investigadores de las performances afro-americanas, en el prefacio, esta publicación pretende poner de relieve una América Latina conmovedora a través de una diversidad de voces.

Así pues, nos complace presentar una compilación que reúne estudios sobre las manifestaciones populares, el género y el arte en América Latina a través de performances culturales con un enfoque transdisciplinario. Se trata de una publicación de una red de investigadores de diversas latitudes preocupados por los procesos americanos desde los estudios de performance, cuerpo y culturas populares; que dialogan considerando la diversidad de expresiones corporales, artísticas, de género y sexualidades que el continente alberga. Constituyendo un conjunto de diez ensayos que reflejan la diversidad cultural en las diferentes regiones del continente, y que también muestran las posibilidades de estudiar las performances desde distintos abordajes teórico-metodológicos que permiten reflexionar sobre la importancia de las expresiones no verbales de los pueblos americanos. Provenientes y con estudios de casos de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, México y Perú, las autoras y los autores presentan originales investigaciones que invitan a reflexionar, revisar y estudiar de distintas maneras las manifestaciones culturales populares y alternativas, performances de mujeres afro-latinoamericanas, performances de género, música, danza, arte y literatura de América.

En la primera parte «Performances Populares», José Luiz Cirqueira Falcão problematiza el concepto de cultura internacional-popular y los procesos de la globalización económica en relación a la cultura y su mundialización. En el segundo capítulo los autores Rafael Contreras Mühlenbrock y Daniel González Hernández nos proporcionan un

interesante estudio de caso sobre la tradición devocional de los bailes chinos de Andacollo (Chile, siglos XVII al XIX) y la devoción de indígenas y mestizos del norte de Chile, poniendo acento en las prácticas rituales y festivas asociadas al culto y las celebraciones de la Chinita de Andacollo. Luego, en el tercer capítulo, Grit Kirstin Koeltzsch revisa las prácticas de la cultura K-pop en el Noroeste Argentino con particular énfasis en las danzas y las corporalidades que se construyen a partir de la práctica cultural cotidiana donde los jóvenes adoptan nuevos valores transmitidos a través de una cultura asiática contemporánea.

La segunda parte del libro se enfoca en las «Performances de Género», en el capítulo cuatro, Ericka Herbias estudia el caso mediático del programa «La paisana Jacinta», una comedia peruana de TV que trata sobre una migrante andina ambulante de la capital. Siendo la representación ficcional del sujeto andino femenino ejecutado por el cuerpo de un *drag*, el análisis enfoca la asociación entre la migrante y la periferia. En el quinto capítulo Renata de Lima Silva, Flávia Cristina Honorato dos Santos y Rafaela Francisco de Jesus se acercan a las mujeres negras en el escenario desde la perspectiva del teatro de compromiso político, tomando los ejemplos de una performance afro-brasileña de *Capulanas Cia. de Artes Negras* de São Paulo, y de la performance afro-peruana de la poeta, cantante y coreógrafa Victoria Santa Cruz. Esta segunda parte del libro finaliza con la contribución de Gisela Valdés Padilla acerca de espiritualidades ecofeministas en Guadalajara (México) donde las mujeres se reapropian de prácticas y discursos para re-crear ceremonias y espacios de expresividad y sanación femenina a través de performances terapéuticos.

La tercera parte de la compilación denominada «Culturas en Performance» inicia con el capítulo siete de Sebastião Rios y Miryam Mastrella. Los autores analizan el cuento *Alandelão de la patrie* de João Ubaldo Ribeiro en un diálogo intertextual con *Casa-Grande & Senzala* de Gilberto Freyre, donde se retoma la discusión sobre el mestizaje y la construcción de una cultura híbrida. En el octavo capítulo, Bárbara Schettini nos acerca a su investigación sobre el movimiento *punk* en Juiz de Fora (Estado de Minas Gerais, Brasil) en las décadas de los años 1970 y 1980, considerando el contexto político de la época, marcado por el proceso de la redemocratización de los años 80, así como las trayectorias individuales y grupales identificadas con la ideología *punk*. En el capítulo nueve, Natalia Paola Montoya presenta su estudio sobre el proceso de la conformación grupal de adolescentes para la ejecución de una performance musical con el ejemplo del «sábado estudiantil» en Jujuy (provincia de Argentina),

aplicando categorías relacionadas con el cuerpo, su lugar en el espacio musical y la influencia de la música en la identidad adolescente. Finalmente, en el capítulo diez, Siri Gurudev nos hace reflexionar sobre el poder del arte de la performance estudiando una faceta de la performatividad utópica relacionada con el vínculo entre el público y el artista, a partir de la inclusión de su propia experiencia como artista de performance.

Dando cuenta de la diversidad de temáticas de las investigaciones, reiteramos nuestro interés en acercar los trabajos de nuestros/as colegas latinoamericanos a un amplio público.

¡Les deseamos una agradable lectura!

Grit Kirstin Koeltzsch, La Silleta, Argentina
Renata de Lima Silva, Goiânia, Brasil
Diciembre de 2019.

Parte I
PERFORMANCES POPULARES

«CULTURA INTERNACIONAL-POPULAR» E MUNDIALIZAÇÃO: CONCEITOS, EXPERIÊNCIAS E DESAFIOS PARA A AMÉRICA LATINA¹

José Luiz Cirqueira Falcão*

RESUMO

Este texto trata da problematização e dos desafios colocados em torno do conceito «cultura internacional-popular», cunhado por Renato Ortiz, e suas inter-relações com a discussão sobre a dinâmica cultural em geral. Dialoga com os arranjos e as tensões derivados dos processos de globalização econômica e mundialização cultural. Problematiza o debate teórico-conceitual acerca dos conceitos de tradição e modernidade, expõe formulações teóricas de Demerval Saviani a respeito da Universidade e a falsa oposição entre o erudito e o popular e, por fim, apresenta argumentos acerca do papel das instituições formais na promoção e preservação das culturas populares na América Latina.

Palavras-chave: América Latina, cultura popular, cultura internacional-popular, globalização, mundialização.

ABSTRACT

This article focuses on the problematization and challenges regarding the concept of «international-popular culture», put forward by Renato Ortiz, and its interrelationships with the discussion on cultural dynamics in general. It dialogues with the arrangements and tensions derived from the processes of economic globalization and cultural globalization. It problematizes the theoretical-conceptual debate about the concepts of tradition and modernity, exposes Demerval Saviani's theoretical formulations about the university and

¹Texto revisto e ampliado a partir da versão de dois artigos publicados. O primeiro, com o título «Cultura internacional-popular» e mundialização: conceitos, experiências e desafios, publicado no Volume 1, da Revista Eletrônica Mosaico: Escritos e Rabiscos, da UFG (Falcão, 2015). E o segundo com o título «O falso triunfalismo das diretrizes para as culturas populares na América Latina», Revista Iberoamericana do Patrimônio Histórico-Educativo, da Unicamp (Falcão, et. al. 2019).

* Universidade Federal de Goiás; joseluizfalcao@hotmail.com.

the false opposition between the scholar and the popular. Finally, it presents arguments about the role of formal institutions in the promotion and preservation of popular cultures in Latin America.

Keywords: Latin America, popular culture, international-popular culture, globalization.

Introdução

O conceito «cultura internacional-popular» foi cunhado por Renato Ortiz a partir de suas observações e reflexões relacionadas com os processos de mundialização da cultura, intensificados nas últimas décadas. Quando iniciou suas reflexões sobre essa temática, no final dos anos 1980, logo após escrever o livro «*A moderna tradição brasileira*», Renato Ortiz dispunha de poucas referências sobre ela. Até então, o debate acerca da globalização dizia respeito, sobretudo, a aspectos econômicos, tecnológicos e mercadológicos.

Influente sociólogo brasileiro com referências teóricas um tanto ecléticas, Renato Ortiz bebeu em fontes literárias diversas, dentre as quais, Marx, com sua crítica ao capitalismo e à sociedade de classes; Nietzsche com sua recusa a toda noção de verdade, e Sartre, que buscava uma mediação entre o marxismo e o existencialismo. No início da década de 1970, em Vincennes-Saint-Denis, Paris 8, França, foi aluno de François Chatélet, de Jean Claude Passeron e do semiólogo argentino, Luis Prieto, além de cruzar com Lyotard e Deleuze. Frequentou vários cursos de Foucault no *Collège de France*. No Centro de Cultura de Massas da *École des Hautes Études en Sciences Sociales* teve aulas com Barthes e elaborou a sua dissertação de mestrado sob a orientação de Edgar Morin, em 1972. Em 1975, na mesma instituição, concluiu o seu doutorado em *Socio-Economie du développement*, com o trabalho «A morte branca do feiticeiro negro», sob a orientação de Roger Bastide (Vicente, Venanzoni e Soares, 2017). Com vasta produção sobre dinâmicas culturais, Renato Ortiz contribuiu sobremaneira no início de sua carreira acadêmica para responder de forma qualificada, juntamente com outros intelectuais, a clássica pergunta de fundo: O que faz o Brasil, Brasil? (DaMatta, 1989).

Diante do avanço tecnológico e do compartilhamento universal de objetos, Renato Ortiz esteve, nos últimos anos, mais interessado nos processos culturais mais amplos e na problemática da globalização. Analisou temáticas alusivas à diversidade, pluralidade e identidades culturais, chamando a atenção para o exemplo de pessoas que viajam

para lugares extremamente diferentes de seus países de origem, mas mesmo assim conseguem se sentir em casa, como foi o caso de um executivo alemão citado por ele, que, viajando a negócios, incomodou-se profundamente com sua estada na China com a percepção de estar se sentindo em casa.

Ortiz (1994) destaca que as culturas populares no contexto contemporâneo são fabricadas em boa medida por esferas especializadas que escapam ao domínio das localidades. Por isso elas possuem um espectro maior de abrangência. Para este sociólogo é a indústria cultural que contribui para deslocar a centralidade que as culturas populares detinham nas sociedades antigas. Atualmente, embora configuradas como unidades mais ou menos autônomas, são permanentemente atravessadas por códigos e fluxos globalizantes.

Nesse contexto, a desterritorialização de signos, imagens e objetos corrobora para o incremento de uma «cultura internacional-popular» (Ortiz, 1994), com traços constitutivos de uma memória coletiva compartilhada em escala planetária. Com isso, o autor citado destaca que a noção de cultura popular se amplia. Passa a abranger também um conjunto de práticas desenraizadas, que se espalha simultaneamente nos diferentes contextos da sociedade global.

Ortiz (1994) compactua com o discurso que apregoa certo desencanto em relação ao conceito de «cultura popular», quando afirma que ele no início do século XXI não desfrutava mais da aura que o envolveu no século passado. Segundo este sociólogo, no mundo globalizado já não é mais possível pensar, como fazíamos no início do século XX, num projeto de construção nacional a partir do «popular». O elo entre o nacional e o popular tão caro ao pensador italiano Antonio Gramsci, se cindiu.

Para Ortiz (1994), ao processo de globalização econômica se articula um virtuoso e diversificado mecanismo de mundialização cultural. Entretanto, se é correto dizer, sem maiores problemas, que existe um mercado global, definido pelo capitalismo, assim como uma tecnologia global, a mesma em qualquer lugar, é certamente pouco convincente falarmos de uma «cultura global» com as mesmas características.

Segundo Ortiz (1994, p. 107), a «cultura internacional-popular» acompanha o movimento mais geral da sociedade, em que «as corporações transnacionais, com seus produtos mundializados e suas marcas facilmente identificáveis, balizam o espaço mundial». Trata-se de um processo cada vez mais global, cuja familiaridade com esses bens materiais e simbólicos de penetração mundial faz com que nos sintamos «em casa» nos mais diferentes pontos do planeta, de uma forma impensável em épocas anteriores.

Em suas formulações acerca da cultura internacional-popular, Ortiz (1994) a concebe como um substrato da dita «sociedade global», problematiza o conceito de «espaço» e a capacidade de a mundialização remodelá-lo e dotá-lo de novas características. Para o autor, a desterritorialização decorrente desse processo altera as raízes geográficas dos saberes e fazeres dos homens, incidindo em vários campos, como o literário, o publicitário e o do entretenimento.

Cultura popular e globalização, mundialização, internacionalização e mediatização

O conceito de cultura popular, tal como é difundido nos espaços acadêmicos, é uma construção ideológica de difícil apreensão. Foi sistematicamente atualizado e revitalizado pelos cânones das ciências humanas e sociais. Já foi associado em determinados períodos da história às noções de rebeldia, ingenuidade, vulgaridade e barbárie. Alçou patamares complexos e dinâmicos em decorrência de sua relação com a esfera do direito, das políticas públicas, da economia criativa, da indústria do entretenimento e da globalização.

O conceito está atualmente revigorado pelas novas dinâmicas sociais, e somente poderá ser razoavelmente compreendido, se associado ao de diversidade. Diante dessas novas dinâmicas não cabe mais concebê-lo como um modelo a ser seguido, ou um padrão a ser estabelecido. Nesse sentido somente é possível falar de cultura popular no plural. Não existe uma cultura popular, mas sim culturas populares. Tal como Manuela Carneiro da Cunha (2009) se referiu à diferença entre conhecimento científico e saberes tradicionais.

Há pelo menos tantos regimes de conhecimento tradicional quanto existem povos. É só por comodidade abusiva, para melhor homogeneizá-lo, para melhor contrastá-lo ao conhecimento científico, que podemos usar no singular a expressão «conhecimento tradicional». Pois enquanto existe por hipótese um regime único para o conhecimento científico, há uma legião de regimes de saberes tradicionais. (Carneiro da Cunha, 2009, p. 302).

Enquanto os saberes tradicionais são operados pelos sujeitos mais pela lógica da percepção, o conhecimento científico que nós entendemos como um fruto da ciência moderna, é operado mais pelo uso de conceituações. Nesse caso estamos diante de uma interseção de ênfases entre a bricolagem das qualidades sensíveis e a engenharia dos conceitos científicos, entre a lógica de um saber predominante sensorial e a de um saber essencialmente intelectual.

De Certeau (1995) destaca que a chamada cultura popular é um crivo dos ilustrados do final do século XVIII que, a partir de procedimentos «científicos», tentavam, com certo entusiasmo, caracterizar e restaurar o suposto exotismo e o purismo original que fluíam nos campos desde os tempos mais antigos, com pessoas simples, laboriosas, castas, singelas, felizes, doces, cândidas, espontâneas, ingênuas, honradas e pacíficas.

Essencialmente policêntricas e polifônicas as culturas populares, até hoje concebidas pelo discurso conservador como um terreno marginal e perigoso, não se acomodam em esquemas típicos do pensamento maniqueísta (como por exemplo as oposições do bem contra o mal, do certo contra o errado, do belo contra o feio, do rico contra o pobre, do culto contra o ignorante etc.). Nessa encruzilhada de hibridismos, dissonâncias, informalidades e negociações de sentido, elas operam como proliferações disseminadas de criações frequentemente anônimas e percíveis no cotidiano da sociedade, interagindo com forças empenhadas em autenticá-las, homogeneizá-las, imunizá-las, embalsamá-las, harmonizá-las e até aniquilá-las.

Nesse fluxo plural de sincretismos e dissonâncias, elas escamoteiam elementos «originários» que muitos querem capturar. Elas se manifestam obscuras, incertas, opacas, ambíguas e contraditórias; encaixando-se e desencaixando-se das fronteiras identitárias, sejam elas raciais, étnicas ou territoriais.

Na intenção de conceder consistência ao conceito de cultura popular oportuno se faz associá-lo à categoria «classes populares», que aqui é empregada para designar os grupos sociais que, no processo de distribuição de riquezas (não apenas materiais), encontram-se marginalizados e excluídos pela sociedade hegemônica e têm precárias condições de existência. Ainda assim, em suas práticas e movimentos densamente protagonizados, lutam e negociam estratégias de afirmação de identidades forjadas por intermédio de memórias compartilhadas, oralidades, ancestralidades e ritualidades.

É fato que existem forças empenhadas em homogeneizar as relações sociais no contexto contemporâneo. Onde todos deveriam estar destinados a atuar da mesma forma, e a operar numa perspectiva única. Entretanto como destaca Ianni (1997), uns e outros, as coisas, as gentes e as ideias, são permanentemente recriados, transfigurados e/ou dissolvidos. Um sujeito pode ser cidadão do mundo, sem deixar de ser ao mesmo tempo membro de uma coletividade local e regional, e pertencer a uma determinada classe social. Sob a égide do capitalismo global:

as contradições sociais agravam-se nos países dependentes, periféricos, atrasados [...] porém simultaneamente, as mesmas populações [exploradas e empobrecidas por esse processo] apropriam-se de padrões, valores, ideais, signos, símbolos, formas de pensar e imaginar, com as quais se armam para se defender, resistir, lutar, emancipar. (Ianni, 1997, p. 144).

Podemos afirmar, portanto, que a categoria «popular» a partir de sua articulação com os conceitos de cultura, diversidade, identidade, classe social e prática corporal, se dilatou diante das atuais contradições do processo de globalização, e incorporou hibridismos, conexões ambíguas e diálogos controversos, dificultando a sua apreensão. Segundo Canclini (1997), «assim como não funciona a oposição abrupta entre o tradicional e o moderno, o culto, o popular e o massivo não estão onde estamos habituados a encontrá-los» (p. 19). Na mesma linha de raciocínio, afirma Chartier (1995): «o popular não está contido em conjuntos de elementos que bastaria identificar, repertoriar e descrever» (p. 184).

Ainda que as relações sociais tenham assumido uma forma «massiva» de interação, em decorrência dos meios de comunicação de massa, não podemos negligenciar a capacidade de os sujeitos integrantes das camadas sociais menos favorecidas, ressignificarem os valores e símbolos veiculados pela indústria cultural. Eles moldam suas práticas do cotidiano segundo seus próprios interesses, de maneira criativa e até mesmo subversiva. Afinal, como argumenta Chartier (1995) «a força com a qual os modelos culturais impõem sentido não anula o espaço próprio de sua recepção, que pode ser resistente, matreira ou rebelde» (p. 181-182).

Uma perspectiva contemporânea do conceito de «cultura popular» deve, portanto, refutar as posturas essencialistas que outrora a caracterizavam e, também, incorporar as construções e afirmações identitárias. Sem desconsiderar seus descentramentos e deslocamentos (Hall, 2001), as construções identitárias abrem novas e outras possibilidades de afirmação em torno de interesses culturais específicos. A partir, por exemplo, da constituição de segmentos empenhados em criar, recuperar, ou mesmo reconstruir suas raízes culturais, em um processo de reconstituição de seu passado e de suas tradições, via práticas corporais referenciadas como «populares».

Para além de duas categorias bastante recorrentes no debate cultural o «tradicional» e o «moderno», parece-nos que o que mais importa na tipificação de uma determinada manifestação como «cultura popular» é a forma de apropriação (modos de fazer) e os significados que os praticantes dão para as suas práticas. Mais do que a defesa de uma «tradicionalidade»

ou de uma «modernidade», o que materializa uma cultura como «popular» são as densas experiências relacionais e contextuais das pessoas envolvidas, já que estas experiências são pautadas em relações informais de uns com os outros. Inspiradas em acontecimentos corriqueiros, mas não restritas a eles, e mediadas pela oralidade, pela celebração, pela memória, pela ancestralidade e pela ritualidade, tais experiências tipificadas como «culturas populares» resultam indubitavelmente em interações contínuas e orgânicas, vivenciadas cotidianamente por diferentes grupos em intrincados processos de apropriação (transmissão e recepção) de saberes e fazeres, que expressam forte vínculo com as localidades onde se manifestam.

Essas considerações, embora incorporem elaborações teóricas adstritas ao debate culturalista, como por exemplo as de Canclini (1997), que assevera que na contemporaneidade não funciona uma oposição radical entre o tradicional e o moderno; e que as experiências outrora demarcadas como da «alta cultura», da «cultura popular» ou da «cultura de massa» se hibridizaram, não deixam de levar em conta, por exemplo, as manipulações ideológicas e as gritantes assimetrias de poder. Tais manipulações contribuem, segundo Carvalho (2010), para a «espetacularização e carnavalesação das culturas populares na América Latina» (p. 46), à medida que «no ponto em que estamos atualmente, já não faz sentido falar em culturas híbridas ou em trocas culturais sem tomarmos em conta as gritantes assimetrias de poder no campo da cultura» (p. 46).

Uma manifestação de dança, de jogo, de luta, de brincadeira etc., caracterizada como «cultura popular» na contemporaneidade, contempla primordialmente elementos que potencializam a «vivacidade cultural». Ou seja, suas dinâmicas intrínsecas pulsam esplendorosamente para além dos fenômenos biológicos e naturais, com traços frequentemente perturbadores que afirmam tanto a diferença como diferentes maneiras de ser. Nesse sentido elementos como autenticidade, cientificidade e originalidade deixam de ser hipervalorizados, para darem lugar a outros obtidos pela experiência concreta das práticas, e as experiências cotidianas que «mantém vivo o espírito coletivo» (Carvalho, 2010, p. 27). Tal como o encantamento, a dinamicidade, a memória, a potência lúdica, a criatividade, a coletividade, os processos identitários, a inventividade, a pró-atividade e o empoderamento.

Além desses elementos não podemos deixar de considerar novos fenômenos contemporâneos, que grassam as manifestações culturais populares tal como a profissionalização do artista, a comodificação da cultura e a utilização de meios virtuais de comunicação (Carvalho, 2010).

Em síntese, o conceito de «cultura popular» abarca um conjunto de «reminiscências duráveis» (Farias & Mira, 2014) de práticas lúdico-artísticas, com nomes próprios (jongo, maracatu, caboclinho, batuque etc.) e atores sociais (mestres, brincantes, capitães, reis, rainhas, índias, vaqueiros etc.) em relação interdependente com a comunidade e o contexto envolvido. Ou seja, são modos coletivos de «fazer» determinadas práticas culturais essencialmente ambíguas. Práticas mescladas, sincréticas e hibridizadas que tencionam «civilidade e violência, tradicionalismo e modernismo, comunitarismo e individualismo, localismo e cosmopolitismo» (Farias & Mira, 2014, p. 16), cujos protagonistas são os principais beneficiários desse processo.

A despeito do processo de «descentramento das identidades» (Hall, 2001), decorrente do processo de mundialização, a revitalização das manifestações oriundas das classes populares, na contemporaneidade, é um fenômeno emergente e vem, em alguns casos, sendo estimulada e apoiada por órgãos governamentais. O registro do Samba de Roda do Recôncavo Baiano e do Frevo como patrimônios imateriais da cultura brasileira é um bom exemplo.

É possível afirmar que na sociedade globalizada as relações de poder edificam uma hegemonia cultural, entretanto, sabemos que hegemonia não é sinônimo de homogeneização. É fato que o mundo continua assimétrico, desigual, injusto e heterogêneo.

Essa hegemonia cultural se constrói majoritariamente por influência da grande mídia. «Para a maioria das pessoas, só existem dois lugares no mundo: o lugar onde elas vivem e a televisão». A frase da personagem de Ruído Branco, no romance de Don DeLillo (1987, p. 69), sintetiza a presença da mídia – que a televisão simboliza, como principal veículo de propagação de valores no mundo contemporâneo.

No século XX, o rádio e, em seguida, a televisão e a internet alteraram significativamente a gestão do tempo, seja pelo surgimento da simultaneidade da informação, seja pela adequação das rotinas à emissão dos programas.

Segundo Manoel Castells (1999) na virada para o século XXI, nas sociedades urbanas, o consumo de mídia era uma das duas maiores categorias de dispêndio de tempo, atrás apenas do trabalho.

O processo de mundialização da cultura vem contribuindo para o descentramento das identidades modernas, seja deslocando-as, seja fragmentando-as. A identidade dominante opera como uma norma invisível que regula todas as outras, demarcando-as como desvios da normalidade.

A cultura internacional-popular e o debate tradição versus modernidade

E notório que o movimento cultural atual se ancora em dinâmicas cada vez mais velozes e volumosas em que a instantaneidade e a volatilidade da informação que imperam em todas as esferas da vida na sociedade atual incidem também na dinâmica cultural, a partir do advento das transmissões «ao vivo» via satélite, reconfigurando o panorama e a forma de lidar com os artefatos que compõem a teia cultural.

A problematização do conflito tradição *versus* modernidade se torna bastante oportuno quando inserimos o debate da mundialização da cultural e da globalização econômica.

Fato é que nenhuma prática cultural na contemporaneidade é imune às relações de produção e suas configurações somente poderão ser compreendidas a partir de sua relação dinâmica com as tecnologias de informação e comunicação, responsáveis pelo seu processo de disseminação.

Ainda que as manifestações culturais contenham lógicas específicas que expressam suas singularidades, essas não se apresentam de forma cristalizada e estática. A tentativa de defender uma possível «essência» de determinada manifestação cultural pode incorrer numa aventura enrascada. Aliás, é importante destacar que a própria essência humana situa-se nas relações sociais e não nos indivíduos, nem, tampouco, em alguns modelos de comportamentos. Consideramos que se é possível falar da essência de uma manifestação cultural, está não se encontra em um determinado tempo/lugar do passado, nem tampouco nas entranhas dos seus rituais e fundamentos, mas situa-se no movimento do seu desenvolvimento e é fruto de determinações múltiplas e diversas (nem todas igualmente importantes) que se expressam, sempre contraditoriamente, nas relações concretas dos sujeitos em ação. Lembremo-nos, oportunamente, da sexta *tese* sobre Feuerbach, redigida por Marx, em 1845, quando àquela época já anunciava: «Mas a essência humana não é uma abstração inerente ao indivíduo isolado. Na sua realidade ela é o conjunto das relações sociais» (Marx e Engels, 1989, p. 95). Se a essência humana não se encontra nos indivíduos, tampouco a essência de uma manifestação cultural pode ser encontrada em um determinado tempo ou lugar. Daí ser impossível «resgatar» a essência de uma manifestação cultural a partir de uma determinada época ou lugar ou a partir das ações ou discursos de um de seus praticantes, mesmo que dotado de reconhecida experiência. A tentativa de se buscar a essência de uma manifestação cultural em uma época, lugar ou sujeito específicos constitui numa aventura fortuita e

romântica. Entretanto, o que acontece frequentemente é uma ingênua busca por símbolos e/ou códigos mais «autênticos» e genuínos, mas estes certamente se perderam nas brumas do tempo, não de um tempo real, mas de um tempo fictício, idealizado, concebido na perspectiva da linearidade.

Toda e qualquer manifestação cultural contém em seu bojo o incomensurável, o incontrollável, o imponderável, e qualquer tentativa que negue essas qualidades, sob o discurso de resgate de uma determinada essência cultural, pode desembocar em atitudes conservadoras e, por vezes, autoritárias e antidemocráticas.

Se toda tentativa de resgate vem carregada de uma vontade de poder, a questão que deveríamos colocar primeiro em relação ao resgate da essência e a defesa de uma autêntica manifestação cultural seria identificar os artífices defensores desta pretensa essência e dessa pretensa autenticidade que se quer preservar. A que grupos sociais eles se vinculam e a que interesses eles servem? Todo o esforço de construção de identidade cultural tem como pano de fundo um universo de envolvimento políticos, sendo, portanto, fruto de relações de poder que se estabelecem no campo cultural. A rigor, nenhum sujeito e nenhuma instituição têm a prerrogativa ou o monopólio em definir ou construir uma identidade. As identidades são sempre construídas em relações tensionadas por disputas de poder.

Nesse sentido, o discurso que defende o resgate e a preservação de uma «autêntica» manifestação cultural que teria ficado em algum tempo ou lugar do passado, parte de três premissas que, segundo Vieira (1989), parecem equivocadas: a) de que seria possível recuperar um passado que teria permanecido intacto e que estaria adormecido em algum lugar, à espera de um dia ser redescoberto; b) de que se tirando ou subtraindo aspectos descaracterizadores da manifestação atual, se chegaria à autêntica manifestação e, finalmente, c) a de que os praticantes do passado sabiam exercitar determinada manifestação de forma correta, enquanto os do presente não conseguiriam.

No usufruto de determinadas manifestações culturais, vez por outra, identificamos tentativas de se «resgatar» gestos e procedimentos típicos de sujeitos e contextos particulares. Muitas vezes, esse «resgate» se dá pela imitação, que por sua vez, vem carregada de forte apelo à preservação de determinadas tradições. Neste caso, estamos diante de clichês que não passam de caricaturas de aspectos da realidade. Vieira (1989) destaca que um clichê é, grosso modo, uma imagem visual ou sonora estereotipada que condensa um conjunto de características valorativas e substitui a crítica por frases e atitudes prontas e feitas. Em outras palavras, ao imitarmos

gestos e procedimentos que se padronizaram e se consolidaram em nosso repertório, tendemos a aceitá-los como inquestionáveis. Embora possamos reconstruí-los, ressignificá-los, em geral, acreditamos que eles já foram pensados e resolvidos por alguém mais capaz do que nós. Portanto, não nos cabe discutir, apenas repetir os clichês. Reforçamos, com isso, o sentimento de sempre estarmos distante do lugar onde se produzem ideias, culturas, gestos e valores, e, além disso, acreditamos que sempre teve ou tem outro sujeito mais capaz que deve ser copiado, imitado, reproduzido. Este sentimento de inferioridade não é individual, mas coletivo, muito embora se materialize nas ações individuais.

Ao tentar buscar uma tradição que teria ficado em um passado «glorioso» de uma determinada manifestação, o sujeito pode estar rompendo a conexão entre a cultura e a própria vida, pelo fato de esquecer de pôr-se a si mesmo, reconhecendo-se como participante e protagonista do que fazer nos dias de hoje. Segundo Canclini (1997):

Nos processos sociais, as relações altamente ritualizadas com um único e excluyente patrimônio histórico –nacional ou regional– dificultam o desempenho em situações mutáveis, as aprendizagens autônomas e a produção de inovações. Em outras palavras, o tradicionalismo substancialista incapacita para viver no mundo contemporâneo, que se caracteriza (...) por uma heterogeneidade, mobilidade e desterritorialização. (p. 166).

Não estamos defendendo, aqui, que não devemos considerar a memória do passado, mas que os fatos sejam historicamente analisados a partir das relações sociais concretamente travadas na atualidade. Além disso, concebemos a noção de tempo a partir da perspectiva da circularidade, cuja articulação de suas instâncias –passado, presente e futuro– se contrapõe à lógica da linearidade temporal. Com efeito, o princípio da irreversibilidade do tempo, emblematicamente enunciado já há tanto tempo pelo filósofo grego Heráclito, segundo o qual, ninguém pode se banhar duas vezes no mesmo rio, já que nem o sujeito, nem o rio são os mesmos depois dessa ação, refuta a possibilidade de se imitar um passado, concebido a partir da perspectiva linear de tempo.

Percebemos frequentemente, nos discursos de muitos agentes culturais, um apelo à manutenção da tradição, via frases de efeito e outros procedimentos, entretanto, muitos deles são impregnados de incoerências, e terminam por propagar uma manifestação prescritiva, normativa, enfim, coagulada em abstrações e idealismos cheios de ilusões e disseminada com o objetivo de atender interesses pessoais ou de pequenos grupos.

Nesse sentido, não devemos falar de tradição como um imperativo

absoluto e inalterável, mas como um movimento dialético em que a manutenção e a superação encontram-se em tensão permanente, formando um complexo circuito de continuidade e ruptura que se retroalimentam. Esse movimento dialético da tradição muitas vezes angustia aqueles que, nostálgicamente, buscam os traços cristalizados de determinadas manifestações culturais e não conseguem compreender a permanência do que muda e a mudança do que permanece. Ademais, resta saber se algumas tradições requisitadas em alguns discursos ufanistas realmente são resultado de ações coletivas sistematicamente exercitadas ou se existiram em determinados momentos «áureos» que muitos querem resgatar.

Para analisar detalhadamente essas questões, Pereira e Gomes (2000) apresentam os conceitos de *tradição nostálgica* e *tradição princípio*. A *tradição nostálgica* se caracteriza pelo desejo de restaurar os eventos que marcam a vida dos grupos, entra em choque com o novo e se aparta dele. A *tradição princípio* procura encontrar sentido nas interferências externas. Admite o conflito como alimento de sua atividade, não elegendo um tempo áureo ou de decadência, mas ativando a necessidade de ficarmos atentos a um mecanismo que preserva e muda o tempo e no tempo. Advertem que, frequentemente, esses conceitos são operados simultaneamente e que precisamos de cautela no emprego do termo tradicional em relação à cultura afro-brasileira, por exemplo, já que ela engloba, simultaneamente, as noções de conservadorismo e dinamismo. «A observação deve estar atenta ao evento e ao princípio que o estrutura, pois em ambos a tradição se apresenta com sentidos diferentes. Ela, de múltiplas cabeças, sugere que também sejamos múltiplos na hora de apreendê-la» (Pereira e Gomes, 2000, p. 49-50).

Frequentemente, ouve-se de praticantes culturais mais nostálgicos: «nossa manifestação está perdendo a tradição!», «já não se dança mais como antigamente!». Os anseios destes discursos consideram tradição um estágio anterior ou uma produção intelectual idealizada imposta aos fenômenos culturais de fora para dentro, como uma projeção de desejos em se retornar a um paraíso perdido. Entretanto, um dos requisitos básicos para a existência da própria tradição situa-se na interlocução dialética entre preservação e mudança. Segundo Aguessy (*apud* Pereira e Gomes, 2000):

(...) a tradição, contrariamente à ideia fixista que se tem dela, não poderia ser a repetição das mesmas sequências; não poderia traduzir um estado imóvel da cultura que se transmite de uma geração para outra. A actividade e a mudança estão na base do conceito de tradição (sic). (p. 47).

Devemos considerar, portanto, que o eixo que identifica determinada tradição é plural. Essa multiplicidade é determinante e não pode ser reduzida a um olhar unitário de um observador isolado. Visto desta forma, a tradição é uma traição a si mesma, ou seja, evidencia apenas uma parte de todo um complexo jogo.

Para Pereira e Gomes (2000) a tradição sustenta a elaboração de eventos culturais, mas não se limita a ser um deles. Vive neles e os supera. Afirma-os e os nega. Ela não está subordinada ao tempo linear.

Subordinada ao tempo linear, a tradição passa a ser compreendida como sucessão de eventos regida por uma norma que traça um caminho do período áureo para a decadência. Por isso, «tradicional e melhores eram as festas do passado, mais honestas e confiáveis eram as pessoas do passado e assim por diante» (Pereira e Gomes, 2000, p. 49).

Até bem pouco tempo, o único meio de perpetuar determinadas manifestações culturais era a oralidade, ou seja, as tradições eram passadas de boca a ouvido. O advento das novas tecnologias de informação e comunicação potencializaram o importante papel de divulgação cultural. Sem elas, muitas poderiam se tornar apenas uma lembrança de um passado longínquo, uma vez que os seus mecanismos originais de transmissão se tornaram muito frágeis diante desses novos aparatos tecnológicos.

É fato, portanto, que, atualmente, nenhuma manifestação cultural pode declarar-se fora da lógica hegemônica, à medida que «não possui os muros limites para constituir a sua identidade fixa no espaço, mas caracteriza-se por um mutante fluxo comunicativo» (Canevacci, 2000, p. 122).

Nos últimos vinte anos, inúmeras manifestações culturais até então restritas a contextos específicos, e vinculadas às categorias segregadas pela sociedade hegemônica, passaram a ser exploradas e usufruídas pela classe média, se internacionalizaram e adquiriram/conquistaram novas roupagens incrementadas pelo consumo e pelos diversos mecanismos de divulgação e circulação de mercadorias.

Esse trânsito do nativo ao metropolitano, do local ao global e vice-versa, segundo Canevacci (2000), transforma cada sujeito em um mosaico de códigos indecifráveis e dissolve identidades estáveis, criando produtores de identidades múltiplas.

A universidade e a falsa oposição entre o erudito e o popular

Um dos mais referenciados pedagogos do Brasil, Demerval Saviani (2000) distingue duas possibilidades de relação da universidade com a cultura. Uma relação reificada, que privilegia a «cultura erudita» e vira as costas para a

«cultura popular», e uma relação humanizada, que reconhece as complexas relações que essas «culturas» mantêm entre si. Nessa perspectiva, a universidade deve «examinar como, num processo contraditório, elas se entrelaçam constituindo o todo social e apontando para um fundo comum onde se pode captar a essência do processo cultural enquanto modo historicamente determinado de produção da existência concreta dos homens» (Saviani, 2000, p. 83).

Numa relação humanizada, ao identificar que a própria oposição entre «cultura erudita» e «cultura popular» expressa a reificação da cultura, a universidade percebe um fundo cultural comum que constitui o modo historicamente determinado de produção da existência humana. Numa relação reificada, a universidade não consegue fazer a distinção entre a forma e o conteúdo da cultura, uma vez que, como sabemos, um conteúdo erudito pode se expressar de forma popular e vice-versa.

Ao considerar a possibilidade humanizadora na sua relação com a cultura, a universidade brasileira se desencarna do modelo tecnocrático que a gerou e passa a ser um instrumento de realização das aspirações populares. Nessa perspectiva, conteúdos culturais «populares» e «eruditos» encontrariam espaço para serem exercitados democraticamente.

A partir dessas considerações, podemos afirmar que a relação da universidade com a cultura deve ser dar na perspectiva humanizadora, integrando todas as suas dimensões, e considerando que o mais importante é a identificação da essência cultural, ou seja, do «fundo cultural comum», que constitui a produção da existência concreta dos homens.

É fundamental uma ampliação e uma problematização dos conceitos e significados que envolvem o campo cultural, considerando que os mesmos podem abarcar desde «modos de vida globais» até «estados de espírito» e «obras de arte» etc.

Williams (1992) aponta a necessidade de se construir um conceito que seja capaz de indicar todas as complexas inter-relações do campo cultural. Ao propor um entendimento de cultura como um «sistema de significações realizado», o referido autor destaca que é possível distinguir e discutir, em seus próprios termos, sistemas econômicos, políticos, e geracionais (de parentesco e de família), mas quando tentamos relacioná-los, descobrimos que, apesar de cada um deles possuir seu próprio sistema de significações, são «elementos de um sistema de significação mais amplo e mais geral, na verdade, um sistema social» (Williams, 1992, p. 206).

Essa perspectiva apontada por Williams (1992) possibilita não somente o estudo de instituições, práticas e obras manifestamente significativas, mas permite e estimula também, o estudo das inter-relações entre essas e

outras instituições, práticas e obras. Com isso, evita um tratamento muito generalizado e impede que aspectos significativos de manifestações específicas sejam negligenciados. Esse entendimento não se ajusta às análises isoladas desenvolvidas na ordem social capitalista, que fragmenta e/ou isola as dimensões da vida social em fatores políticos, econômicos, privados, espirituais etc., como se eles não se inter-relacionassem.

O papel das instituições formais na promoção e preservação das culturas populares na América Latina

Nos últimos vinte anos, algumas iniciativas oficiais entabuladas por organismos multilaterais vêm sendo realizadas na forma de convenções, declarações, pactos, seminários e encontros relacionados à valorização da diversidade cultural e à promoção das culturas populares no contexto da América Latina.

Desde a chegada dos europeus nas Américas no século XVI até o final do século XX, os intercâmbios culturais entre os povos originários constituintes das populações latino-americanas aconteceram na perspectiva da invasão e/ou do transplante cultural, em que uma determinada cultura se impunha em relação à outra. Essas relações entre as diferentes culturas ocorriam, frequentemente, mediante execuções, mutilações, violações e extermínios, que causavam terror indizível pela crueldade e pela extrema violência. Um *[des]encontro* que, segundo Todorov (2003), nunca mais atingiu tal intensidade de modo tão contundente. Uma realidade muitas vezes ignorada por historiadores (López, 2013).

Durante o período de aproximadamente 500 anos, o Brasil esteve alheio em relação aos demais países da América do Sul por circunstâncias que envolveram, dentre outros fatores, o isolamento linguístico que potencializou um distanciamento cultural e simbólico. Somente nos últimos anos começam a aparecer iniciativas para combater esse distanciamento cultural entre os países latino-americanos que, embora estejam tão pertos geograficamente, continuam muito distanciados culturalmente.

Até o início do século XXI as iniciativas «oficiais» para tratar da questão da diversidade cultural, da integração e da valorização das culturas populares na América Latina eram protagonizadas por grupos dominantes das cúpulas governamentais ligados a movimentos missionários que ocorreram durante os primeiros séculos do processo de colonização e exploração dessa região. Posteriormente, os grupos dominantes de cada país se encarregaram desse processo, deixando evidente que sempre foram as elites políticas, intelectuais e econômicas, as principais operadoras dessas iniciativas.

Em 2002 a Unesco produziu e lançou a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, que trata a diversidade cultural como um imperativo ético, inseparável do respeito à dignidade humana. A diversidade cultural é então colocada no mesmo patamar do respeito aos direitos humanos e às liberdades fundamentais, além de ser reconhecida como fator de desenvolvimento econômico e patrimônio comum da humanidade. À época, a Unesco se preocupou, especialmente, com os direitos das pessoas pertencentes às minorias e aos povos autóctones. (Unesco, 2007).

Em outubro de 2005, a Unesco realizou em Paris a *Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais* que elevou, pela primeira vez, a cultura a um novo patamar ao inserir a diversidade cultural no ordenamento jurídico internacional. A partir dessa Convenção, estabeleceram-se oito princípios diretores, sintonizados com a pauta dos direitos sociais e individuais e com a cidadania, quais sejam: 1) Princípio do respeito aos direitos humanos e às liberdades fundamentais; 2) Princípio da soberania; 3) Princípio da igual dignidade e do respeito por todas as culturas; 4) Princípio da solidariedade e cooperação internacionais; 5) Princípio da complementaridade dos aspectos econômicos e culturais do desenvolvimento; 6) Princípio do desenvolvimento sustentável; 7) Princípio do acesso equitativo; e 8) Princípio da abertura e do equilíbrio (Unesco, 2007).

A análise desses princípios nos permite identificar uma ênfase nos processos de cooperação, acessibilidade e respeito à diversidade cultural. Conforme a Convenção, «[...] a diversidade cultural, ao florescer em um ambiente de democracia, tolerância, justiça social e mútuo respeito entre povos e culturas, é indispensável para a paz e a segurança no plano local, nacional e internacional» (Unesco, 2007, p. 1).

A realização de uma Convenção da Unesco com o objetivo de proteger e promover a diversidade das expressões culturais advém, entre outros aspectos, de lutas empreendidas em prol do enfrentamento do poderoso processo de colonização cultural fabricado e imposto pelo outro, no caso, o branco europeu. Para Fanon (2008, p. 124) «[...] o branco não é apenas o Outro mas o senhor, real ou imaginário [sic]». A convenção da Unesco pode ser também vista como uma tática de enfrentamento à «indústria do entretenimento» formulada, desde o início do século XX, a partir de estratégias altamente sedutores, agressivas, manipulativas, e monopolistas com a supremacia de artefatos culturais inicialmente europeus e posteriormente norte-americanos e chineses.

O texto final da Convenção atesta persuasivamente a «vitória dos Estados» que, na sua construção, «[...] lutaram por fazer prevalecer a visão de que os bens culturais, expressivos de identidades e valores sociais,

possuem natureza especial e excepcional ao rol de serviços e produtos meramente comerciais» (Roizman, 2014, p. 141).

A Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais foi ratificada no Brasil por intermédio do Decreto Legislativo nº 485/2006 e se alinhou com os aparatos legais concernentes aos direitos culturais estabelecidos tanto universalmente por intermédio da Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 1948,² em seu artigo 27 (ONU, 2016), quanto nacionalmente, por meio dos artigos 215 e 216 da Constituição Federal de 1988, que tratam especificamente da questão cultural (Brasil, 1988).

Outros órgãos da ONU também já tomaram iniciativas em relação à valorização e proteção das manifestações culturais, como foi o caso da criação, em 2001, de um «Comitê Intergovernamental para a Proteção da Propriedade Intelectual, Recursos Genéticos, Conhecimento Tradicional e Folclore» pela Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI), com sede em Genebra, Suíça, fundada em 1967, umas das dezesseis agências especializadas da ONU, responsável por estimular a proteção da propriedade intelectual (ONUBR, 2016).

Entre 14 e 17 de setembro de 2006 foram realizados em Brasília o *I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares e o II Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas*. Pela primeira vez, na América Latina, foram garantidas condições materiais propícias para a promoção de intercâmbios diretos e reconhecimentos mútuos entre os mestres representantes das culturas populares dos países participantes.

Durante esse Encontro, o Mestre Salustiano, do Maracatu pernambucano, propalou:

Eu nunca imaginei e queria que meus antepassados fossem vivos para ver aonde a cultura popular chegou. Em 1989, o Maracatu era bem pouco desenvolvido e eu decidi vender uma caminhonete para criar uma associação. Aí veio a doídice danada, já que são difíceis essas coisas. Mas só se colhe se plantar e acreditar. Eu acreditei na minha vida e na cultura popular e sabia que um dia teria valor. Como prova, estão aqui hoje 27 Estados do Brasil e mais os países estrangeiros, discutindo cultura popular (in: *I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares e II Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares*. 2007, p. 33).

A fala do Mestre Salustiano deixa evidente o quanto os saberes produzidos no contexto das classes populares eram e, em certa medida,

² A Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH) foi traduzida para mais de trezentos e sessenta idiomas (ONU, 2019).

continuam sendo, invisibilizados e desprovidos de políticas públicas de promoção de direitos, quando comparados a outros conhecimentos produzidos.

As disparidades na garantia de recursos e valorização dos diferentes saberes, que geram as diferentes culturas, denotam a falta de reconhecimento das particularidades e peculiaridades que envolvem os indivíduos e os seus grupos sociais/culturais. Ao observar essas questões, não defendemos uma proteção geral e abstrata às culturas populares, no sentido de igualá-las em importância, em relação aos outros saberes. Ao contrário, propomos que haja o reconhecimento das pessoas em seus grupos, como sujeitos de direitos e produtoras de culturas, com tratamento e proteção especiais, particularizados, conforme as suas vulnerabilidades e das suas produções.

Consideramos que um trato genérico às culturas populares em relação a outros saberes mais valorizados socialmente não assegura proteção às suas especificidades, tornando-as ainda mais suscetíveis ao enfraquecimento ou extinção. Nesse caso, as diferenças não podem ser desconsideradas em prol da igualdade das ações, sem que sejam reconhecidos os contextos particulares dessas produções. Por isso, conforme De Sousa Santos (2003), as diferenças devem ser respeitadas, quando se trata da promoção de direitos.

Temos o direito a ser iguais quando a nossa diferença nos inferioriza; e temos o direito a ser diferentes quando a nossa igualdade nos descaracteriza. Daí a necessidade de uma igualdade que reconheça as diferenças e de uma diferença que não produza, alimente ou reproduza as desigualdades. (p. 56).

Entre 25 e 28 de novembro de 2008 foi realizado em Caracas, Venezuela, o *II Encontro Sul-Americano das Culturas Populares*. Nesse Encontro foi redigida a *Carta Sul-Americana das Culturas Populares*³ por representantes das delegações dos países participantes (Argentina, Bolívia, Brasil, Equador, Paraguai, Venezuela e Cuba, como convidada). Essa Carta chama a atenção dos governos e da população em geral para a necessidade de se dar maior atenção ao valor que as chamadas culturas populares angariaram como expressões que constituem «[...] a alma, o passado, o presente e o futuro» dos povos (Carta Sul-Americana, 2008, p. 1).

³ Lida publicamente, no dia 28 de novembro de 2008, no *II Encontro Sul-Americano das Culturas Populares*, em Caracas. Constitui o primeiro manifesto sul-americano em defesa das culturas populares, redigido conjuntamente e a partir das vozes dos próprios mestres e artistas das expressões culturais tradicionais da América Latina.

A *Carta Sul-Americana das Culturas Populares* enfatiza a necessidade de se defender, valorizar e promover as culturas populares e tradicionais, por meio da criação de um fundo latino-americano de proteção e promoção dessas culturas, elaboração de políticas de gestão de riscos das expressões das culturas tradicionais, criação de centros de formação permanente, concessão de pensão digna aos mestres, realização de mapeamentos diagnósticos regionais etc., e, com isso, efetivamente promover o «[...] casamento entre educação e cultura» (Carta Sul-Americana, 2008, p. 3).

Nessa Carta, não são os sujeitos, mas as próprias culturas populares que assumem o status de grandes celebridades, diferentemente do que ocorre frequentemente nos movimentos relacionados com as culturas de massas, em que determinados sujeitos são cultuados e beneficiados em detrimento de uma coletividade. Obviamente, as culturas populares só se materializam com a participação orgânica do sujeito, entretanto, a dimensão coletiva é mais importante que a dimensão individual. A incorporação de todos os envolvidos deve vir acompanhada de seus saberes para se evitar o que poderíamos chamar de catequese cultural. Nesses termos, não há protagonistas privilegiados.

Retomando o caso específico dos *Encontros Sul-Americanos de Culturas Populares*, convém destacar que, a despeito da realização de apenas dois encontros, realizados em 2006 no Brasil e em 2007 na Venezuela, eles contribuíram para uma mudança de perspectiva na forma como os países da América do Sul consideravam suas tradições culturais populares, já que as trocas interculturais centradas nessa temática envolvendo os brasileiros e os vizinhos sul-americanos, até então, se existiam, eram escassas e, provavelmente, empreendidas por meio de iniciativas privadas e pontuais de segmentos das elites.

Os tratados e princípios anunciados nesses encontros abrangendo, inclusive, a esfera do direito, acenam para uma necessária articulação entre políticas públicas, sistemas educacionais e organizações não governamentais (ONG), de modo a estabelecer uma relação de complementariedade recíproca entre os campos político, educacional e cultural.

Uma das alternativas utilizadas, desde 2003, pela Unesco, para promover e valorizar essas manifestações culturais populares ao redor do mundo é o seu registro como patrimônio cultural imaterial da humanidade. Na América Latina, algumas manifestações vinculadas às culturas populares e aos saberes tradicionais, aliás, já foram registradas como patrimônio cultural imaterial como, por exemplo, foi o caso do samba de roda do recôncavo baiano (2008), do frevo (2012), da procissão do Círio de Nazaré de Belém (2013) e da capoeira (2014) do Brasil; do *El Candombe* (2009)

do Uruguai; da *La Charrería* (2016) do México, do *El Carnaval de El Callao* (2016) da Venezuela; da *La tumba francesa* (2008) e da *La Rumba* (2016) de Cuba; do *El Vallenato* (2005) da Colômbia; da *La Tijeras* (2010) e da *La danza del Wititi* (2015) do Peru; da *La Marimba* (2015) do Equador e da Colômbia; do *El Baile Chino* (2014) do Chile; do *El Pujllay y El Ayarichi* da cultura *Yampara* (2014) da Bolívia (Unesco, 2017).⁴

Entretanto, se o registro dessas manifestações culturais populares não vier acompanhado de uma eficiente, consistente e permanente política de salvaguarda por parte dos poderes públicos, o desejo de promovê-las e de valorizá-las não sairá do discurso. O registro da roda de capoeira do Brasil como patrimônio cultural imaterial da humanidade na *9ª Sessão do Comitê Intergovernamental para a Salvaguarda*, realizada em Paris pela Unesco, em 26 de novembro de 2014 (Iphan, 2014), demonstra que não basta um órgão, ainda que «poderoso», «reconhecer» a importância desse bem. Até o presente momento, as diversas ações arroladas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) no seu plano de salvaguarda, como: a) a elaboração de um plano de previdência especial para os velhos mestres; b) o estabelecimento de um programa de incentivo desta manifestação no mundo; c) a criação de um Centro Nacional de Referência da Capoeira; e d) a elaboração de um plano de manejo da biriba (reconhecidamente uma das madeiras mais adequadas para a confecção de berimbaus) (Iphan, 2008), não foram plenamente implementadas.

Cabe ainda sublinhar que interesses difusos e corporativos, vinculados ao grande capital, podem distorcer o significado das políticas de patrimônio cultural. Segundo Castro-Gómez (2005) a salvaguarda do conhecimento tradicional se transformou em importante fiadora do chamado «desenvolvimento sustentável». O risco, segundo o autor, consiste em disponibilizar esse *corpus* de conhecimentos tradicionais milenares utilizados por centenas de comunidades ao redor do mundo, em poder de agências multinacionais especializadas para serem patenteados e se transformarem em potenciais mercadológicos, dada suas múltiplas possibilidades de comercialização.

Considerações finais

É notório que o debate conceitual no campo cultural é eivado de discursos maniqueístas, enunciados classificatórios e argumentos fragilizados. Os cruzamentos socioculturais em que o tradicional, o moderno, o popular e

⁴ Disponível em: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/listas>. Acesso em 23 mar. 2019.

o erudito se interseccionam desencadeiam complexos processos de «hibridação», embaraçando e confundindo compreensões aligeiradas.

Muitos desafios estão postos na busca de entendimentos mais consistentes para compreendermos as razões pelas quais tanto as camadas populares quanto as elites combinam a democracia moderna com relações arcaicas de poder. Como entender as razões pelas quais alguns «educadores populares» reproduzem, arbitrária e autoritariamente, determinadas manifestações culturais?

Entre tantas possibilidades, se faz necessário, de antemão, a demolição não só dos conceitos cristalizados, mas também das estruturas sob as quais os mesmos são implementados e defendidos como verdades absolutas. No campo das relações humanas é impossível defender a existência de conceitos imunes ao tecido social. Nesse sentido, não podemos nem desconsiderar a força do local, nem afirmar que determinada manifestação cultural popular na contemporaneidade pode declarar-se isenta de influências e códigos decorrentes do processo de mundialização.

Documentos oficiais produzidos por representantes das cúpulas políticas dos países latino-americanos signatários de tratados internacionais, apresentam algumas iniciativas de promoção e apoio das culturas populares na América Latina. Entretanto, no cotidiano das classes populares, esses documentos não passam de retóricas discursivas que apesar de bem-intencionadas não reverberam na prática. O que tem se verificado quando se busca identificar as culturas populares que sobrevivem nos países latino-americanos, é um processo de invisibilidade dessas práticas, de desprezo e de folclorização dos diversos grupos e de suas culturas.

A despeito da ação engajada de alguns movimentos sociais e de gritos de alerta expostos em análises críticas de alguns autores latino-americanos em prol da democratização cultural, observamos um alastramento, em dimensões globais, de discursos «divisivos e raivosos», protagonizados por lideranças políticas da Europa, dos Estados Unidos e de outras partes do mundo, que redesenham um retrocesso mundial contra os direitos humanos, como alertou a ONG Anistia Internacional, por meio do seu Informe 2016/2017, *O Estado dos Direitos Humanos no Mundo*, publicado em 22 de fevereiro de 2017. De acordo com esse relatório, no ano de 2016 ocorreu o uso abusivo de narrativas do tipo «nós contra eles». Os discursos de propagação da culpa, do ódio e do medo, adquiriram abrangência global, num nível tão proeminente que não se verificava desde a década de 1930. Nas palavras do Secretário Geral da referida ONG, Salil Shetty, «[...] nesse mundo que se tornou um lugar mais sombrio e instável, a atual política de demonização dissemina, de forma vergonhosa,

a perigosa ideia de que algumas pessoas são menos humanas do que outras, destituindo a humanidade de grupos inteiros» (Anistia Internacional, 2017).

Chamamos a atenção para a importância do papel das instituições formais de educação, no empenho para diversificar os conteúdos de ensino, incluindo os saberes oriundos das culturas populares e a forma como esses conteúdos são tratados nos currículos formativos. Destacamos a importância de as instituições ampliarem o seu diálogo com as manifestações culturais populares que, via de regra, se abastecem substantivamente com a energia fornecida por uma comunidade.

Apesar de, no plano legal, constataremos avanços no contexto das discussões acerca do reconhecimento da diversidade de culturas, no âmbito das práticas, predomina a ausência de ações comprometidas com a proteção e promoção das culturas populares. Mais do que lidar com elas urge pertencer a elas. A valorização das culturas populares requer o enfrentamento da burocratização de processos que viabilizam recursos materiais para a sua salvaguarda e expansão do seu patrimônio histórico-cultural. Assegurar essas condições permite o fortalecimento e a democratização das culturas populares para que elas sobrevivam aos ensejos da indústria cultural.

Por fim, é imprescindível que haja participação efetiva das próprias comunidades populares nos agenciamentos públicos que envolvem suas demandas específicas. A representação e a participação nas esferas de poder ainda precisam alcançar um patamar de envolvimento que garantam o cumprimento de acordos traçados e de cartas de princípios.

Referências

- Anistia Internacional (2017). *Informe 2016/2017: O estado de direito no mundo*. Disponível em: <<https://anistia.org.br/>>. Acesso em: 22 jun. 2019.
- BRASIL (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília: Senado Federal.
- Canclini, N. G. (1997). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, Brasil: EDUSP.
- Canevacci, M. (2000). Diversidade nômade e a mutação cultural. Em: Azoilda L. Trindade e R. Santos (Orgs.). *Multiculturalismo: mil e uma faces da escola*. Rio de Janeiro, Brasil: DP&A.
- Carneiro da Cunha, M. (2009). *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo, Brasil: Cosac Naify.

- Carta Sul-Americana das Culturas Populares (2008). Disponível em:<http://culturadigital.br/setorialculturaspopulares/files/2010/02/2008-Carta-Sul-Americana-das-Culturas-Populares-Caracas-2008-Portugues-BR.pdf>. Acesso em 17 jun. 2019.
- Carvalho, J. J. 2010. 'Espetacularização' e 'canibalização' das culturas populares na América latina. *Revista Antropológicas*. Ano 14, v. 21 (1), pp. 39-76.
- Castells, M. (1999). *O poder da identidade*. Trad. Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo, Brasil: Editora Paz e Terra.
- Castro-Gómez, S. (2005). *La poscolonialidad explicada a los niños*. Popayán, Colômbia: Editorial Universidad del Cauca/Instituto Pensar, Universidad Javeriana.
- Chartier, R. (1995). 'Cultura popular': Revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, Brasil. v. 8. n. 16, pp. 197-192.
- DaMatta, R. (1989). *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro, Brasil: Rocco, 1989.
- De Certeau, M. (1995). *A cultura no plural*. Trad. Enid Abreu Dobránsky. Campinas, Brasil: Papyrus.
- Delillo, D. (1987). *Ruído branco*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- De Sousa Santos, B. (2003). *Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitanismo multicultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Falcão, J. L. C. (2015). «Cultura internacional-popular» e mundialização: conceitos, experiências e desafios. *Mosaico: Escritos e Rabiscos*. v. 1.
- Falcão, J. L. C.; Loureiro, F. L.; Zandomínegue, B.; Martins, R. L. D. R. (2019). O falso triunfalismo das diretrizes para as culturas populares na América latina. *Revista Iberoamericana do Patrimônio Histórico-Educativo*, Campinas (SP), v. 5, pp. 1-24.
- Fanon, F. (2008). *Peles negras, máscaras brancas*. Salvador: Editora EDUFBA.
- Farias, E. S. de. e Mira, M. C. (2014). Introdução: mensagens do pós-nacional-popular. Em E. S. de Farias, e M. C. Mira (Orgs.). *Faces contemporâneas da cultura popular*. Jundiá, Brasil: Paco Editorial.
- Fernandes, N. (2016) Ética na pesquisa com crianças: ausências e desafios. *Revista Brasileira de Educação*, v. 21 n. 66, jul.- set., pp. 759-779.
- Hall, S. (2001). *A identidade cultural na pós-modernidade*. 5. ed. Rio de Janeiro, Brasil: DP&A.
- I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares e II Seminário Nacional de Políticas Públicas Para as Culturas Populares (2007). São Paulo: Instituto Polis; Brasília, DF: Ministério da Cultura.
- Ianni, O. (1997). *Teorias da globalização*. 4. ed. Rio de Janeiro, Brasil: Civilização Brasileira.

- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). *Dossiê Iphan 12: Roda de capoeira e ofício dos mestres de capoeira*. Brasília: Ministério da Cultura, 2008. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/DossieCapoeiraWeb.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2019.
- Marx, K. e Engels, F. (1989). *A ideologia alemã*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes Editora.
- ONU. Declaração dos Direitos Humanos, 1948 (2019). Disponível em: <http://www.un.org/es/universal-declaration-human-rights/>. Acesso em: 10 out. 2019.
- ONUBR. Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI) (2016). Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/agencia/ompi/>>. Acesso em 19 out. 2019.
- Ortiz, R. J. P. (2003). Uma cultura internacional-popular. Em R. Ortiz *Mundialização e Cultura* (pp. 105-145). São Paulo, Brasil: Brasiliense.
- Pereira, E. A. e Gomes, N. P. M. (2000). Inumeráveis cabeças: tradições afro-brasileiras e horizontes da contemporaneidade. Em M. N. S. Fonseca (Org.) *Brasil afro-brasileiro* (pp. 41-59). Belo Horizonte, Brasil: Autêntica.
- Roizman, M. B. (2014). A convecção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais e o direito interno. *PIDCC*. Aracaju, Ano III, ed. n. 5, pp. 140-160.
- Saviani, D. (2000). *Educação: do senso comum à consciência filosófica*. 13. ed. Campinas, Brasil: Autores Associados.
- Todorov, T. (2003). *A conquista da América: a questão do outro*. 3. ed. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes.
- Vicente, E.; Venanzoni, T. S.; Soares, R. L. (2017). Renato Ortiz: tecido da escrita, teia da memória. Entrevista com Renato Ortiz. *Matrizes*. v. 11, Nº 3, set./dez., pp. 91-112.
- Vieira, L R. (1989). Criatividade e Clichês no jogo da capoeira: a racionalização do corpo na sociedade contemporânea. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, v. 11, n. 1, set.
- Williams, R. (1992). *Cultura*. Rio de Janeiro, Brasil: Paz e Terra.
- Unesco. (2007). *Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais*. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224POR.pdf>>. Acesso em: 19 jun. 2019.
- Unesco. (2018). *Patrimônio cultural imaterial*. Disponível em: <<https://ich.unesco.org/es/listas>>. Acesso em 20 out. 2019.

CONTROL SOCIAL, DISCIPLINAMIENTO Y AUTONOMÍA CULTURAL: EL CASO DE LA TRADICIÓN DEVOCIONAL DE LOS BAILES CHINOS DE ANDACOLLO (CHILE, SIGLOS XVII AL XIX)¹

Rafael Contreras Mühlenbrock*

Daniel González Hernández**

RESUMEN

Revisamos la historia social y cultural de la devoción de indígenas y mestizos del norte de Chile, poniendo acento en prácticas rituales y festivas asociadas al culto y las celebraciones de la *Chinita* de Andacollo, inauguradas con la fundación de esta *Doctrina de indios* hacia 1580 y reforzadas con la formación de la Parroquia en 1668 y la cofradía fundada en honor de la Virgen del Rosario en 1676, tradiciones coloniales que nos acompañan hasta hoy bajo la forma de *bailes chinos*, hermandades de músicos danzantes y poetas populares que en este ensayo se interpretan como formas culturales que el mundo indígena, mestizo y popular va constituyendo históricamente como respuestas autónomas a complejos procesos de disciplinamiento y control social implementados sobre/contra las costumbres, saberes y prácticas rituales, festivas, sociales y económicas locales. Respuesta cultural organizada y colectiva la del *pichingado* andacollino que constituye, durante los siglos XIX y XX, una verdadera *institucionalidad popular* en el ámbito devocional, siendo gobernada la festividad y ritualidad por una autoridad indomestiza y popular, el pichinga o cacique, instituido ritualmente para funcionar como contrapoder local a la Iglesia y su obispo.

Palabras clave: Bailes chinos, autonomía, control social, disciplinamiento, Andacollo.

¹ Este ensayo corresponde a una versión revisada y resumida del texto «Los bailes chinos andacollinos entre la Colonia y la República: control, disciplina y autonomía de una devoción popular», que aparece en Contreras y González (2019, p.156–183).

* Universidad de Chile; rafa_acm@yahoo.com // www.baileschinos.cl.

** Universidad de Chile; daniel.gdaniel@gmail.com.

ABSTRACT

This article examines the social and cultural history of the devotional practice of indigenous and mestizo people of the North of Chile, focusing on the ritual practices and associated festivals surrounding the adoration and celebration of the *Chinita* (Virgin Mary) of Andacollo. This practice was inaugurated with the foundation of the *Doctrina de indios* in 1580 and reinforced with the formation of the Parroquia in 1668 along with the confraternity founded in honor of the Virgen del Rosario in 1676. These colonial traditions survive to this day in the form of *bailes chinos*, brotherhoods of dancing musicians and popular poets. In this essay, we interpret this phenomenon as a cultural form that the indigenous, mestizo, and popular world historically constituted as an autonomous response to the complex processes of discipline and social control implemented on and against the customs, knowledge, ritual practices, festivals, society, and local economy. This cultural response was organized as a Andacollan *pichingado*, and it constituted, throughout the 19th and 20th centuries, an authentic *popular institution* in a devotional environment. This festival and ritual practice was governed by a popular, indigenous/mestizo authority, the *pichinga* or *cacique*, instituted ritually to function as a local counter-power to the Church and the bishop.

Keywords: *Bailes chinos*, folk dance, autonomy, social control, discipline, Andacollo.

Los bailes chinos y la fiesta de Andacollo

Los bailes chinos son hermandades devocionales indomestizas de poetas populares y músicos danzantes de flauta, tambor y bandera que, asociados por relaciones de parentesco, vecindad y afinidad, participan desde hace siglos del culto ritual de imágenes católicas en festividades patronales y de santuario que, hasta la actualidad, se celebran en Chile entre Tarapacá por el norte hasta el valle del Mapocho por el sur (Contreras y González, 2014 y 2019), así como en las actuales provincias de San Juan y Cuyo en Argentina (Giuliani, 1996) debido a la migración poblacional y una ocupación territorial transfronteriza que se intensifica en el siglo XIX (Hevilla, 2001; Quiroga y Quiroga, 2003).²

² Posiblemente el culto a la *Chinita* de Andacollo se haya difundido antes a un Cuyo colonial que dependió administrativamente de la Capitanía General de Chile hasta 1776, pero también por el temprano diseño eclesiástico del territorio, la promoción

Los primeros antecedentes de esta tradición cultural son las prácticas rituales que se formaron y desarrollaron en las fiestas indígenas del norte colonial de Chile, como aquellas realizadas en el *Asiento de minas* de Andacollo y que la leyenda popular remite al siglo XVI, momento en que precisamente existían allí contingentes de indígenas de diversas proveniencias trabajando sus lavaderos de oro, tal como atestigua la *Tasa* de Santillán (Cortés, 2003a) y otras visitas a indígenas encomendados, en especial una que en su título constata una temprana advocación mariana.³ Se desarrollan entonces lo que genéricamente se llamó bailes *de indios* y *de la bandera*, cuyos integrantes indígenas y mestizos se ubicaban con sus tambores, flautas y banderas al final de las procesiones de los actos públicos y religiosos organizados para regular y conducir el culto indígena y las prácticas sociales preexistentes. Por ello, quizás, la temprana incorporación de Andacollo al diseño territorial eclesiástico al fundarse la *Doctrina de indios* en 1580, la Parroquia en 1668 y la cofradía de la Virgen del Rosario en 1676, oficializando una fiesta que adquirirá importancia en el siglo siguiente, llevando a que en 1773 se cambie la fiesta de octubre a la navidad y se construya el templo antiguo entre 1776 y 1789, momento en que las celebraciones eran ya animadas, al menos desde el siglo XVII, por los bailes chinos de Andacollo y Limarí, a los que en el XVIII se suman colectivos de Sotaquí y Huamalata, así como hermandades de un nuevo tipo como son los *turbantes* y *danzas*, cuya vestimenta, instrumentación y coreografía eran de ascendencia criolla e hispánica, la ocupación de sus integrantes principalmente artesanal en el primer caso, y campesina en el segundo, y sus bases sociales y culturales en gran medida indígenas y mestizas, generándose por ello una pronta confluencia organizativa con los bailes chinos, cuya composición era principalmente de mineros.⁴ Pero

del culto, la fiesta y los bailes chinos que se generaron a partir de las ancestrales prácticas productivas agroganaderas de trashumancia, arrieraje y comercio transcordillerano (Michieli, 1995).

³ Visita del Juez Visitador Joachim de Rueda a los peones mineros de las encomiendas de Nancagua, Malloa y Aconcagua, que se encuentran en las minas de Nuestra Señora de Andacollo, Jurisdicción de La Serena. 5–8 de septiembre de 1596. Vol. D1–15–1. Archivo del Convento de Santo Domingo, Santiago, Chile.

⁴ El baile de Turbantes de La Serena, compuesto por artesanos de la ciudad y fundado en 1752 con el nombre de *baile del Obispo*, a quien le debía total obediencia, nunca aceptaron la autoridad del pichinga pues, según Laureano Barrera, eran «mui orgullosos, es decir, aristócratas porque visten bien» (Galleguillos, 1896, p.47). Respecto a la vinculación estricta entre baile y oficio (chino/minero, danza/campesino, turbante/artesano) funcionó durante el siglo XVIII y solo parte del XIX (Contreras y González, 2014, p.134–142), pues ya Domeyko, en su viaje de 1843, menciona turbantes cuyos integrantes eran labradores del Elqui (1978, p.562).

es en el siglo XIX cuando con fuerza inusitada proliferan estas hermandades por los valles colindantes del Limarí, Elqui, Huasco, Choapa, Copiapó, Petorca–La Ligua y Aconcagua, al menos.⁵

Así es que a nivel regional se va construyendo un poder en torno a la figura del *pichinga*, instituido y liderado por el baile local en el siglo XIX, actual baile chino n° 1 Barrera, y que funcionaba como un contrapoder que permitía a los *dueños de casa* gobernar la fiesta desde una ritualidad popular e indomestiza que se sustentaba de facto en las muchedumbres peonales y campesinas que peregrinaban y concurrían desde los cuatro puntos cardinales. Respaldo de masas populares que verbaliza el pichinga Laureano Barrera en una entrevista concedida luego de ser apresado por orden del alcalde debido al traslado de la Virgen sin permiso, señalando que se lo encarceló porque

«[...] soy pobre y a los ricos no les hacen nada... Le dije [al alcalde] que cometía un abuso conmigo, que por qué no me tomaba preso el día de la fiesta, que entonces sabría con quién tenía que habérselas... Que no quedarían ni las cenizas de él ni de su parentela» (Galleguillos, 1896, p.44).⁶

⁵ En dicho siglo se masifica la formación de bailes chinos, danzas y turbantes asociados a la fiesta andacollina, pero también a otros patronazgos y lugares, existiendo este tipo de bailes, además del pueblo de Andacollo y alrededores (mina Angostura, Maitencillo, El Peñón y Tambillos), al menos en el puerto de Coquimbo, en La Serena y zonas aledañas (Las Compañías, Santa Lucía y La Pampa), en el valle del Elqui (Arqueros, Coquimbito, Algarrobito/Cutún, Quebrada de Talca, Alto de Rojas, El Molle, Saturno, El Tambo, San Isidro), en La Higuera, en el valle del Limarí (Limarí, La Chimba, Sotaquí, Huamalata, Villaseca, Panulcillo, Lagunillas, Quebrada Seca, Piedras Bonitas, Hurtado, Barraza, Pachingo, Punilla, Tamaya, Cerrillos, La Torre), en el valle del Choapa (Las Cañas, El Tambo), en el valle del Huasco (Carrizo, El Solar), en Atacama (pueblo de San Fernando, Copiapó, Tierra Amarilla), en los valles de Petorca y La Ligua (Valle Hermoso), en el valle del Aconcagua (Los Chacayes, Calle Ortiz, Cay Cay, Puchuncaví, Quintero, Loncura), y los valles del Mapocho y Maipo (Caleu, Isla de Maipo, El Monte) (Contreras, González y Peña, 2011, p.140). A estos se deben sumar los bailes chinos fundados en el norte salitrero, tanto el de Iquique que lidera la fiesta de La Tirana (García, 2003; Guerrero, 2009), como muy posiblemente también algunos otros de distintas oficinas salitreras. Para el caso transandino ver las referencias de las notas n° 4 y n° 32 de este ensayo.

⁶ Puede leerse la entrevista de 1895 realizada al pichinga Laureano Barrera en Galleguillos (1895, p.39–53) y en Contreras y González (2014, p.175–192).



Imagen 1. Pichinga Laureano Barrera, jefe de los bailes chinos en el pueblo de Andacollo. 1901. Ambrotipo de Alfredo Bravo. Colección del Museo Histórico Nacional de Chile, Santiago.

Es precisamente en el siglo XIX que se enfatizan y hacen más eficientes los procesos de disciplinamiento y control social, económico y cultural sobre el mundo indígena, mestizo y popular, como deja entrever este testimonio del pichinga Barrera. Lo que no extraña, pues era un momento que presenciaba la proliferación, popularización y masificación del culto andacollino y los concurrentes a las fiestas de la *Chinita* de la montaña, también llamada *Morena* por sus devotos. Amplitud y alcance del culto andacollino que fascinó a los visitantes, generando que la tarea escritural antes reservada a funcionarios eclesiásticos coloniales que registraban y sancionaban las formas de vida indígenas, comenzara a ser ejercida ahora por viajeros, cronistas y científicos que, si bien muchas veces censuraban estas prácticas desde una visión racionalista, e incluso clasista y racista, aportaron también valiosa información a la descripción cultural e histórica,

textos que aparecen con profusión en el siglo XIX y que en el XX se complementan con visiones de folcloristas e investigadores de las ciencias sociales y las humanidades. Entre todas estas fuentes, destacan aquellas crónicas que describieron la vida minera, rural y festiva;⁷ quienes inicialmente resaltaron el ascendente indígena de estas ritualidades;⁸ los que destacaron el vínculo con manifestaciones festivas coloniales como los bailes de indios, de la bandera, catimbaos, empellejados y/o encuerados;⁹ los que pusieron acento al sustrato católico;¹⁰ quienes vieron la importancia de la jerarquía social y popular organizada en torno al pichinga andacollino;¹¹ los que apuntaron a los sucesivos problemas con la jerarquía clerical;¹² quienes asociaron estas prácticas con antiguas cofradías coloniales;¹³ siendo, por último, muchos quienes intentaron una descripción de la danza, música y poética, así como de las formas organizativas e históricas de esta tradición.¹⁴

Pero ha sido una, quizás, la principal deuda de muchos de estos trabajos: abordar la historia social y cultural de los procesos de formación y desarrollo de los bailes chinos, precisamente en este tránsito entre el período colonial y el republicano. Pues esta tradición devocional, especialmente en el caso andacollino, es una respuesta cultural autónoma a los embates

⁷ Miers, 1826; Longeville, 1962; Gay, 1854; Domeyko, 1978; Vicuña Mackenna, 1968; Chouteau, 1887; F. Galleguillos, 1896; P. Galleguillos, 1931 y 1992; y, Carmagnani, 2006.

⁸ Notas de Claudio Gay de 1801 sobre chinos de Andacollo y el valle del Elqui (en Pérez de Arce *et. al.*, 1994); Miers, 1826; Domeyko, 1973; Ramírez, 1873; Cepeda, 1886; Granada, 1890; Lenz, 1910; y, Latcham, 1910.

⁹ Concha, 1871; Tornero, 1872; Rodríguez, 1875; Lenz, 1910; Latcham, 1910; Pereira Salas, 1941; Plath, 1951; Urrutia, 1968; Pérez de Arce *et. al.*, 1994; Contreras, González y Peña, 2011; y, Contreras y González, 2014.

¹⁰ Ramírez, 1873; Cepeda, 1886; apuntes inéditos del cura Blas Hernández; Munizaga, 1900; Albás, 2000 y 1949; Morandé, 1984; Alaniz, 1990; y, Falch, 1993.

¹¹ Ramírez 1873; F. Galleguillos, 1896; Latcham, 1910; P. Galleguillos, 1931 y 1992; Albás, 2000; Plath, 1951; Uribe, 1974; López, 1995; Ruiz, 2003; Contreras, González y Peña, 2011; y, Contreras y González, 2014 y 2019.

¹² Latcham, 1910; Albás, 2000; Plath, 1951; Salinas, 1991; Pérez de Arce *et. al.*, 1994; Ruiz, 1995; Peña, 1996; Mercado, 2002; Guerrero, 2009; Contreras, González y Peña, 2011; y, Contreras y González, 2014 y 2019.

¹³ Domeyko, 1978; Ramírez, 1873; Albás, 2000; Falch, 1993; Ruiz, 2000; Contreras, González y Peña, 2011; y, Contreras y González, 2010 y 2014.

¹⁴ Domeyko, 1978; Ramírez, 1873; Cepeda, 1886; F. Galleguillos, 1896; Lenz, 1910; Latcham, 1910; Laval, 1910; P. Galleguillos, 1992; Délano, 1939; Pereira Salas, 1941; Albás, 2000 y 1949; Plath, 1951; Uribe, 1958, 1974 y 1978; Iribarren, 1966; Urrutia, 1968; Pumarino y Sanhueza, 1968; Pérez de Arce *et. al.*, 1994; Mercado, 2003; García, 2003; Godoy, 2007; Guerrero, 2009; Contreras, González y Peña, 2011; y, Contreras y González, 2014 y 2019.

de los diversos poderes y las diferentes formas y estrategias que adoptó históricamente tanto el proceso de evangelización católica, como las dinámicas de explotación y expoliación económica por parte de las clases patronales coloniales y capitalistas, y la imposición de una dominación política por parte del Estado imperial y luego republicano. Poderes religiosos, económicos y políticos que, a lo largo de los siglos, desplegaron un proceso de *occidentalización* —llamado también de *confesionalización*, *civilización* o de *reforma de las costumbres*— que se implementó combinando estrategias de control social y disciplinamiento, remitiendo el primer concepto al cambio cultural intentado desde las propias comunidades, *por abajo*, buscando la persuasión y el autocontrol, mientras el segundo remite a la modificación que *desde arriba* se hace a formas culturales preexistentes, comprendiendo acciones normativas, institucionales, coactivas, coercitivas y/o represivas.¹⁵ Pero, sea por *arriba* o *abajo*, la sola pregunta sobre el cambio cultural no responde, necesariamente, la interrogante acerca de la dominación, que es precisamente la clave para dilucidar la acción que *desde fuera* las clases dominantes ejercieron sobre las tradiciones y prácticas de los pueblos indígenas, las comunidades locales y los sectores mestizos, afrodescendientes y plebeyos en general. Entonces, en este caso no se trataría solo de saber cuán impuestos o no son los cambios, es decir, cuánta conciliación o consenso social existe entre la élite y el pueblo, que sería una diferencia central entre ambos conceptos: la posición desde la que se transforma la cultura (acción vertical, arriba/abajo). Hay que complementar esta pregunta con otras dimensiones: para qué se hace lo que se hace, con qué fines y cuáles beneficios, cuál es el lugar y contexto dónde se forman y cambian las tradiciones, saber si articula elementos y decisiones propias y ajenas, quién y cómo opera el control cultural sobre ellos.¹⁶ Resolver estas interrogantes contribuiría a ir dilucidando si histórica y culturalmente una costumbre, un periodo de tiempo o un proceso social contribuye a la dominación, dependencia y subordinación de las clases populares y los pueblos indígenas, o a su autonomía e independencia, lo que se deberá en gran parte, aunque no de forma determinante, de si las decisiones se imponen desde

¹⁵ Ambos conceptos han sido puestos en tensión en una serie de ensayos compilados por Undurraga y Gaune (2014) para casos de Chile y América, siendo tratados también en Mantecón (2010) y Foucault (2005).

¹⁶ Indagar acerca de los procesos de cambio no lleva mecánicamente a abandonar el estudio contextual de cada periodo histórico particular en que se forman, constituyen o desarrollan tradiciones, pues investigar «una cultura consuetudinaria», como dice Thompson (1989), se vincula más bien «con la recuperación de pasados estados de conciencia y la reconstrucción de la textura de las relaciones domésticas y sociales. Tiene menos que ver con el llegar a ser que con el ser» (p. 67).

arriba/afuera, se construyen autónomamente desde *abajo/adentro*, o en una combinación de ambas (Bonfil Batalla, 1991).

Surge entonces la siguiente duda en el caso del Norte Chico, ¿se puede entender esta herencia originaria, nativa o indígena en las actuales manifestaciones de devoción popular desde, llamémoslo así, la simple continuidad histórica, como prácticas, saberes y creencias de grupos culturales y étnicamente diferenciados, *autóctonos*, que se mantienen de forma ininterrumpida desde la época prehispánica hasta la colonización, el periodo republicano, o contemporáneamente? Abordar esta interrogante habilita una vinculación compleja de las actuales celebraciones populares con los antiguos pueblos indígenas, pues aceptar sin más una continuidad de las cosmovisiones precolombinas hasta la actual devocionalidad popular supondría invisibilizar los procesos económico políticos de la conquista y la colonización del territorio, procesos de violencia institucionalizada que reducen gravemente en vitalidad y número a los pueblos originarios locales, así como a los pueblos que fueron desarraigados forzosamente y llevados desde todos los puntos cardinales hacia lugares como el Asiento de Minas de Andacollo.¹⁷

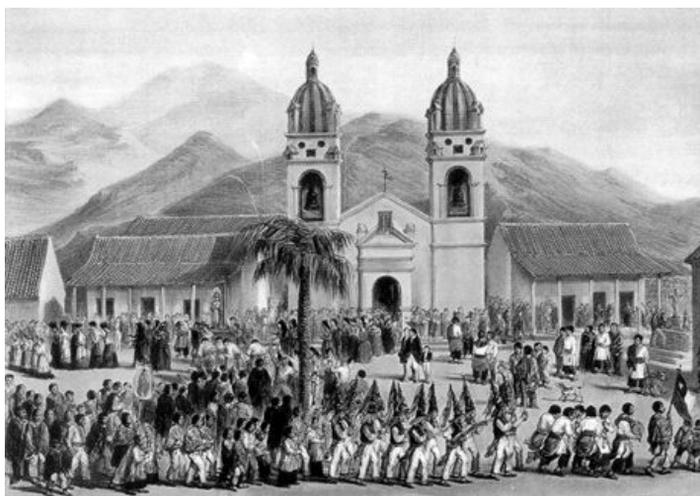


Imagen 2. Litografía de la fiesta de Andacollo de 1836, que aparece en el *Atlas de historia física y política de Chile* de Claudio Gay. 1854. Colección del Museo Histórico Nacional de Chile, Santiago.

¹⁷ Se sostiene la idea de un Andacollo colonial multiétnico y multicultural forzoso. Ver: *Tasa* de Santillán (en Cortés, 2003a); la visita a indígenas encomendados en 1596 citada en notas precedentes; matrículas de indígenas de Limarí y Sotaquí encomendados a la familia Pastene hacia 1698 (en Peña y Araya, 2000, p. 25–28);

La evangelización del norte colonial: entre el control social, el disciplinamiento, las resistencias y la autonomía cultural

El proceso de sometimiento y control se manifiesta en la historia de las fiestas como un proceso de institucionalización y normativización desde arriba, esto es, controlar, capturar y dominar aquellas lógicas, sentidos, saberes, prácticas y poderes que animan y se ponen en juego en lo festivo, sobre todo aquellas formas colectivas de vivir la devoción que se despliegan en torno a las ritualidades indígenas. Institucionalización que cruza transversalmente las diferentes estrategias de evangelización que durante siglos criticaron y censuraron, en voz de curas y obispos, el vínculo de lo religioso con otros ámbitos de la vida social: lo productivo, el trabajo, las relaciones pluriétnicas, el parentesco, la sociabilidad popular, la interseccionalidad sexual. De esta presión cultural que implementó la colonización imperial, y luego estatal-nacional, hay muchos ejemplos históricos. Detenerse en algunos permitirá ilustrar la profundidad de un radical proceso de transformación de la vida nativa que supuso la doble colonización religiosa y económica. Revisemos algunas de sus características, así como las respuestas que generó.

Destaca la inicial oposición a la fiesta indígena que manifiestan tanto las autoridades coloniales y patronales por un lado, como los intentos de curas por modificarlas y desplegar en su lugar una celebración que promoviera la nueva doctrina católica mediante una solemnidad renovada a la vez que ortodoxa, la cual se desplegaba mediante una estética barroca. Esto generó una mayor permisividad, tolerancia y laxitud en las formas del culto de las poblaciones nativas, las que además comenzaron a desarrollarse con relativa independencia y en estrecho vínculo a prácticas sociales originarias y afrodescendientes, lo que se enfatizaba en los espacios periféricos, pero no menos en las ciudades, como deja ver un conocido relato del jesuita Alonso de Ovalle sobre el Santiago de inicios del siglo XVII, que muestra la mezcla entre la promoción dogmática y barroca de las cofradías coloniales y las prácticas rituales de los indígenas y afrodescendientes (2003, p. 91–92 y 163–170). Frente a dichas manifestaciones, a las que se denominó luego genéricamente como *barroquismo americano*, aparecen múltiples respuestas institucionales, aunque de forma

los participantes indígenas de la cofradía de Andacollo en el último tercio del siglo XVII (en Falch, 1993); y los apellidos de cófrades indígenas que vuelven a aparecer en la formación de bailes chinos de Limarí, Huamalata y Sotaquí en el siglo XVIII (Contreras, González y Peña, 2011, p.492; Contreras y González, 2014, p. 41–54).

genérica se condenó y buscó controlar el *gasto* y el *gusto* de las celebraciones indígenas (Cruz y Koeltzsch, 2018), criticándose los disfrutes, diversiones y excesos colectivos y públicos.

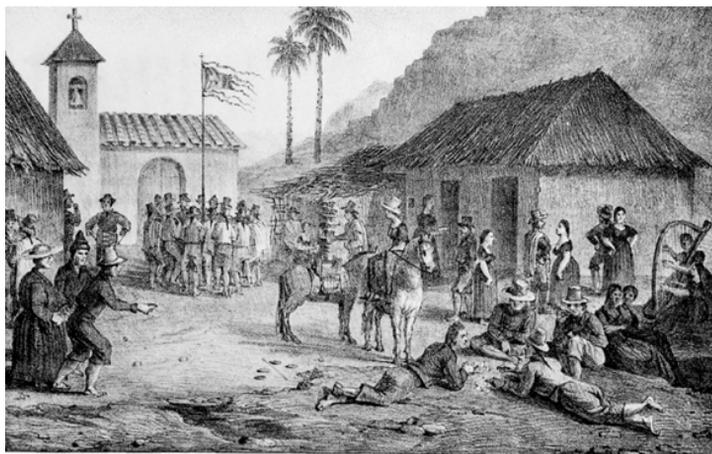
En la zona estudiada, por ejemplo, existen múltiples censuras a los *mingacos* realizados con ocasión de diversas actividades productivas, a prácticas como el *palín* (tachada de juego), las carreras de caballos o el oficio de sanadoras o *meicas*. Persecución que puede ser interpretada como una búsqueda por secularizar la vida social y el trabajo de los indígenas, autonomizándolo y desvinculándolo de otras dimensiones a las que estaban ligadas en los sistemas precolombinos, como el parentesco, el territorio o lo ritual, ataque directo a cosmovisiones que relacionaban trabajo y religiosidad y que fue remplazado, como señala Góngora (2008), «por el trabajo ‘profano’ importado por los españoles, cuyo ritmo solo era interrumpido por el ocio, la disipación y la borrachera» (p. 145).

En este contexto, fue también común normar los días de fiesta mediante, por ejemplo, cartas pastorales del obispo Humanzoro que buscaban evitar «desviaciones doctrinales de parte de los indígenas». ¹⁸ O las sanciones que los visitadores eclesiásticos hacían de los gastos en comida y bebidas durante las fiestas, ¹⁹ que recordaba el comensalismo de los *gentiles* peninsulares. Asimismo, existían múltiples dispositivos de educación y socialización que tenían como función *penetrar* la vida cotidiana para, desde ahí, evangelizar a los indígenas y demás naciones y castas mediante una estética barroca y una serie de mecanismos locales de adoctrinamiento, entre los que resaltaron, como señala Ruiz (2000), la política de fundación de cofradías, con sus posteriores intervenciones y modificaciones, los colegios de hijos de caciques, las doctrinas en lenguas nativas, los fiscales indígenas, los protectores de indios, la imposición de imágenes sobre cultos nativos, entre muchas otras formas que adoptó el catolicismo militante. Dispositivos coloniales de evangelización que se habrían desarrollado, según plantea Valenzuela (2013), en el marco de una simbología de representación litúrgica del poder escenificada en las fiestas públicas y religiosas, la cual era parte de políticas persuasivas que mediante una serie de prácticas y mediaciones simbólicas buscaban contribuir a la legitimación de una sociedad altamente jerarquizada y

¹⁸ Carta Pastoral de Fray Diego Humanzoro Obispo de Santiago de Chile. En *Libro I de Matrimonios*. 1648–1682. Archivo Parroquial de Sotaquí, Sotaquí.

¹⁹ Por ejemplo en 1700 el visitador don Pedro Martínez de Puebla sanciona las prácticas festivas y manda al cura vicario de Andacollo que «no permita dichos gastos» en comida, bebida y pólvora, y en 1702 el Dr. Cristóbal Olivera observa la inexistencia de un cuaderno de cuentas en la cofradía (Albas, 2000, p. 86-87).

segmentada, modelo que tuvo más éxito en las ciudades centrales que en las urbes periféricas, localidades rurales y el campo.²⁰



Diversiones observadas among the Peasantry of Chile on the Festival of Corpus Christi

Imagen 3. Baile de la bandera en una fiesta rural del Corpus Christi. En Miers (1826).

Es precisamente este modelo litúrgico barroco el que comienza a ser cuestionado y modificado por tendencias ilustradas que pretendieron eliminar la *exteriorización* típica de la devoción indígena y popular, a la vez que *interiorizar* las manifestaciones del culto, hacerlas piadosas, siendo los principales exponentes clericales de ese periodo los obispos Juan Bravo de Riveros (1734 a 1743) y Manuel Alday y Aspeé (1753 a 1788), quienes redactaron múltiples y directas condenas a la cultura popular de la zona, las que fueron dispuestas tanto en los informes de sus visitas como en los sínodos.²¹ Políticas que comienzan a complementarse

²⁰ Si bien en la zona no existieron *visitas de idolatrías*, estos procesos jurídicos y religiosos sí fueron implementados durante los siglos XVII y XVIII en el mundo andino para eliminar lo que eran consideradas prácticas profanas, herejes y/o paganas. Formas culturales que, como sostiene Cordero (2016), vienen a imponer una mayor regulación y control de la religiosidad y las prácticas sociales de las comunidades andinas, buscando, en último término, cercar la vida comunitaria, evitar la preeminencia del parentesco y las relaciones de reciprocidad, así como anular el vínculo entre el trabajo y lo religioso (Duviols, 2003; Gareis, 2007).

²¹ Visita de Bravo de Riveros al valle del Limarí en Peña y Araya (2000, p. 56–59). Sínodo de 1744 en Oviedo (1982). Sínodo de 1763 en «Synodo diocesana del Obispado de Santiago de Chile. 1763». Lima, Perú: abril de 1764. Especialmente revisar las constituciones 7^a, 8^a y 9^a, Título XII (p. 92–96) y constituciones 12^a y 13^a, Título XIX (p. 132–133).

en el siglo XIX con un creciente proceso de secularización, tanto de la sociedad nacional en conformación como de la propia Iglesia y su gobierno diocesano, (que ahora repulsaba lo colonial acusándolo de atrasado y limitante, buscándose, y consiguiéndolo al fin, como plantea Serrano (2008), un mayor control a nivel territorial, diocesano y de formación y mando sobre el clero secular y regular, periodo en que se produce la verdadera reforma tridentina del catolicismo nacional al mando del arzobispo de Santiago don Rafael Valentín Valdivieso. Comenzaron los impresos (imagnería, folletos, misiones, cartillas de instrucción, oraciones) y la publicación de revistas clericales.²² La opinión pública fue usada también para la difusión regional del mensaje disciplinante.²³ A lo que se suman una serie de procedimientos, reglamentos y estatutos que intentaban regular el funcionamiento de las fiestas y los bailes chinos de Andacollo.²⁴ Sin olvidar, obviamente, la publicación clerical de historias oficiales de las fiestas de Andacollo y Sotaquí el último cuarto del siglo XIX. Detengámonos un poco aquí.

La publicación de estas historias se encuadra en una estrategia que, como vimos, atribuye una mayor importancia tanto a la opinión pública y los productos culturales (libros, prensa, revistas), como al rol que asumen los nuevos grupos laicos para influir en la configuración de la sociedad nacional y la construcción y control del Estado y sus políticas, floreciente

²² El uso de la imprenta se incentiva en Andacollo en 1900 cuando la congregación Claretiana se hace cargo de la parroquia, siendo típicas de este periodo la impresión de estampas de la Virgen de Andacollo y el Niño Dios de Sotaquí que han sido reproducidas en Contreras y González (2014, p. 52 y 496; 2019, p. 165). También se editó entre 1905 y la década de 1950 las revistas parroquiales «La Estrella de Andacollo» y «Nuestra Señora del Rosario de Andacollo».

²³ Un ejemplo es el inserto contratado por el obispado serenense en el periódico ovalino *El Tamaya* para sancionar la performance ritual al interior de los templos a mediados del siglo XX, señalándose que en vista de una normativa «papal y episcopal queda prohibido en esta iglesia el uso de tambores, flautas o cualquier otro instrumento fuera del órgano o del armonio. De un modo especial se refiere a los conocidos en estas regiones con el nombre de bailes» (Contreras y González, 2014, p. 545).

²⁴ Son cuatro los reglamentos que durante los siglos XIX y XX se realizan para normar la fiesta andacollina: los años 1888, 1932, 1975 y 1995. El de 1888 puede revisarse en Albás (2000, p. 139–144). El de 1932 fue impreso como: *Reglamento para las Danzas de Andacollo. 1932. La Serena, Chile: Imprenta y Librería Moderna*. El de 1975 corresponde a un documento mecanografiado: *Estatutos de la Asociación de Bailes Religiosos de Nuestra Señora del Rosario de Andacollo. IV Región, Chile. 1975. Andacollo, Chile (Archivo Familiar Ramos Quinzacara, Vicuña)*. Y el de 1995 fue impreso como: *Estatutos de los Bailes Religiosos del Santuario de Andacollo y la Arquidiócesis de La Serena. 1995. Impreso. La Serena, Chile*.

civilidad católica que se desarrolla en un contexto de auge del liberalismo y conflictiva separación del poder político respecto del religioso, tensionándose las posiciones entre aquellos que sostenían el regalismo como derecho del poder político a nombrar a las autoridades eclesiales (elite política y una parte menor de la curia, principalmente reglares), y los ultramontanos que, liderados por el arzobispo Valdivieso y la totalidad de la iglesia diocesana, defiende los fueros que sobre ella tiene el Papa romano, a la vez que ratifica derechos y doctrinas que eran en último término *tridentinas*, pues fijaban la autoridad de la jerarquía eclesiástica por sobre la acción de las comunidades, para desde ahí posicionarse en una lucha mayor frente al Estado (Serrano, 2008). Deben interpretarse en esta línea muchas de las acciones del obispo serenense José Manuel Orrego, como fue por ejemplo la construcción de la Basílica de Andacollo,²⁵ o la captura institucional de la imagen y la fiesta del Niño Dios de Sotaquí, realizada en 1873 luego de un entredicho que este prelado mantuvo con la familia sotaquina Toro Torres, sostenedores del culto e imagen local (Peña, 1996, p. 27–65; Contreras y González, 2014, p. 507–518). En esta esfera queda, precisamente, la voluntad por escribir la historia andacollina por parte del Pbro. Ramírez (1873), así como el impulso laical expresado por la Unión Católica para replicar ese tipo de relato para el caso del recién *institucionalizado* culto sotaquino, petición que Abdón Cifuentes le hiciera por carta en 1886 al párroco Félix Cepeda para estimularlo a que iniciase un trabajo recopilatorio sobre la fiesta local pues, fundamentaba el conservador, «nadie como U. podría escribir una narración histórica de esas romerías para el Boletín de la Asamblea de la Unión Católica», pidiéndole que ese documento fuera «semejante al del Sr. Ramírez sobre Nta. Sra. de Andacollo».²⁶ Se debe pensar entonces esta secuencia editorial de libros y revistas como una forma que la Iglesia tiene para asegurarse una línea de memoria alejada del barroquismo

²⁵ La construcción de la Basílica, iniciada en 1873 y finalizada en 1893, fue también un importante eslabón de la captura de la fiesta por parte de la Iglesia, a la vez que puede interpretarse como resultado de una política ultramontana implementada en el marco del conflicto con el Estado, validando con esta monumental intervención arquitectónica de estilo románico el ascendente papal sobre la Iglesia chilena, hito realizado en uno de los principales obispados del país y en quizás el más antiguo y visitado de los santuarios.

²⁶ Carta de Abdón Cifuentes al párroco de Sotaquí Félix Cepeda. En *Libro de Cartas Varias*. 5 de Marzo de 1886. Archivo Parroquial de Sotaquí. Sotaquí, Chile. La imagen de este documento puede verse en Contreras, González y Peña (2011, p.224). Lo que puede intuirse detrás de esta misiva es la reunión de antecedentes que le permitían a esta elite capitalina testificar la existencia de una *republica católica* (Serrano, 2008, p. 49–95).

americano a la vez que del hispanismo, pues, como deja entender Ramírez, estos bailes no son una herencia del carnaval hispano, sino que más bien le hicieron frente, las catolizaron. Siendo éste un primer intento por darle plausibilidad histórica, quisieran científica, a la fundamentación teológica de buscar en el catolicismo el origen de estas danzas, y ya no en los gentiles, en el paganismo o en las idolatrías. Se trataba de escribir y describir para luego compartir certezas y legitimarse desde una posición de catolicismo secularizado y letrado, aunque también bíblico y teológico.



Imagen 4. Chinos en la fiesta de Andacollo. C.1910. Archivo Parroquial de Andacollo, Andacollo.

Este largo proyecto evangelizador debe ser interpretado, a nivel general, como la vocación de una elite urbana para transformar el carácter marcadamente rural de la devoción popular de unas clases y estamentos plebeyos compuestos en su mayoría por indígenas, mestizos, afrodescendientes e hispanocriollos pobres (Salinas, 1991; Contreras y González, 2014 y 2019). Este proceso de control y disciplinamiento fue histórico, por lo que no se dio solo como evangelización y penetración cultural, es decir, no solo fue un enfoque sobre las doctrinas, las formas de culto, los calendarios festivos y demás dispositivos institucionales de educación y promoción cultural, o de diseño administrativo y eclesiástico, sino que se buscó afectar y cambiar la generalidad de las sociedades nativas en un contexto de progresiva explotación económica. El proyecto colonizador fue entonces diseñado e implementado cada vez más desde una mirada jerárquica y centralizada que *contagiara* y *difundiera* la cultura occidental cristiana sobre culturas nativas y originarias, transformando formas de vida, creencias y cosmovisiones, pero sobre todo la economía,

el trabajo y el rol de los indígenas en los nuevos procesos productivos y de acumulación de la riqueza/capital. De ahí que el sello fue la aplicación sistemática de violencia física y simbólica sobre/contra las comunidades y trabajadores indígenas, afrodescendientes y mestizos. Abordemos brevemente este tema.

El sistema laboral indígena fue la base sobre la que se asentó la tendencia señorial de la empresa de conquista, autonomía que rápidamente fue vista con reticencia por la administración colonial. En ese horizonte es que se constituye el derecho indiano, se fundan pueblos de indios y se transforma la encomienda desde el servicio personal al de mita minera (asientos de trabajo), cambios que regulaban el trabajo indígena y generaban teóricos contrapesos políticos y económicos entre corona y colonos, aunque dejaban fuera a una creciente masa de trabajadores mestizos. Pero la servilización de las bases indígenas, afrodescendientes y mestizas, cuando no su esclavización, se consolidó de todas formas. Entre otras vías, una muy importante fue la ruralización de la economía post crisis del *ciclo del oro*, a fines del siglo XVI, y el tránsito hacia el auge de una economía agropecuaria, conocida también como *ciclo del sebo*, que campesinizó las fuerzas productivas dentro y fuera de las grandes propiedades rurales, mestizándolas y fomentando los asentamientos humanos dispersos y de reducido tamaño en tierras lejanas y marginales (Góngora, 1998). Todo lo cual se complementa históricamente con una minería de pequeña escala, diseminada, con baja inversión en tecnología y una fuerza de trabajo peonizada y proto-salarizada (Carmagnani, 2006), minería que en el caso regional fue a su vez agente potenciador y dinamizador del sistema productivo agropecuario (Cortés, 2003b; Pinto, 2015a, 2015b).²⁷ También este proceso de campesinización colonial, y su respuesta posterior de descampesinización, puede ser entendido como resultado de una pugna de intereses entre colonos y corona que generó, sobre todo en los siglos XVII y XVIII, formas de trabajo y sociabilidades que se despliegan *por fuera* del sistema normativo colonial, especialmente al margen del derecho indiano, cimentando *desde abajo* los procesos sociales y económicos que conforman una clase trabajadora y sociedad popular que, hacia el decimonónico, sería mestiza, campesina y minera (Salazar, 2000).

²⁷ Esta estrategia rural de complementariedad minero-campesina imprimió un carácter en la población regional, la que «tan pronto trueca la barreta por el arado como el arado por la barreta» (Chouteau, 1887), sistema productivo multifuncional que fue relevante para la formación y multiplicación de bailes chinos en la zona durante el siglo XIX (Contreras y González, 2014, p. 54-70).



Imagen 5. Familia campesina Pizarro Rojas del sector de Los Maitenes. 1968. Archivo Familiar Pasten Pizarro, Andacollo.

Considerando los matices propuestos por unos y otros, la tendencia es hacia una explotación y servilización de la mano de obra indígena, afrodescendiente y mestiza, así como su expolio, lo que deriva en una peonización con poca o nula especialización o capacitación productiva, en un retraso en la tecnificación de los procesos, una des-salarización de las relaciones laborales y una descapitalización de las fuerzas productivas. Visto de forma muy general, será este contexto económico de campesinización y su reverso de descampesinización, con acentos y matices, el que primará por largos siglos en espacios periféricos como Andacollo, siendo aquí la minería el principal estimulante de la economía local en sus diferentes etapas históricas, asumiendo una importancia regional más decisiva en los siglos XVIII y XIX dada la explotación de otros yacimientos cupríferos y argentíferos que vinieron a dinamizar la dedicación agropecuaria de la zona. En este periodo, marcado por lo que Illanes (2000) denominó una política de *azote, salario y ley*, y que Salazar (2000) atribuye a un *acuartelamiento* que privatiza y disciplina la vida social de las antiguas placillas mineras, se confronta directamente la pérdida de tiempo y disipación que generaban, a vista de los capitalistas mineros, prácticas sociales como las fiestas y sus consabidas borracheras, buscándose prevenir los peligros de revuelta y rebelión que traía, a ojos de la elite liberal republicana, la libre reunión y asociación de los trabajadores (mineros y campesinos), clave en la que debe leerse no solo el apresamiento del pichinga Barrera que reseñamos al inicio de este ensayo, sino que sobre todo las disposiciones del Gobierno decimonónico contra la

fiesta andacollina y sus bailes chinos, como fue la proscripción que realizó de ella el intendente Aldunate hacia 1846 (Salinas, 1991, p. 239), o las prohibiciones decimonónicas que compila el historiador ovallino Pablo Galleguillos (1931):

«En 1834 el gobernador de Ovalle, don Mariano Ariztía, trató de concluir con los Bailes. En 1841 el Intendente de La Serena don Juan Melgarejo lanzó un decreto prohibiendo los Bailes en Andacollo. El 15 de Diciembre de 1859 el Intendente don Teodosio Cuadros con un decreto prohibía los bailes. El 4 de octubre de 1861 el gobernador de Ovalle don Juan Rafael Carvallo, advertía al subdelegado de Tamaya que: 'la intendencia prohíbe las Danzas y se sabe que en Tamaya se organiza una' « (p. 24).

El pichinga de Andacollo: autonomía cultural e institucionalidad popular

Brevemente revisadas algunas dimensiones de la historia social y cultural de la zona, se plantea que los bailes chinos vienen a conformar y constituir una respuesta cultural a estos embates disciplinantes mediante la concentración del poder ritual sobre la fiesta y el culto de la *Chinita*, constituyendo para eso la figura del *pichinga* o jefe general de los bailes, cargo que recayó en el líder del baile local, que en su origen fue conocido como baile *de las andas* de la Virgen por tener el rol de acompañarla en todo momento. La formación del pichingado en el siglo XIX viene a organizar la fiesta desde lo popular, mediando la relación de los bailes con la Virgen y, por ello, produciendo autoridad, prestigio, poder simbólico, memoria colectiva y dominio sobre una práctica ritual y un momento festivo. Se centraliza la autoridad en el pichinga o cacique, quien concentra el poder sobre la imagen, la procesión y los tiempos rituales, así como controla que los colectivos visitantes le soliciten el permiso y venia para participar de la fiesta y saludar a la *Chinita*. Fueros que no coaccionan la devoción de los distintos bailes, sino que más bien van constituyendo una *forma institucional* (interpersonal y colectiva) que protege la libre celebración de los bailes devotos respecto de, precisamente, las arbitrariedades de los poderes instituidos, en especial del obispo y la Iglesia.

Es en el contexto de esta red organizada de jefes de bailes que respaldan y legitiman la autoridad sobre la fiesta que tiene el pichinga en tanto *dueño de casa y cabeza* de la localidad, que el pichingado pasa a ser un espacio institucional que opera con relativa autonomía respecto de las disposiciones eclesiales, pero también de las políticas del Estado liberal, el sistema de clases y el azote del capital patronal, al menos en los tiempos

que prefiguraba la fiesta. Se puede interpretar el pichingado, entonces, como una respuesta socio-organizativa del mundo popular del siglo XIX a las históricas presiones disciplinarias de las clases dominantes coloniales, ahora republicanas, lo que les permite configurar en lo público sus propios sistemas de autoridad y prestigio de origen colonial. Una suerte de modernización popular desde *abajo y adentro* que instala, en la práctica, un verdadero *poder dual* en la fiesta que dura casi dos siglos, y que viene a formar y consolidar una autoridad paralela que, paralela a la jerarquía clerical y durante la fiesta, lidera y guía el rito sobre la imagen de la Virgen: qué, cuándo y cómo relacionarse con la Chinita para cumplir la devoción y las promesas. Es la figura del pichinga la que vinculó, en tanto mediación simbólica, las mandas y promesas de los bailes chinos con aquellas dinámicas que se ponen en juego en la organización de la fiesta, de manera de canalizar y organizar colectivamente la danza, música y poesía ritualizada como parte de una autónoma devoción del mundo popular indomestizo.



Imagen 6. Plana mayor del pichingado de Andacollo a mediados del siglo XX, de izquierda a derecha: el vice-cacique Rogelio Ramos, el pichinga Félix Araya y el abanderado barrerino Camilo Díaz. C.1955. Archivo Familiar Ramos Quinzacara, Vicuña.

Como vimos, el proceso de modificación de las costumbres indígenas y populares se proyectó en el norte colonial desde el siglo XVII, intensificándose en el XVIII pero sobre todo en el XIX, como una verdadera campaña por *catolizar* las fiestas de bailes chinos, en especial las de Andacollo y Sotaquí, con intervenciones lideradas por los obispos de Santiago (como los ya mencionados Humanzoro, Bravo de Riveros, Alday o Valdivieso) y los prelados serenenses (Orrego, Fontecilla, Jara, Caro, Cifuentes y otros).

No fueron un conjunto de cambios locales lo que se impulsó, más bien fue una estrategia sistemática de disciplinamiento netamente tridentino, y en algunos momentos inclusive ultramontano, siendo confrontada y perseguida la cultura indígena, plebeya y mestiza de los chinos y sus pichingas, quienes, eso sí, le plantaron cara a políticos, curas y obispos por igual.²⁸ Especial rol tuvieron, en dicha confrontación, los ya mencionados pichingas Barrera, líderes del baile local y más antiguo que, en su honor, adoptó en el siglo XX este apellido como su nombre. Por esta resistencia es que la diócesis serenense no logró afectar el poder del pichinga, ni la estricta obediencia a las formas propias de conducir, transmitir, reproducir y transformar esta tradición devocional. No lo pudo la creación del cargo clerical de juez de danzas en 1883, la construcción posterior de la Basílica (1873–1893) o la coronación de la Virgen en 1901. Ni siquiera el primer estatuto de 1888 firmado por el obispo Orrego, el de 1932 firmado por el obispo Caro o el de 1975, disposiciones que intentaban burocratizar las prácticas devocionales mediante la vulneración de reglas basadas en la oralidad y los usos consuetudinarios, pero que, como dijo Uribe (1974), «no pasaron de proyecto» (p. 70), pues ninguno de estos reglamentos logró afectar de forma profunda la organización autónoma del pichingado, cuyo carácter era el de una verdadera «monarquía danzante» (p. 68).²⁹

²⁸ El pichingado comienza cuando don Francisco Barrera asume la jefatura del baile local, aproximadamente en 1817, a quien le sucede en 1865 su hijo don Laureano Barrera, quien ejerce el liderazgo hasta su muerte en 1912. Le sigue su yerno don Sixto Alfaro, en regencia de su joven hijo Florentino Alfaro Barrera (nieto de Laureano), quien también ejerce de jefe unos años hasta su muerte en 1926, siendo seguido por su medio hermano paterno Sixto Segundo Alfaro, quien fue reemplazado luego por doña Salomé Jorquera de Barrera, quien regenta el cargo aunque lo delega en los antiguos jefes don Leoncio Aravena y don Marcelo Talamilla. Cuando en 1944 muere doña Salomé, le sucede como pichinga don Félix Araya Cisternas (1944–1972) y luego don Rogelio Ramos González (1972–1993), retomándose los pichingas barrerinos con don Hugo Pasten (2014–2016) y don Jaime Guerrero (2016–2019). El detalle sobre las sucesiones de los pichingas andacollinos desde el siglo XIX hasta la década de 1990 puede revisarse en Contreras y González (2014, pp. 219 y 230–231).

²⁹ Todos estos estatutos, cual más cual menos, buscaban reducir el poder de los jefes de baile, el pichinga y sus sistemas de autoridad vinculados a la experiencia de ser chino *antiguo*, generándose limitaciones entonces a la edad para dirigir sus instituciones, pese a que en el primer estatuto de 1888 se validaron los cargos vitalicios y la sucesión por mayorazgo de jefaturas y el pichinga, el que debía ser, eso sí, consensuado y ratificado por el conjunto de bailes que asistían a la fiesta, cuyo registro se llevaba en el *Libro de informes* de los pichingas Barrera. Hubo que llegar recién a los estatutos surgidos en 1995, con posterioridad a la muerte en 1993 del pichinga Ramos, el último de los tradicionales caciques barrerinos, para

Pese a los embates y choques en su contra que debieron resistir, las comunidades locales desplegaron y proyectaron históricamente sus propias costumbres y formas de celebración colectiva mediante la ritualidad de los bailes chinos y otras expresividades indomestizas y populares del periodo colonial (bailes de indios, de la bandera, empelledados y encuerados, danzas, turbantes, canto campesino), produciendo, reproduciendo y transformando sus propias tradiciones culturales y ordenando autónomamente lo social y lo comunitario, para desde adentro y abajo establecer y constituir sus propias ritualidades, normas, jerarquizaciones y organización colectiva a nivel local y regional, lo que viene a conformar un orden distinto, un orden *otro*, que siempre fue confrontado desde el poder, e incluso por los intelectuales, quienes lo consideraron un mero carácter rebelde, taimado o insubordinado, revoltoso y rebelde, pero nunca lo interpretaron como un sistema o un orden instituido desde lo popular, lo indígena y lo mestizo, lo que supone considerar el proyecto hegemónico que buscaba, conseguía y consolidaba el pichingado andacollino.



Imagen 7. Baile Chino n° 7 de Las Compañías de La Serena en la fiesta andacollina. 1974. Fondo María Ester Grebe del Departamento de Antropología de la Universidad de Chile, Santiago.

que se llevara a cabo la intervención eclesiástica decisiva sobre una organización que autónomamente habían creado los chinos casi dos siglos antes, proceso liderado por el obispo Cox y que es analizado por López (1995, p.59), A. Ruiz (2003) y Contreras y González (2014, p. 9–14, 203–258 y 769–800; y 2019, p. 225–243). También existe un documental sobre este conflictivo proceso: <http://baileschinos.cl/baile/baile-chino-barrera/>.

Vistos en una perspectiva histórica de larga duración, estas hermandades de origen colonial son un espacio social que le permite al mundo indígena, mestizo y plebeyo identificarse y reforzar lo propio y lo común (la familia, la vecindad, la amistad, las imágenes y memorias locales, las autoridades), fortaleciendo y proyectando un sentido cultural autónomo respecto de los poderes institucionales estatales y eclesiásticos, constituyéndose el parentesco, lo local y la memoria devocional en un centro articulador que refuerza las dinámicas del localismo y las micro-identidades dentro de territorios más amplios (regionales y/o zonales por ejemplo). El baile chino remite así al espacio social autónomo de quienes han sido negados culturalmente por sus costumbres indígenas, afro-descendientes, mestizas y populares, personas explotadas y expoliadas como trabajadores y pobres, a la vez que dominadas políticamente en tanto clases sociales subordinadas y racializadas. Es por ello que la misma palabra chino, popularizada a comienzos del siglo XIX para re-nombrar a los coloniales bailes *de indios*, sustituye al *indio hecho desaparecer* mediante la supresión del sistema de castas coloniales, la privatización de las tierras indígenas comunitarias y la negación de sus sistemas de parentesco, así como la eliminación de su identificación étnica en los nuevos archivos estatales. El chino es entonces, como concepto, la materialización metafórica de la *muerte del indio* que se concreta al hacer desaparecer su mención en los documentos y registros institucionales, mas no en la población y su cultura (Contreras y González, 2019). Por ello es que los chinos no deben ser entendidos como servidores, campo semántico del vocablo quechua que aparece en la temprana colonia para tasar y designar como *chinas* a aquellas mujeres indígenas que trabajaban servilmente en las encomiendas, y que en el orbe indiano definía una categoría étnica mestizada (castas). Los chinos son más bien los pobres y trabajadores indígenas mestizos que han sido marginados de la participación social y la conducción pública durante la época colonial, y que hacia el siglo XIX construyen, mediante el pichingado, su propio proyecto de identidad, el cual se desarrolla hegemónicamente en el marco de una sociedad desigual en vías de modernización republicana y capitalista, colectivos que se proyectan con fuerza, proliferan y consolidan en el siglo XX como la principal ritualidad popular del Norte Grande, Norte Chico, la Zona Central y allende los andes.³⁰

³⁰ La difusión de bailes chinos y fiestas en honor a la *Morena* andacollina en el caso trasandino se produjo durante el siglo XIX especialmente en las provincias de San Juan y Cuyo, fortaleciéndose también vía el peregrinaje desde lugares como Salta y La Rioja (La Estrella de Andacollo, 1906, p. 19), o con celebraciones en su honor

El baile chino pone y escenifica en el espacio público, ayer y hoy, una serie de prácticas devocionales y manifestaciones populares de las familias y comunidades de cientos de localidades rurales y barrios periféricos urbanos. Este ejercicio de autonomía que han ejercido los pueblos indígenas y los grupos populares rurales y urbanos sobre el territorio, la temporalidad de lo social y las celebraciones religiosas, se ha realizado a contracorriente y en resistencia de los poderes públicos y privados, sobre todo desde el siglo XVIII en adelante, poderes que lideraban procesos para normar, conducir e institucionalizar la vida social, y con ello las expresiones de música, canto y danza ritual. Y esta es una deriva histórica donde se observa, principalmente en el siglo XIX, un claro esfuerzo ilustrado para que lo religioso, y la devoción popular especialmente, fuera interiorizada e incorporada a la vida privada para borrar las manifestaciones y cultos de los espacios públicos e imponer una fe piadosa, oficial, ponderada y mesurada, acciones que se complementan con la tendencia de los grupos liberales y las capas medias y mesocráticas por construir una sociedad nacional secularizada donde a estas prácticas, saberes y tradiciones no se les diera cabida por ser rémoras del periodo colonial, buscando más bien la imposición de una cultura moderna (educación formal, escolarización, conocimiento científico), todo lo cual se desarrolla en el marco de complejos procesos económico–sociales como la urbanización, la industrialización, la proletarización, la formación de un sistema político republicano y la consolidación del capitalismo a nivel nacional y mundial.

En ese marco, ya finalizando este ensayo, los bailes chinos y fiestas como las de Andacollo, con toda su puesta en escena de prácticas propias del mundo indígena, plebeyo y mestizo, permitían en el siglo XIX la expresión pública de una masa peonal y campesina que resistía el disciplinamiento laboral de los patrones y hacía frente a una jerarquía religiosa dogmática, desplegando de facto sus sistemas de organización y ordenamiento autónomo de la fiesta y el culto (*el gusto y el gasto ritual*). De alguna manera, permanecer practicando su propia ritualidad en lo público, según esquemas de organización y centralización de la autoridad popular en un mando único, como fue el caso del pichingado andacollino, implica o conlleva una independencia respecto de los poderes políticos, eclesiales y patronales, y sus lógicas, además de posibilitar el control de una fiesta que, al hacerse masiva y concurrida, había amplificado su complejidad e importancia en el escenario regional. Se hacían valer, así,

fundadas en Neuquén, donde migraron mineros andacollinos a fines del siglo XIX para luego construir una capilla y depositar allí un cuadro de la imagen pintado en 1890 (Peña, 2010, p. 57).

fueros que los bailes chinos entendían podían ejercer aquí y en pequeñas localidades y barrios, pues durante siglos fue el ámbito de lo religioso el único, o el más privilegiado, donde los indígenas y mestizos pudieron hacerse ver, sentir y escuchar, participando y tomando parte de lo social. Es precisamente la forma cultural que supone el baile chino, una de las principales maneras populares e indomestizas en que se enfrenta y resiste culturalmente represión económica–social de siglos. Y si bien la cultura popular de los chinos y sus impugnaciones no adquieren la faceta política que ensayará el movimiento obrero de las primeras décadas del siglo XX, sí será una respuesta popular a la vez autónoma e institucional que expresará un gran potencial político, lo que se observa en la fuerza y masividad que adquirió esta tradición devocional en el territorio, hegemonía cultural y festiva que lograron los sectores campesinos y mineros indomestizos del norte decimonónico, quienes en el siglo XX llevarán también sus tradiciones a las ciudades, en donde éstas se desarrollarán, cambiarán y transformarán. Aunque esa es parte de otra historia.



Imagen 8. Integrantes del baile chino mixto n° 6 de la Candelaria (Copiapó) en la fiesta de Andacollo. 1974. Fondo María Ester Grebe del Departamento de Antropología de la Universidad de Chile, Santiago.

Referencias bibliográficas

- Alaniz, J. (1990). *Pueblo, tierra que camina. Antecedentes históricos de los bailes religiosos del Norte Chico*. La Serena, Chile: Editorial Rosales Hnos.
- Albás, P. (2000 [1943]). *Nuestra Señora del Rosario de Andacollo. Historia de la imagen y el santuario*. Santiago, Chile: ECCLA.
- _____. (1949). *Voz de las danzas de Andacollo. Libro notable de discursos y loas de los bailes y danzas de la Virgen*. Andacollo, Chile: Parroquia de Andacollo.
- Bonfil, G. (1991). Lo propio y lo ajeno. Una aproximación al problema del control cultural. En *Pensar nuestra cultura* (p. 49–57). Ciudad de México, México: Alianza Editorial.
- Carmagnani, M. (2006 [1963]). *El salariado minero en Chile Colonial. Su desarrollo en una sociedad provincial: el Norte Chico 1690–1800*. Santiago, Chile: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana–DIBAM.
- Cepeda, F. (1886). Libro de crónica de la Parroquia de Sotaquí. Manuscrito. Archivo Parroquial de Sotaquí, Chile.
- Concha, M. (1871). *Crónica de La Serena desde su fundación hasta nuestros días. 1549–1870*. La Serena, Chile: Imprenta de La Reforma.
- Contreras, R., y González, D. (2010). Evangelización temprana y cofradías religiosas del norte verde. El caso de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Andacollo. 1676–1826. Manuscrito. Ovalle, Chile. En posesión de los autores.
- _____. (2014). *Será hasta la vuelta de año. Bailes chinos, festividades y religiosidad popular del Norte Chico*. Santiago, Chile: CNCA. Disponible en línea en: <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2015/03/libro-bailes-chinos.pdf>
- _____. (2019). *Si tú nos prestas la vida. La devoción popular de los bailes chinos y sus fiestas*. Ovalle, Chile: Etnomedia–Mucam.
- Contreras, R., González D., y Peña, S. (2011). Fiestas religiosas tradicionales de la región de Coquimbo. Siglos XVI al XXI. Manuscrito. Ovalle, Chile: Etnomedia. Disponible en línea en: <http://baileschinos.cl/noticia/fiestas-tradicionales-coquimbo/>
- Cordero, M. (2016). *Institucionalizar y desarraigar: las visitas de idolatrías en la diócesis de Lima, Siglo XVII*. Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú–Instituto Riva-Agüero–Universidad Adolfo Ibáñez.
- Cortés, H. (2003a). Relación de las visitas y tasas que el señor Fernando de Santillán oydor de su Majestad hizo en la Cibdad de Santiago Provincias de Chile en los repartimientos de indios de sus términos y de la Cibdad de La Serena. 1558. En Cortés, H., Cerda, P., y Cortés, G. *Pueblos Originarios del Norte Florido de Chile* (p. 13–213). La Serena, Chile: Huancara Estudio Histórico.

- _____ (2003b). Evolución de la propiedad agraria en el Norte Chico (siglos XVI–XIX). En Livenais, P., y Aranda, X. (Editores). *Dinámicas de los sistemas agrarios en Chile Árido: la región de Coquimbo* (p. 33–64). Santiago, Chile: Universidad de Chile–IRD–Universidad de La Serena.
- Cruz, E., y Koeltzsch, G. K. (2018). Fiestas religiosas de indios en el Antiguo Régimen Hispanocolonial. El caso de Jujuy en el Tucumán (Siglo XVIII). Ponencia presentada en las *XI Jornadas de Historia Colonial*. Universidad Adolfo Ibáñez, Santiago.
- Chouteau, E. (1887). *Informe sobre la provincia de Coquimbo. Presentado al Supremo Gobierno*. Santiago, Chile: Imprenta Nacional.
- Délano, L. (1939). Corpus Christi en Olmué. En Roco del Campo, A. *Panorama y color de Chile* (p. 277–283). Santiago, Chile: Ediciones Ercilla.
- Domeyko, I. (1978). *Mis Viajes: memorias de un exiliado, Tomo I*. Santiago, Chile: Ediciones de la Universidad de Chile.
- Duviols, P. (2003). *Procesos y visitas de idolatrías (Cajatambo, siglo XVII)*. Lima, Perú: Instituto Francés de Estudios Andino.
- Falch, J. (1993). Fundación y primer florecimiento de la Cofradía de Nuestra Madre Santísima del Rosario de Andacollo. *Anuario de Historia de la Iglesia en Chile*, 11, 149–176.
- Foucault, M. (2005). *El poder psiquiátrico. Curso en el College de France 1973–1974*. Buenos Aires, Argentina: FCE.
- Galleguillos, F. (1896). *Una visita a La Serena, Andacollo y Ovalle*. Valparaíso, Chile: Tipografía Nacional.
- Galleguillos, P. (1931). El cacique de Andacollo. Manuscrito. Ovalle, Chile.
- _____ (1992). *Reminiscencias. José Silvestre. Memorialista popular. 1861–1933*. Ovalle, Chile: Museo del Limarí. Obra compilada por Rodrigo Iribarren Avilés.
- García, L. (2003). El Baile Chino de La Tirana. *Revista Werkén*, 4, 113–130.
- Gareis, I. (2007). Extirpación de idolatrías e identidad cultural en las sociedades andinas del Perú virreinal (siglo XVII). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Bibliothèque des Auteurs du Centre (enero). Revista en línea. Recuperado de: <http://nuevomundo.revues.org/3346>. Consultado el 24 de agosto del 2017.
- Gay, C. (1854). *Atlas de historia física y política de Chile. Tomos primero y segundo*. París, Francia: Imprenta E. Thunot.
- Giuliani, Alicia. (1996). Música para el baile de los chinos de la Virgen de Andacollo en San Juan, Argentina. Manuscrito. Valparaíso, Chile, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- Godoy, M. (2007). *Chinos. Mineros–danzantes del Norte Chico, siglos XIX y XX*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Bolivariana.
- Góngora, M. (1998). *Estudios sobre la historia colonial de Hispanoamérica*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria.

- Granada, D. (1890). *Vocabulario rioplatense razonado*. Montevideo, Uruguay: Imprenta Rural.
- Guerrero, B. (2009). *La Tirana. Flauta, bandera y tambor: el baile chino*. Iquique, Chile: Ediciones el Jote Errante–Ediciones Campus de la Universidad Arturo Prat.
- Hevilla, M. (2001). Fiesta, migración y frontera. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 94, Universidad de Barcelona.
- Illanes, M. (2003). *Chile des-centrado. Formación socio-cultural republicana y transición capitalista (1810–1910)*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.
- Iribarren, J. (1966). Perspectiva folklórica en el medio campesino del Valle de Hurtado, Provincia de Coquimbo. *Contribuciones Arqueológicas*, 6, 1–30.
- Latcham, R. (1910). La Fiesta de Andacollo i sus Danzas. *Revista de la Sociedad de Folklore Chileno*, tomo I, entrega 5a, 195–219.
- Laval, R. (1910). *Oraciones, ensalmos y conjuros del pueblo chileno comparados con los que se dicen en España*. Santiago, Chile: Imprenta Cervantes.
- Lenz, R. (1910). *Diccionario etimológico de voces chilenas derivadas de lenguas indígenas*. Santiago, Chile: Editorial Mario Ferreccio Podestá.
- Longeville, R. (1962). Memorias de un oficial de marina inglés al servicio de Chile durante los años 1821–1829. En *Viajes relativos a Chile. Tomo II*. Santiago, Chile: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina.
- López, H. (1995). *La Chinita de Andacollo. Reina de la Montaña*. Santiago, Chile: Ediciones del Cacto.
- Mantecón, T. (2010). Formas de disciplinamiento social, perspectivas históricas. *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*. 14(2), 263–295.
- Mercado, C. (2002). Ritualidades en conflicto: los bailes chinos y la Iglesia católica en Chile central. *Revista Musical Chilena*, 56(197), 39–76.
- _____. (2003). *Con mi humilde devoción. Bailes chinos en Chile Central*. Santiago, Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Michieli, C. (1994). *Antigua Historia de Cuyo*. San Juan, Argentina: Ansilta Editora.
- Miers, J. (1826). *Travels in Chile and La Plata: Including accounts respecting the geography, geology, statistics, government, finances, agriculture, manners and customs, and the mining operations in Chile. Collected during a residence of several years in these countries*. Vol. II. Londres, Inglaterra: Baldwin, Cradock and Joy.
- Morandé, P. (1984). *Cultura y modernización en América Latina*. Santiago, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile–Instituto de Sociología.

- Munizaga, M. (1900). *El santuario y la fiesta de Nuestra Señora de Andacollo*. Barcelona, España: Establecimiento Tipográfico La Hormiga de Oro, 1900.
- Ovalle, A. de. (2003 [1646]). *Histórica relación del Reino de Chile y de las misiones y ministerios que ejercita en él la Compañía de Jesús*. Santiago, Chile: Pehuén.
- Oviedo, C. (1982). La defensa del indio en el Sínodo del Obispo Azúa de 1744. *Historia*, 17, 281–353.
- Peña, S. (1996). *El Niño Dios de Sotaquí. Historia de una tradición religiosa en el Valle del Limarí*. La Serena, Chile: Editorial Caburga.
- _____ (2010). *Imágenes y Testimonios del Minero y la Minería Tradicional en la Región de Coquimbo. 1800–2010*. Ovalle, Chile: Gobierno Regional de Coquimbo.
- Peña, S., y Araya, F. (2000). *Documentos para el estudio y la enseñanza de la historia local y regional en el ámbito de la reforma educacional*. Coquimbo, Chile: Imprenta Imograf.
- Pereira Salas, E. (1941). *Orígenes del arte musical en Chile*. Santiago, Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile.
- Pérez de Arce, J., Mercado, C., y Ruiz, A. (1994). Chinos. Fiestas rituales de Chile central. Informe Fondecyt n° 92–0351, Conicyt–Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago, Chile.
- Pinto, J. (2015b [1980]). *La población del Norte Chico en el siglo XVIII. Crecimiento y distribución en una región minero-agrícola de Chile*. La Serena, Chile: Ediciones Tequirque.
- _____ (2015a [2007]). La Araucanía y el Norte Chico. Historia, memoria e identidades regionales. En *Tras las huellas de los paraísos artificiales. Mineros, campesinos y vida cotidiana en el Norte Chico (Siglos XVIII–XIX)* (p.50–59). La Serena, Chile: Ediciones Tequirque.
- Plath, O. (1951). *Santuario y tradición de Andacollo*. Santiago, Chile: Platur.
- Pumarino, R., y Sanhueza, A. (1968). *Los bailes chinos en Aconcagua y Valparaíso*. Santiago, Chile: Edición de la Consejería Nacional de Promoción Popular.
- Quiroga, C., y Quiroga, I. (2003). El culto de la Virgen de Andacollo en el nuevo Cuyo. *Anuario de Historia de la Iglesia en Chile*, 21, 167–175.
- Ramírez, J.R. (1873). *La Virjen de Andacollo. Reseña Histórica de todo lo que se relaciona con la milagrosa imájen que se venera en aquel pueblo*. La Serena, Chile: Imprenta El Correo del Sábado.
- Rodríguez, Z. (1875). *Diccionario de chilenismos*. Santiago, Chile: Imprenta de El Independiente.
- Ruiz, A. (1995). Hegemonía y marginalidad en la religiosidad popular chilena: los bailes chinos de la Región de Valparaíso y su relación con la Iglesia católica. *Revista Musical Chilena*, 49(184), 65–83.

- _____ (2003). *Aflicciones, conflictos y querellas: testimonios desde la marginalidad*. Manuscrito. Valparaíso, Chile.
- Ruiz, C. (2000). Cofradías en Chile Central. Un método de evangelización de la población indígena, mestiza y criolla. *Anuario de Historia de la Iglesia en Chile*, 18, 23–58.
- Salazar, G. (2000 [1985]). *Labradores, peones y proletarios. Formación y crisis de la sociedad popular chilena del siglo XIX*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.
- Salinas, M. (1991). *Canto a lo divino y religión popular en Chile hacia 1900*. Santiago, Chile: Ediciones Rehue.
- Serrano, S. (2008). *¿Qué hacer con Dios en la República? Política y secularización en Chile (1845–1885)*. Santiago, Chile: FCE.
- Thompson, E.P. (1989 [1976]). Folclore, antropología e historia social. *Revista Historia Social*, 3, 63–86.
- Tornero, R. (1872). *Chile ilustrado. Guía descriptivo del territorio de Chile, de las capitales de provincia i de los puertos principales*. Valparaíso, Chile: Librería i Agencias del Mercurio.
- Undurraga, V., y Gaune R. (Editores). (2014). *Formas de control y disciplinamiento. Chile, América y Europa, siglos XVI–XIX*. Santiago, Chile: Uqbar editores.
- Uribe, J. (1958). *Contrapunto de alféreces en la provincia de Valparaíso*. Santiago, Chile: Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile.
- _____ (1974). *La virgen de Andacollo y el Niño Dios de Sotaquí*. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- _____ (1978). *Fiesta de la Virgen de la Candelaria de Copiapó*. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Urrutia, J. (1968). Danzas rituales en la provincia de Santiago. *Revista Musical Chilena*, 22(103), 43–76.
- Valenzuela, J. (2013 [2001]). *Las liturgias del poder. Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609–1709)*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.
- Vicuña Mackenna, B. (1968 [1881]). *La edad del oro en Chile*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Francisco de Aguirre.

PERFORMANCE ASIÁTICA MODERNA EN CUERPOS LATINOS. LA CULTURA K-POP EN EL NOROESTE ARGENTINO¹

Grit Kirstin Koeltzsch*

RESUMEN

El movimiento de la cultura popular contemporánea de Corea del Sur (*Hallyu*) tuvo un gran impacto en toda América Latina, así también en el Noroeste de la Argentina. Este trabajo analiza las performances de la cultura K-pop con particular énfasis en las danzas y las corporalidades que se construyen a partir de la práctica cultural cotidiana. Desde la teoría de performance indagaré acerca de las motivaciones para un cambio de *habitus* orientándose hacia una cultura asiática, a partir de la cual muchos de los jóvenes adoptan nuevos valores transmitidos a través de la cultura K-pop, y que lleva a la motivación de aprender sobre la historia, la cultura y hasta inclusive una lengua transpacífica. Entra en juego la categoría de género/androginia y cómo los jóvenes locales reaccionan a la influencia de una identidad transgresiva actuada por los performer coreanos en un entorno local de una sociedad estrictamente marcada por la dicotomía homosexual/heterosexual y los roles asociados. Finalmente, por la fuerte presencia de la danza dentro de la cultura K-pop propongo una reflexión acerca del significado ontológico del cuerpo danzante el cual constituye una excelente herramienta para cuestionar o reafirmar normas a través del cuerpo en movimiento.

Palabras clave: K-Pop, *Hallyu*, performance, cuerpo, Noroeste Argentino.

ABSTRACT

The contemporary popular culture known as *Hallyu* (or Korean Wave) has had a great impact on Latin America, including the Northwest of Argentina. This paper analyzes

¹ Una parte del texto fue primero publicado en inglés. Koeltzsch, Grit K. (2019b). Korean Popular Culture in Argentina. En: *The Oxford Research Encyclopedia of Latin American History*. New York: Oxford University Press.

* UE-CISOR/CONICET, Universidad Nacional de Jujuy; kirstinkoeltzsch@gmail.com.

the performances of K-pop culture with particular emphasis on dance and corporeality resulting from an everyday cultural practice. Considering the performance theory, I will inquire about motivations for a *habitus* change towards an Asian culture, from which many of the young people adopt new values transmitted through the K-pop culture, and that leads to the motivation of learning about history, culture and even a transpacific language. Furthermore, I consider the category of gender/androgyny and how local youth react to the influence of a transgressive identity performed by Koreans, in the context of a strongly patriarchal and heteronormative Argentine society. Finally, because of the strong presence of dance within K-pop culture, I suggest reflecting on the ontological meaning of the dancing body, because body/dance articulation is not just a tool for creativity but also for disputing norms and stereotypes in our society.

Keywords: K-Pop, *Hallyu*, performance, body, Northwestern Argentina.

Las performances marcan identidades, tuercen y rehacen el tiempo, adoran y remodelan el cuerpo, cuentan historias, permiten que la gente juegue con conductas repetidas, que se entrene, presente y re-presente esas conductas.

Richard Schechner (2000, p. 13)

Introducción

La práctica cultural conocida como *Hallyu*,² a partir de la popularidad transnacional de la música y danza K-pop, se ha establecido hace tiempo como un fenómeno relevante en el mundo global y en la Argentina, no contándose, sin embargo, con correlativos estudios académicos que estudien el movimiento de la cultura popular contemporánea de Corea del Sur y su impacto en América Latina y en el Noroeste de la Argentina (NOA). Con este trabajo quiero acercarme a algunos aspectos de la temática en relación a la música, la danza y la corporalidad, a partir de la práctica cotidiana por parte de jóvenes que han incorporado elementos

² La traducción del término es «ola coreana» y tiene sus orígenes en la lengua china. Los caracteres en chino refieren a las palabras «Corea», «corriente» y «estilo». Véase Lie (2012, p. 339).

de la cultura popular coreana. Tomando la idea que la globalización no es un proceso de homogeneización (Appadurai, 2001), indagaré acerca de las motivaciones para un cambio de *habitus*, orientándose no hacia el mundo occidental, sino hacia expresiones culturales que provienen de Asia, ya que los jóvenes adoptan nuevos valores transmitidos a través del K-pop, además es motivación para aprender sobre la historia y las culturas transpacíficas, en particular la cultura coreana. Estoy consciente que no se puede generalizar la cultura asiática, –en el sentido de Edward Said (2003)–, dado que Asia no es ni heterogénea ni natural, y tampoco está ahí por sí sola. «Oriente» y «Occidente» son conceptos hechos por el hombre (2003, pp. 4-5). Se trata más bien de una construcción política que sirvió por mucho tiempo para diferenciar entre lo familiar, «nosotros» (lo europeo, el occidente), y lo extraño, «ellos» (lo oriental, el este) (2003, p. 43). En este sentido, y ampliándolo a un análisis de discursos, lo que plantea Stuart Hall (1992) con su noción *the west and the rest*, partiendo de la construcción del occidente y transmitiendo una singularidad europea contrastándola con lo no-occidental como inferior. De esta manera los discursos adquieren una función ideológica. De ahí surge también el imaginario y considerar todo lo asiático como «chino». Más adelante volveré a esto, resulta que durante el trabajo de campo, los mismos jóvenes involucrados en la cultura coreana comentan que son reconocidos por su entorno social como practicantes de «algo chino».

En cuanto a la categoría cultura popular, tomo en cuenta la perspectiva de la subalternidad para un contexto latinoamericano –el locus del trabajo es el Noroeste Argentino–, el cual tiene como particularidades: la influencia rural en las clases populares, la presencia de poblaciones indígenas o con raíces indígenas, la politización de la cultura, y los populismos de las sociedades latinoamericanas (Alabarces, 2016). Contexto para el cual cabe la definición de subalternidad de Ranajit Guha:

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

Se ha considerado la situación en las Provincias de Salta y Jujuy, aunque heterogéneas en su estructura poblacional actual del siglo XXI, tienen en el NOA una tradición histórica y cultural común con prevalencia del componente indígena nativo. En este espacio he observado algunos grupos de *fans*, cómo se articulan, qué encuentros y qué actividades se

vinculan con la música y la danza K-pop. A pesar de que en la actualidad hay una amplia gama de opciones para seguir una cultura distinta, indagaré por qué es justamente la cultura popular coreana la que atrae a tantos jóvenes en Salta y Jujuy, y de dónde viene esta búsqueda de nuevos valores y la identificación transcultural. Cabe destacar que en nuestras sociedades los cuerpos están atravesados por la enseñanza de normas culturales locales, además del control y disciplinamiento corporal moderno, y sin embargo, estos jóvenes buscan la comunicación corporal subjetiva y sus identidades se expresan a través de sus cuerpos.

En la primera parte indagaré sobre las culturas populares en el siglo XXI y las nuevas dinámicas para su difusión donde la globalización juega un rol importante para entender las nuevas tendencias transculturales. Luego analizaré brevemente el surgimiento de la cultura K-pop en su lugar de origen que es Corea,³ cómo llegó a tener éxito a nivel mundial, particularmente en América Latina, considerando que el gobierno de Corea del Sur se dio cuenta de que la cultura es un recurso dinámico, y esto, combinado con factores que provienen del sector económico, se logró establecer esta expresión cultural popular, a pesar de las fronteras culturales, lingüísticas y geográficas. En la tercera parte presentaré los datos empíricos obtenidos en Salta y Jujuy a partir de la observación y activa participación en algunas prácticas dancísticas, competencias de baile K-pop, encuentros de *fandoms* y actividades como *flashmobs*. Prestaré especial atención a la música y la danza como principal identificador en la práctica K-pop. Finalmente, examinaré algunas cuestiones relacionadas al género y androginia, y reflexionaré sobre el impacto a la corporalidad y la identidad de los jóvenes que se encuentran en un espacio americano con un locus andino alejado de la región asiática, pero conectados a través de un *habitus* compartido y virtualmente construido, estableciendo nuevas identidades subjetivas y transculturales entre los jóvenes salteños y jujeños.

³ Cuando aquí uso el término de Corea me refiero a Corea del Sur. Por la división del país y la particular situación política e ideológica, no he encontrado fuentes confiables que demuestren alguna influencia actual de Corea del Norte en la construcción de la cultura K-pop, o sobre el impacto/alcance del K-pop en Corea del Norte. Ambos países comparten una historia y cultura en común, su división en 1950 es consecuencia de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría. En este sentido, un estudio relevante en relación a la danza y las corporalidades encontré, trata sobre mujeres de Corea del Norte refugiadas al sur, participantes en un programa de danza para encontrarse a sí mismas y para aumentar la autoconfianza en esta nueva sociedad. En tal programa la danza K-pop resultó a ser el ritmo preferido de las participantes. Véase: Kyung-Ah Na, Hyun-Jung Park & Seok Jin Han (2016) Designing a community-based dance programme for North Korean female refugees in South Korea, *Research in Dance Education*, 17:1, pp. 3-13.

Para el trabajo he realizado una revisión bibliográfica específica relacionada a los estudios sobre K-pop a nivel internacional, incluyendo también investigaciones acerca de la historia y la cultura tradicional y moderna. El análisis de las entrevistas y las observaciones que provienen del trabajo de campo, se complementa con la examinación de diversos recursos digitales como *fanpages* en Facebook, videos y canales de YouTube, ya que juegan un rol muy importante en la difusión del género K-pop, además son las principales fuentes de información que utilizan los jóvenes. Finalmente, considero que para un abordaje en profundidad es necesario aplicar metodologías complejas, que incluyen la participación observante y la autoetnografía, para una mayor comprensión de los fenómenos sociales (Wall, 2006),⁴ ya que el cuerpo del investigador no está aislado de la sociedad. Por esta razón, incluyo este enfoque desde el propio trabajo autoetnográfico (Koeltzsch 2016 y 2019a) que busca contrastar la experiencia corporal y personal del investigador con estudios existentes y otras fuentes, con el fin de entender las diversas experiencias culturales (Ellis, Adams y Bochner, 2011). En este sentido, y siguiendo a Richard Hoggart, reconozco la existencia en este tema ‘popular’ el «punto de fricción de dos culturas» [*friction-point of two cultures*] (1968, p. 292), o sea, los conflictos y las contradicciones, cuando el individuo (investigador) se mueve entre diferentes clases sociales, conociendo su propio origen social sin sentirse avergonzado, y a la vez experimentando los límites que este hecho pueda significar. En este caso es más que pertinente, por un lado perteneciendo a una clase trabajadora con tardío acceso al mundo académico, y por la propia aculturación en Europa del Este en espacios subalternos. La experiencia de haber vivido la división de los bloques políticos opuestos del siglo XX como se manifestó con la división de Alemania, también ha contribuido para comprender la situación en Corea, ya que allí se sigue viviendo esta separación entre el Norte y el Sur, y las poblaciones son influenciadas por ideologías muy opuestas.

K-pop y la cultura popular en el siglo XXI

El año 1989 es considerado como uno de los hitos de inicio de lo que llamamos el mundo globalizado, que también nos enfrenta a una nueva situación en el estudio antropológico, en consecuencia, debemos confrontarnos a la cambiante reproducción social, territorial y cultural de las

⁴ *The intent of autoethnography is to acknowledge the inextricable link between the personal and the cultural and to make room for non-traditional forms of inquiry and expression* (Wall, 2006, p. 146).

identidades de grupos (Appadurai, 2001, p. 63). El autor utiliza el concepto de los paisajes étnicos globales que surgen de la interacción global en la actualidad y la tensión entre la homogenización y la heterogeneización cultural. De esta manera, la globalización es un hecho del siglo XX, en el cual encontramos nuevas formas de migraciones de los grupos sociales por distintos motivos, y en consecuencia, surgen reagrupaciones de ellos mismos en los nuevos lugares de ocupación, por lo tanto, de alguna manera reconstruyen sus historias y reconfiguran sus proyectos étnicos (Ibídem).

Ahora bien, ¿qué entendemos entonces por culturas populares en un mundo cambiante y ágil?, considerando que las posibilidades de entrar en contacto con diferentes culturas son casi infinitas mediante la tecnología. Esto se refleja, tanto en nuestras prácticas como en nuestras expresiones cotidianas que comprometen los cuerpos a actuar como intermediario entre el sujeto y los demás. En acuerdo con Omar Rincón: «Lo popular es sobre todo una vivencia pública, una performance que compromete al sujeto en su totalidad» (2015, p. 25). En su momento, Bourdieu (2000) también trataba de explicar lo popular haciendo hincapié en aspectos de la lengua, o sea, como los intelectuales disputan entre sí sobre cuestiones de lo popular, siempre desde el lenguaje escrito que es considerado como legítimo, mientras el pueblo aplica su propio lenguaje para reafirmar su posición dentro de la sociedad. En este sentido, considero el lenguaje corporal también como lengua, y antes que nada como legítima expresión, donde se afirman las identidades, y donde la danza y la música ocupan un lugar central en la comunicación.

En este contexto del siglo XXI, no ha de sorprendernos entonces que los jóvenes interesados en la cultura popular coreana a diario vivan esta cultura, a pesar de la distancia geográfica, casi en tiempo real perciben lo que pasa en el continente asiático, que es lo que hacen los *fans* de K-pop en Corea, además, a través de la conexión de internet, al instante se enteran de novedades musicales para aprender las últimas coreografías como sus pares en otras partes del mundo. Ellos no establecen una diferencia, es decir, consideran esta cultura como si fuera lo más normal para ellos. La elección por parte de los jóvenes no está basada en una idea de lo exótico y del 'otro', sino que esta práctica cultural forma parte de su estilo de vida. En este sentido, América Latina también forma parte del mundo globalizado con una creciente comunicación transnacional donde circulan información e imágenes de nuevos estilos de vida (Yúdice, 2002, p. 114), y todo esto se reencuentra en las expresiones de los actores sociales. No sorprende entonces que los jóvenes que siguen la cultura

K-pop en el NOA captan ciertos aspectos del estilo de vida coreano y reflexionan ellos mismos, o lo toman como guía para su propia vida. Lo que a muchos les llama la atención es el tema de la educación, el esfuerzo y el estudio como pilares en la vida cotidiana de los jóvenes coreanos para alcanzar alguna meta en su vida, mientras ellos mismos, en su vida joven en la Argentina, hasta ahora solamente han conocido entornos populistas/clientelistas (de derecha e izquierda), donde las reglas son distintas y el éxito depende de otros factores, por ejemplo, la adhesión a grupos políticos que llevan a conseguir algo.⁵ Por otro lado, algunos *fans* de Salta comentaron que aprendieron de la cocina coreana, la cual consideran más sana que la propia comida regional. Existe un discurso general y global sobre la vida sana y cambios en la dieta para mejorar la salud, etc., sin embargo, estos jóvenes no lo perciben desde los medios de su entorno local, sino que lo hacen reflexionando acerca de otra cultura. Presenciando diversos encuentros y eventos de los *fandoms*,⁶ pude notar que hay por lo menos un puesto de venta de comida y alimentación coreana siempre muy frecuentado por los participantes. Lo que quisiera destacar aquí es, la motivación para estos cambios y la forma de repensar la alimentación proviene del contacto cultural transnacional. A nivel local (Salta y Jujuy), dentro de la tradición andina también podrían encontrar alimentos más «sanos», como la quínoa o el amaranto, pero ellos buscan sus recursos a partir de su contacto con elementos de una cultura muy lejana de la suya como consecuencia del flujo cultural global.

El éxito mundial del K-pop

La gran popularidad mundial de la música y la danza K-pop –o *Hallyu*– surge al inicio del siglo XXI, aunque en los años de la década de los '90 surgieron los primeros grupos musicales como «Seo Taiji and Boys» que

⁵ El tema de la educación y de la dedicación al estudio los mismos jóvenes lo plantearon en las conversaciones acerca de las diferencias culturales o aspectos que les llama la atención en general. Cabe destacar que constantemente buscan información sobre la vida cotidiana en Corea, ya que estos temas también aparecen en las canciones. Los *fans* activamente tratan de traducir los textos de las canciones, aunque sea del inglés, para entender qué es lo cantan sus grupos o cantantes favoritos. Además surge un fuerte interés en aprender la lengua coreana. Entre varias menciones, la coordinadora del *fandom* EXO en Salta comentó que quisiera que haya más ofertas de cursos en la región (entrevista 08/04/2018).

⁶ El término proviene del inglés y refiere a los conjuntos de aficionados o entusiastas, dentro del K-pop se usa particularmente para los diferentes clubes de fans con sus nombres.

empezaron a incorporar música rap y hip hop en la música popular coreana (Lie, 2012, p. 349). Cabe destacar que durante la dictadura de Park en la década de los '70, muchos estilos musicales estuvieron prohibidos en Corea del Sur, por un lado la música de *trot*,⁷ por su influencia japonesa, y por el otro, estilos occidentales como el *rock* y *pop* que se denominaba música progresiva, asociándola con cierta decadencia (Lie, 2012, p. 348). Debo mencionar que el éxito de la cultura K-pop como un conjunto cultural también incluye la masiva difusión de lo que se llaman *K-dramas*.⁸ En términos generales, podemos decir que el triunfo mundial se debe sobre todo a la globalización pos-Guerra Fría, el crecimiento económico de Corea del Sur y el levantamiento de las barreras de importaciones y exportaciones con Japón, un mercado importante para Corea. De esta manera, el país asiático pudo aprovechar la globalización cultural, a partir del flujo de información sobre tendencias globales, la experiencia de la población coreana en el exterior y la formación dirigida de cantantes, compositores y bailarines (Sakai citado en Lie, 2012, p. 353). Otro hito importante en este sentido son las transformaciones tecnológicas que facilitan el éxito de la «onda coreana». Tomo en cuenta dos referentes: primero, la introducción de la música digital en forma de los reproductores de mp3 en 1996, y segundo, el surgimiento de YouTube en 2005. Estos medios hicieron posible que en un lapso muy corto de tiempo se pueda acceder a música en cualquier parte del mundo y además, visualizar las coreografías y repetirlas en la cantidad necesaria para aprender las rutinas de baile (Lie, 2012, p. 353). Esto demuestra como la industria cultural moviliza las masas, además de que la economía y la política coreana forman una importante parte en este movimiento.

A partir de estos acontecimientos, en Corea del Sur se establece una propia industria musical, sobre todo cazando y formando jóvenes talentos, tanto en el género de la música como en la danza. No obstante, cabe señalar que todo este éxito fue posible sobre todo por una activa promoción cultural por parte del gobierno surcoreano. En términos de Yúdice (2002), los políticos reconocen que la cultura es un importante recurso y así, el

⁷ Es un género de música pop coreana que tuvo ciertas influencias de la música pop japonesa durante la ocupación de Japón en Corea en la primera mitad del siglo XX.

⁸ La palabra se refiere a las telenovelas coreanas que alcanzan un éxito mundial al principio del siglo XX. En América Latina también impactaron. En 2006, por ejemplo, la televisión nacional de Perú empezó a transmitir las primeras novelas, ofrecidas por la Embajada de Corea a un bajo costo. Así también en la Argentina con el auspicio del Centro Cultural Coreano en Argentina en 2015 en el canal Magazine TV y en 2016 en Telefé (Han, 2017, p. 2257).

gobierno de Kim Dae-jung –elegido en 1997– empezó a promover la cultura popular y no actuar como censorador (Lie, 2012, p. 359), como fue el caso en diversos períodos políticos anteriores, sobre todo durante la dictadura de Park. Cabe mencionar que el gobierno coreano, desde 1997 en adelante, ha brindado una serie de apoyos, desde un considerable aporte financiero hasta la promoción cultural mundial a partir de diversas medidas (Sakai citado en Lie 2012, p. 359). De esta manera la ola K-pop se mantiene hasta el día de hoy como un representante importante de la cultura popular coreana, y también constituye un pilar notable en la actividad económica de este país.

Como resultado de este desarrollo histórico contemporáneo, surgen un par de interrogantes: ¿por qué atrae a la gente en todo el mundo particularmente una movida cultural de un pequeño país asiático? y ¿por qué motivo el K-pop –por lo menos en algunos sectores– es capaz de desplazar el consumo hegemónico de la cultura moderna norteamericana?, la cual es la más conocida y difundida a nivel global. Acerca de la última pregunta, muchos autores coinciden en que, existe una orientación global hacia la música pop en general y así también los jóvenes asiáticos se orientan en lo que sucede en el mundo del espectáculo en EE.UU. y en Europa, no obstante, dentro de esta corriente cultural global, los coreanos se mantienen leales a sus tradiciones y a su propia música popular. Por otro lado, frecuentemente se menciona un factor clave para el desarrollo de un propio estilo artístico y cultural en Corea, se trata de la violencia y la sexualización que a menudo se observa en las performances de artistas norteamericanos. La celebración de sexo y violencia no constituyen las normas tradicionales en la cultura coreana, y es ahí dónde se puede diferenciar el asunto para tratar de explicar el éxito. O sea, lo que transmiten los artistas coreanos es sensibilidad, valores como una personalidad equilibrada, basada en la educación, tener buenos modales, pero también la demostración del amor romántico (Lie, 2012, p. 355), cuestiones que sobre todo llaman la atención entre los jóvenes latinoamericanos. Algunos de estos aspectos se mencionan también en las entrevistas en Salta y Jujuy. Los jóvenes contaron que les gusta la actitud pacífica que transmiten los artistas y que perciben de los contenidos de las canciones como referentes.⁹ Por lo tanto, estos aspectos inciden en las respuestas a las dos preguntas anteriores, ya que aparentemente estos atributos y esta actitud les agradan a los jóvenes en diversas partes del mundo, a pesar de una dominación cultural norteamericana. Como concluye Lie: «*The oft-repeated*

⁹ Entrevista grupal con miembros del *fandom* EXO Salta (08/04/2018).

claims about K-pop singers' politeness –their clean-cut features as well as their genteel demeanors– is something of a nearly universal appeal, whether to Muslim Indonesians or Catholic Peruvians» (Lie, 2012, p. 355).

En resumen, podemos decir que estos factores han contribuido a crear un nicho, el cual resultó en un éxito cultural mundial sobre todo entre la población joven. El hecho de que la onda coreana tenga tanto éxito, seguramente también tiene que ver con ciertos auges económicos, la comercialización de la «marca» K-pop enfocándose en la exportación global, pero también por el apoyo político del recurso de la cultura por parte del gobierno. Por otro lado, estamos ante una masiva popularidad de la cultura K-pop en Latinoamérica, sobre todo entre la juventud de los sectores populares, razón por la cual requiere la atención desde la investigación social. A continuación examinaré la situación en dos provincias del Noroeste Argentino: Salta y Jujuy.

El fenómeno transcultural de K-pop en el Noroeste Argentino

Un domingo a la tarde en Salta. Una multitud de jóvenes se encuentra en el salón de la ATE¹⁰ en el macrocentro de la ciudad de Salta. Al pasar la puerta, parece entrarse a otro mundo, tal vez es comparable con lo que Bajtín llama «un segundo mundo y una segunda vida» (1987, p. 11), ya que el mundo oficial/cotidiano (Bajtín, 1987, p. 95) queda afuera. Los jóvenes se apropian de este espacio y crean un universo con sus propias reglas. En el pasillo, primero paso por un stand organizado por el Centro Cultural Coreano,¹¹ dedicado a la difusión cultural, decorado con una bandera grande de Corea del Sur y otros accesorios, aquí se exponen varios libros sobre la cultura y la lengua coreana, además, pueden levantarse papelitos con palabras en lengua coreana, acompañadas por una transcripción al alfabeto latín y su traducción al castellano. A continuación se encuentra un puesto preparado para el concurso de *karaoke*, antes de llegar al salón principal. Ahí se ubican numerosos stands de los diversos *fandoms* «promocionando» los diversos grupos musicales, con venta y sorteo de *souvenirs*. Se pueden adquirir artículos de todo tipo, posters, imágenes en diferentes soportes, pins, almohadones, gorras, remeras, llaveros, copias de DVD's de recitales y de K-dramas, etc. Lo que llama la atención es que los artículos en venta son muy accesibles y mayormente auto-producidos, o sea, no se trata de productos de marcas

¹⁰ Asociación de Trabajadores del Estado.

¹¹ Desde el año 2006 el Centro Cultural Coreano en América Latina tiene una sede en Buenos Aires para fortalecer los vínculos culturales con la Argentina.

oficiales que por lo general tienen un costo elevado. El tema del poder adquisitivo juega un rol importante, así en las entrevistas¹² se mencionan los deseos de viajar, aunque sea a Buenos Aires o a Chile, donde de vez en cuando actúan los grupos famosos, pero por falta de dinero queda más bien como una expectativa irrealizable, pero tampoco es imposible (como un sueño) para muchos adolescentes. Lo que quiero decir es que, viajen o no a Corea, de todas maneras ya han creado un espacio para sumergirse completamente a la cultura K-pop. Preguntándoles por su lugar de residencia, muchos de los participantes informan que provienen de los barrios de la clase popular de Salta.

En algún momento se apagan las luces principales y los participantes se mezclan en la pista de baile, o sea, el centro del salón donde queda un espacio libre para las actividades dancísticas. Suena un tema musical de un grupo conocido y de repente todos los jóvenes cantan en coreano. Así inicia la parte principal del «Korea Fan Fest» organizado por los grupos de fans en Salta. Se inician las actividades como la «competencia de *fandoms*» seguida por «*random dance*», la idea es que comienza a sonar una canción de cualquier grupo K-pop, aquellos chicos que saben la coreografía salen al centro de la pista y bailan. Con mucha confianza pasan a danzar, chicos y chicas mezclados, no se identifica una jerarquía de género. El ambiente está marcado por la buena energía y, sin lugar a dudas, a los jóvenes les encanta salir a la ronda una y otra vez. Los participantes más aficionados al canto pasan a la competencia de *karaoke*, mientras los bailarines siguen con un taller dictado por un bailarín y profesor invitado de Jujuy, quien inicia la enseñanza de una coreografía a quienes quieran aprenderla. Los jóvenes pasan así una tarde con la dedicación a la danza y a la música, si no lo hacen en el medio de la pista principal, algunos practican nuevas coreografías en los laterales observando los videos en pequeñas pantallas que proveen los stands de los *fandoms*. Trascurre el tiempo entre danzar y cantar y llega el momento más esperado del evento, el concurso K-pop «*cover dance*». Este tipo de competencia consiste en reproducir la danza de un video original lo más exacto posible, junto con las expresiones, la vestimenta, la estética, etc. El concurso se realiza en las categorías «solista» y «grupos». Cada uno trata de demostrar su talento y su pasión por este estilo de danza el cual requiere mucha coordinación y expresión, más allá de la reproducción coreográfica. La tarde culmina con las premiaciones, sorteos y presentaciones de invitados especiales. No obstante, aún no termina el «Korea Fan Fest» en esa jornada, pues en los días siguientes se comparten en Facebook comentarios, las fotos de los

¹² Realizadas durante el evento «Korea Fan Fest Salta» (24 de septiembre de 2017).

ganadores y los videos de las performances de la competencia, además de la expectativa de volver a encontrarse pronto en otros eventos.

Música y danza como eje de identificación

La música, como la identidad, es a la vez una interpretación y una historia, describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente; la identidad, como la música, es una cuestión de ética y estética.

Simon Frith (2003, p.184)

En cuanto al interés musical y los *fandoms*, a partir de una encuesta,¹³ la mayoría demuestra interés en una amplia gama de grupos/artistas y no se centran en una banda o un artista de K-pop en particular, a pesar de que haya jóvenes que se afilian en un *fandom*. Preguntando por los grupos/artistas favoritos, los más mencionados son: «EXO», «BTS», «Super Junior», «Shinee», «G-Dragon», «Black Pink», «2NE1», «Jonghyun», «TWICE», «NCT» y «Big Bang». De manera general observé que la música y la danza juegan un rol principal en todo lo que se asocia con el movimiento *Hallyu*. Particularmente destaca que los adolescentes se expresan con sus cuerpos, sin importar el género, y en muchos casos es el baile que moviliza, además es una de las actividades claves en los encuentros.

En relación a los cuerpos, en la realidad local pude observar que la constitución corporal no es un obstáculo ni tiene importancia, o sea, en las competencias, *flashmobs* y en las calles se puede observar bailando jóvenes de todo tipo. A través de la danza K-pop elegida por sí mismos, parece que adquieran más confianza aún en este ambiente el cual forma parte de su construcción de la identidad. Observando un grupo de danza llamado *Pandora* que integran chicas de Jujuy, ellas no encajan en el supuesto modelo corporal 'perfecto'¹⁴ que por lo general se toma como ejemplo del ideal de mujer en la sociedad moderna-capitalista, sin embargo, su actuación y su baile destacan en las competencias, además del vestuario original, ellas se presentan con tanta autoconfianza que queda superfluo intentar compararlas con la «belleza del consumo» (Eco, 2004). Así como Umberto Eco lo reconoce, tanto en la vanguardia como

¹³ Realizada durante 2018 con 60 participantes entre 10 y 49 años de edad.

¹⁴ Me refiero a los cuerpos 'Barbie', altos, delgados y lisos que frecuentemente son tomados como referente de la belleza en el capitalismo moderno.

en los medios de comunicación, los modelos cambian constantemente, de manera que ya no podemos hablar de un solo modelo de belleza en el siglo XX y XXI. Como lo demuestra este caso, los actores sociales establecen sus propias reglas y se auto-realizan a través de la práctica de la cultura coreana moderna. A los jóvenes les llama la atención los «rasgos finos» y su particular estética corporal de los artistas coreanos,¹⁵ pero esto no significa que cambien su cuerpo en todos los sentidos, algunos aspectos incorporan, como el corte y color de cabello y el uso de accesorios, pero aceptan su constitución corporal como en el caso de *Pandora*. Esto también es un indicio de un empoderamiento de sus cuerpos, y que se trata de una creación de espacios para exteriorizar sus sentimientos y su personalidad, sin que sea necesario el uso de palabras o de que algún maestro (como en las escuelas) les pone límites acerca de las normas tradicionales y hegemónicas.¹⁶

Cabe señalar que, toda la acción que está relacionada a la danza y las presentaciones en los concursos, mayormente surge de la iniciativa de los propios grupos regionales, es decir, no hay grandes academias para «estudiar» la danza K-pop,¹⁷ como lo conocemos de las escuelas tradicionales de danzas, donde un maestro se encarga de organizar las presentaciones y quien decide sobre el vestuario, las coreografías, etc. Los grupos seguidores de K-pop mayormente se auto-gestionan, auto-deciden sobre el aprendizaje de coreografías y de su presentación en eventos. La danza se practica en espacios domésticos o públicos como plazas y parques. Este hecho también contribuye a estrechar lazos entre ellos mismos e identificarse como grupo y como *fan*. Sin lugar a dudas, la tecnología juega un rol importante, ya que constituye la principal fuente de conocimiento, y a través del mundo virtual se conectan con sus pares en Corea de Sur u

¹⁵ Particularmente sobre este tema se articuló una bailarina de Salta de 21 años (entrevista 08/04/2018). Reconoció diferencias en algunos aspectos corporales entre los coreanos y los de su descendencia del Norte Argentino. El hecho de que los varones también cuiden su aspecto y que utilicen maquillaje le parece atractivo.

¹⁶ Como también lo confirmó el bailarín/profesor de Jujuy, quien observó en sus alumnos como adquieren confianza en la expresión a través de las danzas y la posibilidad de poder bailar en un escenario de una competencia K-pop. Además, destaca que ha logrado que los jóvenes lo respeten como profesor, pero a la vez tiene un trato amistoso con ellos escuchando sus inquietudes, ya que él mismo se ha convertido de un «simple fanático» de *Hayllu* en un referente de enseñanza para muchos chicos de su entorno (entrevista en San Salvador de Jujuy 27/04/2018).

¹⁷ Hay iniciativas para formalizar de alguna manera K-pop como danza, sin embargo, no es comparable con academias de danzas tradicionales. Mayormente el aprendizaje y las prácticas suceden por la propia iniciativa de los jóvenes y en espacios no formales.

otras partes del mundo. La presencia virtual es esencial, así no sorprende que el grupo *Pandora*, por ejemplo, tenga su propio canal en YouTube y así refuerza su presencia. El flujo de videos en internet es enorme y no se necesita un equipo tecnológico caro para hacer una grabación. Junto a los otros medios como Facebook se comunican entre los *fans*, aprenden, se difunden e intercambian. Esto ha contribuido que la onda coreana ha penetrado Latinoamérica, no solamente en Argentina, sino también en los otros países vecinos los jóvenes del sector popular se movilizan y se organizan de la misma manera.¹⁸

Cabe recalcar que la música ocupa un rol fundamental, ya que constituye la base de lo que luego se expresa en las coreografías, lo que significa se establece una estrecha relación entre la música y la expresión corporal, así como también lo reconoce Bourdieu:

La música es una ‘cosa corporal’ encanta, arrebat, mueve y conmueve: no está más allá de las palabras sino más acá, en los gestos y los movimientos de los cuerpos, los nítidos, los arrebatos y la lentitud, las tensiones y el relajamiento. La más ‘mística’, la más ‘espiritual’ de las artes es quizá sencillamente la más corporal (1990: 177).

Ahora bien, las canciones mayormente tienen la letra en coreano mezcladas con algunas palabras en inglés. A pesar de que los jóvenes buscan las traducciones y aprenden los textos coreanos a partir de las transcripciones disponibles, en las performances destaca claramente la expresión corporal-dancística y la de los gestos. Para acercarme a esta relación entre texto-música-performance dancística, brevemente trato de analizar como un ejemplo la siguiente canción del grupo BTS:

‘Save me’¹⁹

Thank you for letting me be me
 For helping me fly
 For giving me wings
 For straightening me out
 For waking me from being suffocated
 For waking me from a dream which was all I was living in
 When I think of you the sun comes out
 So I gave my sadness to the dog
 (Thank you. For being ‘us’)

¹⁸ En las redes sociales sigo a varios grupos en los diversos países latinoamericanos.

¹⁹ Utilizo aquí la traducción al inglés. Fuente: <https://genius.com/Bts-save-me-lyrics>.

Give me your hand save me save me
I need your love before I fall, fall
Give me your hand save me save me
I need your love before I fall, fall

«Bangtan Boys» (BTS) es un grupo de siete integrantes masculinos formado en el año 2013. En la letra de la canción «*Save me*» destaca la expresión de emociones, deseos y preocupaciones y, lo que llama la atención, el hombre pide ayuda a la mujer, agradeciéndole por hacerle ver las realidades. De alguna manera se apela al compañerismo, que el uno esté para el otro. El hombre aparece sentimental buscando socorro en el amor. Lo que se puede interpretar es que la «debilidad» del varón no es tomada como un defecto. Esto se refleja también en el video donde la danza juega un rol fundamental bailando todos los integrantes del grupo. Destaca la performance dancística, mayormente utilizando la danza lírica contemporánea con algunos elementos de estilos urbanos, sobre todo cuando la canción pasa a una fase de *rap*. Los movimientos son artísticos, fluidos y suaves; la vestimenta es simple, lo que de alguna forma contribuye a destacar las emociones y los sentimientos, lo que también perciben algunos de los *fans* al leer los comentarios acerca del video.²⁰ El cuerpo masculino en Corea moderna no se construye a partir de una imagen dura, fuerte y viril como en el pensamiento patriarcal occidental. Las formas de pensar la apariencia en Corea proviene de una tradición neo-confuciana donde la armonía entre cuerpo y mente es fundamental, además de esto, las prácticas religiosas folklóricas volvieron a jugar un rol importante en las últimas décadas, como por ejemplo la fisonomía como adivinación. Popularmente se cree en la lectura de la cara como espejo del carácter de la persona (Holliday y Elfvig-Hwang, 2012, p. 70). Esto, por parte, también explica la masiva práctica de cirugías estéticas por los hombres en la actualidad en Corea. Por otro lado, aclaramos que la apariencia más ‘femenina’ de los hombres no tiene connotaciones *gay* como en el mundo occidental (ibídem, p. 74). Las motivaciones y la construcción de ciertas estéticas son diversas, así también los factores que construyen la corporalidad y los que inciden sobre las prácticas. Sin lugar a dudas, proponen un modelo distinto, y tal vez es esto que les proporciona a los jóvenes argentinos una alternativa en la búsqueda de su identidad. Posiblemente se debe esta situación a la negociación de las normas de belleza entre lo global y lo nacional, los discursos oficiales y no oficiales

²⁰ En este tipo de análisis traté de observar y analizar las *performances* primero, antes de leer los comentarios de los *fans* para luego comparar las percepciones.

acerca de la identidad, las prácticas religiosas y simbólicas y la condición social (Holliday y Elfvig-Hwang, 2012, p. 76).

Por otra parte, las mujeres coreanas también se encuentran en una situación de negociación entre modelos occidentales, globales y asiáticas, donde tradicionalmente se le asignaba al cuerpo femenino el rol de la maternidad con cuerpos más rellenos. Mientras hoy las mujeres coreanas buscan salir de la estética corporal patriarcal, empoderándose de sus cuerpos, activamente enfocarse en hacer una carrera, tener educación y la realización propia. Sin embargo, no buscan puramente lo que vendrían a ser los modelos de belleza occidentales (Woo, 2004; citado en Holliday y Elfvig-Hwang, 2012, p. 67). Así puedo notar una compleja deconstrucción del tema de género donde ambos sexos buscan una combinación entre atributos masculinos y femeninos que no es comparable con los estándares occidentales. Lo que reconozco es que, este aspecto de la nueva construcción de la apariencia de géneros puede influenciar a los actores sociales en el NOA, donde predominan, por un lado los discursos y las prácticas tradicionales heteronormativas, y por el otro, los discursos feministas occidentales. O sea, los jóvenes tal vez no quieren adherir al discurso oficial-patriarcal y la identidad folklórica argentina, pero tampoco a un discurso intelectual feminista de clase media expresándose a través de performances vanguardistas. Teniendo en cuenta que los participantes mayormente provienen de la clase popular, dentro de un panorama de conflictos sociales, de discriminación y una tradicional separación de clases en Salta y Jujuy, podemos asociar esta pasión por la cultura coreana moderna con nuevas subjetividades, otras percepciones corporales y también repensando las relaciones de género a partir de la influencia asiática.²¹

Tal vez podemos asociar estas inquietudes con la búsqueda de una propia identidad creando sus espacios alternativos de acción, y un deseo de ser ciudadanos modernos los cuales también tienen el derecho de decidir sobre su posición dentro de la sociedad. Esto no solamente en la Argentina, también en otros espacios de Latinoamérica, los jóvenes no

²¹ Primero, me refiero a la forma en que se baila, o sea, en grupos de chicos, de chicas o mezclados, pero sin papeles específicos para los géneros, así como lo conocemos de bailes en pareja hombre/mujer. Segundo, no destacan «masculinidades» en la apariencia, es decir, se les permite a los varones tener rasgos «femeninos», y en algunos casos, casi no se distinguen aspectos femeninos o masculinos, y tercero, cuando se forman grupos de chicas pueden representar su «propio ser». Pueden interpretar lo que quieren ser, mientras en las danzas folklóricas u otras danzas en pareja, por ejemplo, cuando faltan varones y bailan juntas dos chicas, de manera tradicional una tiene que asumir el rol «masculino», interpretar y seguir la coreografía de la parte del varón.

modifican la cultura coreana para acercarla a la suya, es decir, se trata de un tipo de incorporación de la cultura coreana en sus prácticas cotidianas, viven lo que es *Hallyu* con todas sus facetas. Los seguidores latinoamericanos se auto-reconocen y se validan ellos mismos como *fans* transculturales (Han, 2017, p. 2259).

He mencionado la incorporación de algunos aspectos corporales, pero reapropiándose en su manera y no como pura imitación. A la vez quiero destacar que los jóvenes saben distinguir entre «lo chino», «lo japonés» y «lo coreano» en contraste con su entorno social. Por ejemplo, una joven en Salta se quejó de los comentarios de la gente que dice «aquí vienen los chinos», y también mencionó que en su barrio es reconocida como «china», dice: «hasta inclusive para mi cumpleaños me regalan cosas chinas, mientras prefiero comprarme algo coreano». ²² Esto demuestra la estereotipación de la cultura asiática, en este caso reducida a la cultura china.

Detecto un alto grado de consciencia en relación a la cultura coreana por parte de los jóvenes, además se identifican con la misma a partir de los conocimientos adquiridos y sus prácticas. Podemos confirmar que la identidad es una construcción, pero no por sí sola, sino que se va realizando y transformando en relación con las condiciones socio-históricas: «La identidad es teatro y es política, es actuación y acción» (García Canclini, 1995, p. 116). De esta manera van resignificando su identidad y corporalidad, aplicando propias estrategias. Por ejemplo, una joven de Salta contó que en su colegio está prohibido aparecer con cabello teñido en colores «raros», así el primer día de las vacaciones se van tiñendo el cabello en el color que quieren para aprovechar el máximo tiempo con su *look* preferido, ya que al finalizar el receso de verano tienen que volver a ponerse un «color decente» para que sean aceptados en la escuela que establece las pautas que no comprenden desviaciones de las normas tradicionales. ²³

Androginia y la performance de género en K-pop

Al investigar el tema de *Hallyu*, las influencias éticas y tradicionales neo confucianas, me llevaron a revisar diferentes culturas asiáticas, y de esta manera encontrar referencias en relación a la androginia, sus expresiones, diferentes nociones y sistemas de género a lo largo del tiempo. La cuestión de los roles y la corporización de género en Asia resulta ser mucho más compleja que generalmente se piensa. Lo que se ha naturalizado en Occidente

²² Entrevista, chica de 17 años, Salta, 08/04/2018.

²³ *Ibidem*.

y también a nivel local, las normas heterosexuales y todo lo que esto implica, en países como Tailandia el panorama es diferente. Cabe destacar que el K-pop y las performances dancísticas como *cover dance* gozan de gran popularidad en este país. Llama la atención el manejo flexible de género y de sexualidad con diferentes atributos locales. Así no sorprende que en una de las competencias de *Thailand's Got Talent* el grupo «masculino» llamado «Next School» cantando y bailando interpreta un grupo de K-pop surcoreano «femenino», y con esta performance de tipo transgénero llegó a ser muy famoso. Los integrantes se convirtieron en ídolos a nivel nacional, otros como *Thai sissies* llegaron al éxito hasta inclusive fuera de las fronteras nacionales. De alguna manera la actividad dancística como la categoría *K-pop cover dance* se ha convertido en una práctica habitual entre las personas transgénero en Tailandia.

Al parecer, lo que se acepta en Tailandia más fácilmente tiene una raíz histórica-cultural con un sistema de género que tradicionalmente consiste en tres, el tercer género es denominado *kathoey* y utilizándose un pronombre neutro de género *khao* con el cual se refiere a: él, ella, su de él o de ella (Ng, 2012, p. 64). Sin embargo, en el siglo XX, por la influencia occidental y al entrar en contacto con los valores occidentales, se empezó a cuestionar este sistema, ya que ante la visión del desarrollo económico y la categoría «civilizado» los discursos trataron de llevar a una occidentalización en cuestiones de moral cuestionando el tradicional cuerpo *kathoey* (Lim, 2016). Como consecuencia, en la vida cotidiana aquellas personas de repente se enfrentan con prejuicios y aumenta la discriminación en la sociedad (Ng, 2012). Por otro lado, la ola coreana, el auge económico de Tailandia y la identificación con la modernidad resultó para los *kathoey* modernos del siglo XXI una oportunidad para jugar con este sistema tradicional, a veces recurriendo a nuevos métodos como la cirugía plástica para reafirmar su «ser *kathoey*» (Lim, 2016). Aquí vemos claramente la temporalidad y la performatividad de género que es la manera profana de actuar con el cuerpo. De ninguna manera el género es una constante, sino que es una identidad instituida mediante la repetición de actos y gestos (Butler, 1988, p. 519).

Otro concepto relevante podemos encontrar en la cultura japonesa, el hombre joven y hermoso denominado *bishonen*, cuya belleza y sexualidad trascienden los géneros. Proviene de una visión estética tradicional y se hizo muy conocido a través de la cultura popular de *manga* y *anime*. A lo largo de su historia, la sociedad japonesa ha pasado por una serie de identidades de género y prácticas sexuales (Robertson, 1992, p. 420) que reafirman la flexibilidad en relación a la identidad de género. Como

segundo fenómeno de la cultura japonesa quiero señalar una práctica teatral, me refiero al teatro *Kabuki* donde la androginia fue corporizada por los *onnagata*, actores masculinos especializados en roles de mujeres y chicas, particularmente en los siglos XVII al XIX. Luego, en el siglo XX hasta el presente encontramos las *otokoyaku* de *Tatarazuka Revue*²⁴ donde mujeres se especializan en corporizar roles de hombres y chicos (Robertson, 1992, p. 422). Sin embargo, esta nueva emergencia de androginia femenina en Japón tampoco quedó sin prejuicios y debates acerca de «deseos sexuales anormales» cuando el rol de la mujer fue determinado como esposa y madre (ibídem). Llama la atención que, durante muchos siglos las prácticas homosexuales –particularmente entre hombres– no fueron nada inusuales ni consideradas indecentes, hasta inclusive durante la Guerra del Pacífico en el ejército solían ser frecuentes, sin embargo, en la época pos-guerra, o sea, relativamente reciente, en Japón apareció el discurso en relación a las patologías sexuales de «normal/anormal» (McLelland, 2011, p. 140).

Con estos breves ejemplos podemos entender diferentes formas de expresión y comprensión de género y su capacidad performática desde las culturas asiáticas que me llevaron a analizar un poco más acerca de androginia en el K-pop, sobre todo para saber que piensan los actores sociales en el Noroeste Argentino acerca de esta cuestión. De manera general, cabe aclarar que, desde el pensamiento asiático los conceptos anteriormente mencionados no remiten automáticamente a la categoría homosexual.

El ejemplo de Tailandia demuestra que, aprovechando la ola coreana con sus actuaciones transgéneros, se ha establecido K-pop como un lenguaje, un medio de articulación, más allá de la comercialización y el consumo. Con las performances se logró a incluir el movimiento *queer* en el orden del día para llegar a una aceptación en la sociedad. Aclaro que no solamente podemos hablar de un fenómeno *queer* masculino, sino también se produjo un estilo masculino de mujeres *queer* que se influenciaron también por el K-pop creando nuevas categorías como «*tom gay king*» y «*les queen*» (Sinnot, 2011). Todo este movimiento llevó a una visibilización en la sociedad tailandesa y a un activismo *queer* que ha convertido el cuerpo y su lenguaje en un espacio político y de lucha recurriendo al K-pop como herramienta de expresión.

Ahora bien, el tema de androginia también formó parte de la encuesta en Salta y Jujuy,²⁵ con el resultado de que los *fans* de K-pop en el NOA

²⁴ Una compañía femenina de musicales fundada en los inicios del siglo XX.

²⁵ Véase nota 13.

reconocen la androginia y aspectos relacionados que son expresados a través de *Hayllu*. Del total de los participantes, el 81% reconoció androginia en los artistas del K-Pop, admitiendo que el comportamiento y la apariencia de los artistas masculinos no son «típicamente» masculinos, y que hay artistas femeninas que actúan y aparecen comparativamente masculinas. Se reconoció ampliamente que las acciones de los artistas no coinciden con los roles tradicionales de género y que algunos de ellos parecen del género opuesto. Creo que un hallazgo importante es que el 54% considera la androginia como algo positivo, o sea, nada extraño, el 34% respondió que no les importaba. Casi la mitad de los encuestados reconoció que su artista o grupo favorito es andrógino, y casi todos los participantes mencionaron al menos un artista coreano al que considera andrógino. Los artistas más identificados como andróginos son: Kim Hee Chul (o Heechul) del grupo «Super Junior», la cantante Amber Liu, que forma parte del grupo femenino «f(x)», y el actor y modelo Sung Joon.

De manera general, independiente de la adscripción de género, la estética es un elemento crucial en la performance K-pop. Así no sorprende la preparación de los cuerpos que incluye ropa de diferentes estilos, frecuentemente colorida, a veces elegante, el uso de maquillaje y el cabello teñido en diferentes colores muy llamativos. Estos elementos se aplican indistintamente de sexo y género. He encontrado todos estos aspectos también en los *fans* locales que se adaptan de alguna manera a esta estética con pequeñas modificaciones. En algunos casos desarrollan propias estrategias en la vida cotidiana, como lo he mencionado anteriormente, a partir de la táctica de teñir el cabello al iniciar las vacaciones del colegio para vivir por lo menos temporalmente a pleno su estilo legido o su *look* preferido.²⁶ Con el maquillaje sucede algo parecido, es utilizado por chicas y chicos, sobre todo en las competencias de danza y algunos varones declararon también utilizar maquillaje en la vida cotidiana aunque de manera más «decente» o no tan llamativo. Están conscientes que a nivel de la sociedad en general, esto no coincide con la norma y saben de la limitada tolerancia para apariencias fuera de los estereotipos de «lo masculino», sumando la connotación *gay* o *travesti* que tiene un hombre maquillado en esta sociedad. Al mismo tiempo reconocen que en las sociedades asiáticas esto no constituye un problema.

Resulta que en Corea y muchos países asiáticos el uso de maquillaje, productos de belleza y la cirugía estética son prácticas aceptadas indistintamente del género, es más, hoy en día los representantes en la publicidad

²⁶ Véase nota 22.

para productos de cosmética a menudo son artistas «masculinos». Para esta categoría de varones se conoce el término *kkonminam*, es un término reciente y parecido al concepto japonés *bishonen*, con el cual se refiere de manera positiva a un hombre joven y bello con estilo personal, además con un sentido para la moda, representando una masculinidad afeminada, intencionalmente utilizando productos de belleza y cosmética (Fuhr, 2016, p. 244). A pesar de que se introduzca *kkonminam* en los inicios de la década de los años 2000, en la antigua cultura coreana existía un concepto parecido, *hwarang*, ambos términos remiten a concepciones de belleza, flores y los hombres.

Finalmente, queda una característica en relación a la danza y la expresión corporal. Las performances a menudo son minimalistas, sin embargo, tienen una característica dominante: los movimientos de gestos (*signature moves*) con señales visuales cortos (Fuhr, 2016, p. 110). En el caso de los grupos con varios integrantes, entre las señales y gestos a menudo cambian los artistas al frente y en toda la performance se actúa de manera amable, atractivo y encantador. En el lenguaje específico esto se denomina *aegyo*, refiriéndose a la expresión facial, los gestos y una voz «dulce». Es una palabra coreana difícil de traducir, ya que proviene del chino, del símbolo que representa «amor» (ae) y «bello» (gyo).²⁷ En general esto remite a una cierta amabilidad femenina, a veces infantil, puede ser actuado por los hombres o mujeres, lo cual incluye también la modulación de la voz en el caso de los cantos (Fuhr, 2016, p. 243). Por los jóvenes salteños y jujeños, *aegyo* fue reconocido en la encuesta como posible forma de actuar sobre todo en relación a aspectos femeninos.

Consideraciones finales

El fenómeno de la cultura K-pop ha atravesado Argentina, sobre todo los sectores populares, a pesar de las distancias, las diferentes culturas locales y las barreras lingüísticas. He problematizado el rol de la cultura coreana en el siglo XXI, sus orígenes y las relaciones entre la música y la corporalidad en relación a las prácticas locales. Traté de señalar cómo a nivel global se expanden y se intercambian las culturas, se relacionan las comunidades de *fans* de los distintos países a través del internet y, por esta conexión virtual, saben exactamente qué pasa en otras partes del mundo, cuáles son las actividades, las novedades y preocupaciones de los pares lejanos. A partir del impacto y la gran popularidad en América Latina, indagué sobre la situación en el NOA, dónde encontramos grupos de jóvenes quienes han incorporado esta cultura popular moderna en sus

²⁷ Fuente: Urban Dictionary. <https://www.urbandictionary.com/>.

prácticas cotidianas. Esta misma práctica les permite a los jóvenes argentinos conocer no solamente a otros fanáticos en todas partes del mundo, sino también fortalece los lazos con otros jóvenes latinoamericanos. Así surge que a partir del gusto compartido (K-pop) se establecen amistades e intereses acerca de los países vecinos, culturalmente muy cercanos, pero es *Hallyu* que logra este acercamiento. Muy interesante fue la mención de una joven salteña que le gustaría conocer Perú por la amistad a distancia con otras *fangirls* y la fuerte presencia de K-pop en el Perú.

Con este trabajo traté de mostrar como confluyen los conocimientos acerca de la cultura popular coreana con el propio sentir de la música y la agilidad de los cuerpos de transformar este conocimiento en la habilidad creativa al realizar diversas performances. Se construyen nuevas subjetividades a través de la danza, la música y los sentimientos. Por otro lado, no debemos olvidar que este complejo sistema de prácticas incluye otras experiencias sensoriales como los sabores. He mencionado el interés y la curiosidad de probar nuevas comidas provenientes de Asia. Esto también forma parte de las percepciones corporales las cuales pueden resultar en una nueva mirada hacia la alimentación y generar nuevos gustos. Un resultado importante constituye el reconocimiento de la diversidad de géneros, además de la performatividad del género. Las respuestas de los jóvenes en la encuesta y en las entrevistas van a esta dirección, sin que ellos lo formulen en un lenguaje académico.

En síntesis, lo que me interesa destacar es, a partir de la performance corporal podemos seguir indagando sobre este fenómeno, analizando la identificación transcultural por parte de los jóvenes y la dinámica de la incorporación de la cultura coreana en la cotidianeidad. Lo podemos interpretar como performance corporal que busca la expresión de las inquietudes de una población joven que consciente o inconscientemente percibe las tensiones y conflictos dentro de la misma sociedad o de su entorno social. Concluyo que, operan factores como el consumo, los medios y nuevas tecnologías, sin embargo, el fenómeno K-pop es mucho más complejo y no puede ser estudiado a partir del tradicional concepto de la hegemonía occidental, ya que los actores sociales se orientan hacia una cultura asiática, sin que ellos mismos apliquen una mirada exótica hacia ella. Es una especie de cambio de *habitus*. Se trata de un estilo de vida elegido por los seguidores de K-pop que va más allá de un puro consumo cultural moderno. Finalmente, a pesar de una situación de subalternidad, los actores sociales demuestran su agencia a partir de sus propias elecciones, sin seguir a las pautas de la cultura elite o las propuestas intelectuales que tratan de dominar las culturales populares.



Imagen 1. Venta de comida coreana. «Korea Fan Fest», Salta 2017, (Foto: GKK).



Imagen 2. Promoción de la lengua coreana. Papelitos con términos para aprender. Entregados en «Korea Fan Fest», Salta 2017, (Foto: GKK).



Imagen 3. Taller de danza en el Centro de Arte Joven Andino, San Salvador de Jujuy, 2018, (Foto: E. Cruz).



Imagen 4. Performance de danza en la Universidad Nacional de Jujuy. Grupo «Pandora» invitado al panel: «Las relaciones de género desde la performance social y artística» de las II Jornadas del CEIC, 2018, (Foto: GKK).



Imagen 5. Random dance en «Korea Fan Fest», Salta 2017, (Foto: GKK).



Imagen 6. Performance de danza en «Expo Friki», Salta 2019, (Foto: GKK).

Referencias bibliográficas

- Alabarces, Pablo y Añón, V. (2016). Subalternidad, pos-decolonialidad y cultura popular: nuevas navegaciones en tiempos nacional-populares. *Versión, Estudios de comunicación y Política*, número 37, pp. 13-22.
- Appadurai, Arjun. (2001) *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Ediciones Trilce – Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijaíl (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rebelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bourdieu, Pierre (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- _____ (2000). *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa.
- Butler, Judith (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 4, pp. 519-531.
- Eco, Umberto (2004). *Historia de la belleza*. Barcelona: Penguin Random House.
- Ellis, C.; Adams, T. E. & Bochner, A. P. (2010). Autoethnography: An Overview. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*, 12(1), Art. 10. Recuperado de: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1101108>.
- Frith, Simon (2003) «Música e identidad». En S. Hall y Paul du Gay (comps.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 181-213). Buenos Aires: Amorrortu.
- Fuhr, Michael (2016). *Globalization and Popular Music in South Korea. Sounding Out K-Pop*. New York: Routledge.
- García Canclini, Néstor (1995). *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Editorial Grijalbo.
- Guha, Ranajit, (1997). Prefacio a los Estudios de Subalternidad. Escritos sobre la Historia y la Sociedad Surasiática. En S. Rivera Cusicanqui y R. Barragán (comps.), *Debates post coloniales. Una introducción a los estudios de la subalternidad* (pp. 23-24). La Paz: Ed. Historias – Ed. Aruwiwiri – SEPHIS.
- Hall, Stuart (1997). *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. London: SAGE Publications.
- _____ (1992). The west and the rest: Discourse and power. En S. Hall y B. Grieben (eds.), *Formations of Modernity*, Book 1 (pp. 275-331). Cambridge: Polity Press in association with Blackwell Publishers.
- Han, Benjamin (2017). K-Pop in Latin America: Transcultural Fandom and Digital Mediation. *International Journal of Communication*, 11(2017), pp. 2250–2269.

- Hoggart, Richard (2013). *La cultura obrera en la sociedad de masas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Holliday, R. y Elfving-Hwang, J. (2012). Gender, Globalization and Aesthetic Surgery in South Korea. *Body & Society*, 18(2), pp. 58–81. DOI: 10.1177/1357034X12440828.
- Koeltzsch, Grit Kirstin (2016). *Prácticas corporales y performance. Danza brasileña en el Valle de Lerma (Provincia de Salta)*. (Tesis de Licenciatura en Antropología). Universidad Nacional de Salta.
- _____ (2019a). *Biopolítica y educación corporal en el socialismo del siglo XX. Autoetnografía de un cuerpo danzante*. (Tesis de Maestría). Universidad Nacional de Jujuy.
- _____ (2019b). Korean Popular Culture in Argentina. En: *The Oxford Research Encyclopedia of Latin American History*. New York: Oxford University Press. DOI: 10.1093/acrefore/9780199366439.013.766.
- Lie, John (2012). What Is the K in K-pop? South Korean Popular Music, the Culture Industry, and National Identity. *KOREA OBSERVER*, Vol. 43, No. 3, pp. 339-363.
- Lie, John (2017). Korean Diaspora and Diasporic Nationalism. En Youna Kim (Ed.), *Routledge Handbook of Korean Culture and Society*. London and New York: Routledge.
- Lim, Mathew (2016). Irreverent Dancing Bodies: K-Pop Dance Covers, Technologies of Gendered Embodiment, and Queer Space Making in Thailand. *Journal of Social and Cultural Analysis*, Issue 6, pp. 66-76.
- McLelland, Mark (2011). Japan's Queer Cultures. En Theodore and Victoria Bestor. (Eds.), *The Routledge Handbook of Japanese Culture and Society* (pp. 140-149). New York: Routledge.
- Na, Kyung-Ah; Park, Hyun-Jung & Seok Jin Han (2016). Designing a community-based dance programme for North Korean female refugees in South Korea, *Research in Dance Education*, 17:1, pp. 3-13.
- Ng, Fiona (2011). Kathoey: I'm Not a Boy, Not Yet a Woman? *Prized Writing 2011-2012*. Disponible en: <http://prizedwriting.ucdavis.edu/2011-2012>. Consultado 29 de octubre de 2018.
- Rincón, Omar (2015). Lo popular en la comunicación: Culturas bastardas + ciudadanías celebrities. En Adriana Amado y Omar Rincón (eds.), *La comunicación en mutación* (pp. 23-42). Bogotá: Friedrich-Ebert-Stiftung.
- Robertson, Jennifer (1992). The politics of androgyny in Japan: sexuality and subversion in the theater and beyond. *American Ethnologist* 19(3), pp. 419-442. DOI: 10.1525/ae.1992.19.3.02a00010.
- Said, Edward (1977). *Orientalism*. London: Penguin Books.
- Schechner, Richard (2000). *Performance. Teoría y Práctica intercultural*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

- Sinnott, Megan (2012). Korean-Pop, Tom Gay Kings, Les Queens and the Capitalist Transformation of Sex/Gender Categories in Thailand. *Asian Studies Review* 36(4), pp. 453-474. DOI: 10.1080/10357823.2012.739995.
- Wall, S. (2006). An Autoethnography on Learning About Autoethnography. *International Journal of Qualitative Methods*, 5(2), pp. 146-160.
- Yúdice, George. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

Otras fuentes

Páginas web

CENTRO CULTURAL COREANO en Argentina
<http://argentina.korean-culture.org/es/welcome>.

CONCURSO K-POP LATINOAMÉRICA
<http://www.concursokpop-latinoamerica.com>.

Videos en YouTube

[Pandora] Ta-dah! Pandora - Presentación del canal

<https://www.youtube.com/watch?v=bYfVdwhvRa4>.

[Pandora] Clap your hands - 2NE1 Dance Cover

https://www.youtube.com/watch?v=dBdr8vNa_4A.

[Pandora] You're the best - MAMAMOO Dance Cover

https://www.youtube.com/watch?v=rX_wdz6PEwI.

Parte II
PERFORMANCES DE GÉNERO

«LA PAISANA JACINTA» O EL TIERNO CASO DEL DRAG EN UNA COMEDIA DE TV

*Ericka Herbias**

RESUMEN

Este artículo estudia el caso mediático del programa «La paisana Jacinta», comedia peruana de TV, cuyo protagonista, la migrante andina ambulante de la capital, es interpretado por el comediante criollo Jorge Benavides o JB (Lima, 1967). Siendo la representación ficcional del sujeto andino femenino ejecutado por el cuerpo de un *drag*, el análisis enfoca la asociación entre la migrante y la periferia: Jacinta, marginal, en un cuerpo de *drag*, también marginal, encuentra su forma operante en la urbe. Desde una filosofía andina, interesa notar en el personaje la conformación andina de los individuos en dos mitades: hombre y mujer. La masculinidad de la mujer serrana (Arguedas en «Los ríos profundos») o la intervención del *drag* (Judith Butler) posicionan al personaje más allá de las sanciones por racismo, cuestionando si éstas no serían producto de una heterosexualidad hegemónica que el programa subvierte. Siguiendo la hipótesis andina, Jacinta se hace querible precisamente por su conformación extraña como los seres mitológicos, hombre/mujer; y por evocar una metáfora de pobreza solo aparente, como el disfraz de miserable piojoso del dios andino Cuniraya Viracocha, un *trickster* gastador de bromas, en «Dioses y hombres de Huarochiri».

Palabras clave: Paisana Jacinta, Comedia de TV, migración, performance andina, *drag*.

ABSTRACT

This article studies the *massmedia* occurrence of the program *La paisana Jacinta*, a Peruvian TV comedy, whose protagonist, the Andean migrant street vendor in the capital, is played by Creole comedian Jorge Benavides or JB (Lima, 1967). Being the fictional representation of the female Andean subject played by the body of a *drag*, the analysis is focused on the

* University of Missouri-Columbia; edhrcv@missouri.edu.

association between the migrant and the periphery: Jacinta, marginal, in a *drag* body, also marginal, finds its operant form in the city. From an Andean philosophy, it is interesting to note in the character the Andean conformation of individuals in two halves: man and woman. The masculinity of the highland woman (Arguedas in *Deep Rivers*) or the intervention of the *drag* (Judith Butler) position the character beyond the sanctions due to racism, questioning if these latter were instead the product of a hegemonic heterosexuality that the program subverts. Following the Andean hypothesis, Jacinta becomes lovable precisely because of her strange conformation as mythological beings are, male / female; and forever evoking a metaphor of poverty only apparent, like the guise of the miserable lousy man of the Andean god Cuniraya Viracocha, a trickster of jokes, in the colonial manuscript «Gods and men of Huarochirí».

Keywords: *Paisana Jacinta*, TV Comedy, migration, Andean performance, drag.

Introducción

La paisana Jacinta salió al aire por primera vez en 1999. Se trataba de una de las creaciones más ambiciosas del humorista peruano Jorge Benavides o JB (Lima, 1967). Eran los años de decadencia del periodo fujimorista en el Perú. El gobierno ya insostenible se preparaba para la tercera reelección del 2000, a todas luces fraudulenta. Con todo, la estrategia de la campaña presidencial del «chino» intentaba capturar la alegría de las masas al adoptar como logo musical el género del momento, la tecnocumbia, descendiente de la chicha o cumbia peruana, emblema cultural del fenómeno de migración interna en el Perú (Hurtado, 1995; Romero, 2007; Quispe 2004, 2013, 2016). La saga migrante de individuos de pobreza legendaria que dejaron el campo desde 1950 hablaba, *ad portas* del nuevo milenio, de un sector económico emergente ya asentado en la ciudad (Matos Mar, 1977, 1986, 2012). No obstante, una gran multitud, sobre todo aquella que huyó en estampida a la capital por el conflicto armado de la década del 80 en la sierra quechua hablante del sur, seguía lindando la mendicidad laboral, común denominador del asentamiento inicial de los migrantes en Lima. Con *La paisana Jacinta* aparece por primera vez en pantalla un programa cómico protagonizado por uno de estos personajes casi mendicantes de la ciudad cuyo referente es la

migrante andina vendedora de golosinas. Injertadas como focos invisibles en el tejido urbano, estas clásicas madres de las pistas con sus bebés a cuestas o a los pies, llegaban a la televisión a través del personaje de comedia sin perder su pobreza ni el filo de su lengua andina pero criolla ya encontrada con la ciudad. Del mismo modo, su cuerpo, como su lengua dual, estaba compuesto por un *performer* masculino que hacía de ella una entidad de opuestos complementarios, hombre, pero mujer. Andina pero criolla.

Desde los estudios de performance, este análisis se interesa por la representación ficcional del sujeto andino en el cuerpo itinerante del *drag*. Jorge Benavides encarna en su cuerpo masculino la presencia de la migrante andina en las calles de Lima. Llena de apetencia laboral, Jacinta deja su pueblo para convertirse en el ojo que observa la capital, pero también en el cuerpo que la recorre. Desde su periferia de migrante, el sujeto aventurero y progresista de Jacinta se conforma al pasear por una confusa esfera de, citando a Homi Bhabha, culturas divergentes. Siendo el *drag* una línea afectiva entre los sexos, una línea siempre más ululante que borrosa, Jacinta encuentra en un cuerpo de *drag*, también marginal, la forma operante de acceder a la gran urbe.

El caso mediático de *La paisana Jacinta*, en su tercera temporada (2014-2015), se agotó pronto en la protesta por racismo sin notar la aceptación de la misma audiencia migrante o la misma concepción andina de los individuos, conformados por dos mitades: hombre y mujer (Rostworowsky, 2000, p. 17). La masculinidad de la mujer serrana sostenida por José María Arguedas en *Los ríos profundos* (1958) o la tierna intervención del *drag*, su *performer*, rescatada por Judith Butler (*Gender Trouble*, 1990), quedaron también implícitamente cuestionados desde una heterosexualidad hegemónica que podría proceder de modo similar a una hegemonía clasista o racista, adjudicada al programa. En la hipótesis de este análisis, la paisana Jacinta encarnaría concretamente dos lecturas adicionales: la de hacerse querible a partir de esa misma conformación extraña, equiparable a la de los seres mitológicos, hombre/mujer; y la de ejecutar discurso desde la apariencia de pobreza y abyección, como el disfraz de miserable piojoso en el que vagaba el dios andino Cuniraya Viracocha, un *trickster* gastador de bromas, en el manuscrito colonial *Dioses y hombres de Huarochirí* (¿1598?).



Imagen 1. Jorge Benavides o JB. Fuente: Archivo Radio Karibeña.



Imagen 2. La paisana Jacinta. Fuente: Archivo Frecuencia Latina (Actualmente Latina Televisión).

El *drag* peruano

Desde los estudios de género, Judith Butler sostiene cómo los cuerpos funcionan como citas textuales en la medida en que sus reiteradas performances deben seguir afianzando un ideal que no existe, una idea de poder y sexualidad que quedaría olvidada si no fuera permanente y reguladamente citada por las políticas que rigen los cuerpos desde un orden social. Por ello, la agencia que radica en la performance de los cuerpos consiste en su facultad de desequilibrar un régimen (1993, pp. 12-16). El caso ejemplar de Rosa Parks, la afroamericana que se sienta en el asiento delantero del bus en Alabama ejerce un cuestionamiento del orden que dividía las zonas para blancos y negros antes del *Civil Rights Movement* en los Estados Unidos de 1960, simplemente por ubicarse en un lugar que no le correspondía dentro del convenio social. En la comedia peruana de televisión de fin de siglo, suscitando también un traspaso de territorialidades, se evoca un acontecimiento histórico en el canto de la paisana Jacinta: la odisea migrante iniciada en 1950. Dice la letra de la canción de apertura del programa: «Me voy para Lema, voy *buscash foshtuna*». ¿Cómo leer culturalmente la performance de un personaje cómico que evoca el ínfimo poder de una migrante casi mendiga de lengua «motosa», es decir, con dejo quechua, en la capital?

A fin de articular una perspectiva de lectura, abordemos el estudio de su identidad por el punto primordial del nombre. La paisana es de nominación hispana. Así se llaman los pobladores de provincias andinas entre sí. Equivale al conciudadano o compatriota y alude a ser de la misma tierra. Mirándolo bien por entero, para citar a nuestros conquistadores españoles, la palabra procede de estos padres del Perú, que a los ojos del hombre andino parecían tratarse con «igualdad». Si recordamos la clásica novela galdosiana de la literatura peninsular del XIX *Fortunata y Jacinta* (Pérez Galdós, 1887), veremos además que el nombre simboliza oficialidad y pureza moral. Jacinta, a diferencia de Fortunata, es la esposa casta y educada. Entonces tenemos que la nomenclatura nos presenta a una migrante compatriota, oficial y pura, pero sobre todo a una quechua hablante de identidad hispana.

Pasemos a la imagen. Ciertamente, el programa no representa a todas las paisanas en Lima. Ambulante y exploradora, el *look* de la paisana Jacinta rescata al ser que pulula por las calles vendiendo nimiedades para sobrevivir como un ideal del horror. El formato del *show* no le quita al personaje la fuerza de su realidad referente, arreglándola para la pantalla, desvaneciendo el «encanto», sino que busca exacerbarlo. Al igual

que el *trickster* andino, el sujeto/paisana juega a esconderse en el tumulto de caos y faltas que conforman su rostro, pero también se revela en comunión con aquellos sujetos marginales sosteniendo que no necesitan volver 'decentes' las apariencias, es decir vestirse y hablar 'bien' para llevar a cabo la comunicación. Con las trenzas destrozadas y una sonrisa sin dientes, la paisana nos habla de guerra, pero también de resistencia en las mil muecas que explotan de su cuerpo, haciéndonos saber que su vida es fea pero muy intensa. En cuanto a su discurso, su lengua no es oficial, ni en la prosodia ni en el gusto procaz, pero busca divertir, es decir, conformar de algún modo un territorio de ternura y protección, pero aquel que es privativo del desvalido, en quechua, el término para huérfano es *waqcha*. Ella indaga lo que siguiendo a Homi Bhabha, se conoce como aquel tercer espacio de la cultura como diferencia (*The Location of Culture*, 1994), y siguiendo a Arjun Appadurai como desborde cultural (*Modernity At Large*, 1996). Ejecuta en un cuerpo del que se espera una performance de inanimidad la pletórica movilidad del paso andino, ella nunca camina, sino que va saltando; su lengua está salpicada del dialecto lumpen de la contaminada ciudad, lanza muchos 'carajos' y otras lisuras, aunque, por otro lado, se adorna con muchos gestos de candor propios de la provincia como territorio idílico de la inocencia.

De este juego de identidad, además del componente masculino de su feminidad serrana, rescatamos la figura espectacular del *drag*. El acercamiento a un personaje como el de la paisana Jacinta, para muchos trivial y hasta nocivo, es posible dentro de los estudios de performance dada la materialidad del cuerpo ritual porque, como sostiene Dwight Conquergood, ellos enfocan más los límites y los cruces, los cuerpos que cambian de formas, las figuras que son y que explotan líneas fronterizas, donde interesan más los shamanes, los *tricksters* y los payasos. Donde se aprecia lo carnavalesco sobre lo canónico, lo transformativo sobre lo normativo, lo movable sobre lo monumental (Striff, 2005, p. 5).

En la década del 90 aparecieron dos famosos *drags* en la TV del Perú: Ernesto Pimentel en su programa *La Chola Chabuca* (esrenado en 1994), encarnaba a una *drag queen* andina con tacones de plataforma y polleras coloridas al estilo de la sierra central solvente y folklórica, y al estilo de la sierra sur pobre y melancólica, Jorge Benavides protagonizaba *La Paisana Jacinta*, encarnando a un *drag* con ojotas casi descalza que recorría el camino inverso al *glamour* occidental. Ella parecía rondar más el espacio marginal pero afectivo de lo monstruoso como parte conformante del *drag*. Si evocamos a Quasimodo (Charles Laughton), en el filme *El jorobado de Notre Dame* (Dieterle, 1939), veremos que la deformación de su rostro y

cuerpo deben corresponder en su representación abyecta con un traje de remiendos, como no los lleva siquiera la población marginal de gitanos miserables de París. En él, el despliegue delirante en defensa de la gitana contrarresta con la condena de un autodesdierro. Dice Quasimodo a Dios: ¿porqué no me hiciste como las piedras? A pesar del dominio de la inconmensurable catedral, Quasimodo no se libra de la soledad, siendo ésta a fin de cuentas una condición de poder. De algún modo similar, la paisana migrante, es decir, desterrada, conoce como nadie la caótica ciudad al costo de una abyección más grupal, la pobreza de los indios miserables que bajan de la sierra y deben recorrer la ciudad para sobrevivir. Simbólicamente, la idea de la necesidad estaría plasmada en la cara «fea» de Jacinta, que la hace verosímil ante el ojo social pues como dice un viejo refrán: la necesidad tiene cara de hereje. La vuelta de tuerca de dicho sujeto de desamparo ocurre, sin embargo, cuando ese *drag* no busca disociarse del estereotipo de esa mujer andina, la más ínfima de todas, sino que lo rebusca internándose en él para competir en un mundo euro y falocéntrico. De esa disparidad de fuerzas se emprende una ruta de comedia, de la que surge la versión criolla del *drag* peruano.

Representar la fase ritual de ese ser femenino de la ciudad migrante consistiría en afirmar que aún la más ínfima de todas las hembras es también una hembra, ya sea que vista ropa de mujer o ropa de pobreza. Que es lo que para una lectura occidental sería el vestuario tradicional del Ande que lleva la paisana Jacinta, la idea simbólica de la miseria. Y, sin embargo, vemos que la autocontemplación, responde a una idea positiva de autoafirmación, Jacinta no se ve fea a sí misma. No se ve frágil a sí misma. No se ve menos que nadie.

Como todo *drag*, la paisana Jacinta lleva intrínseca la idea de una muñeca de espectáculo que responde más a una noción mítica asociada a la aventura del día que al *glamour* de la noche. En ese sentido, se trata de un ser heliaco, su ruta solar es por ello la recorrida durante una jornada laboral. La paisana Jacinta es sistemáticamente captada como un cuerpo cuyo sexo es irrelevante frente a la identidad del trabajador multifuncional de la ciudad latinoamericana, el 'cachuelero'. El que se inventa empleos o si los tiene son esporádicos en extremo. Desde ambulante hasta intérprete de negocios, la paisana declara una convulsa perentoriedad por el sustento diario en una población nacional económicamente vulnerable. De ahí que su vestimenta burle no la pobreza de la migrante andina en la capital sino el ojo de una sociedad que se distancia de ella cuando en realidad, su traje andino cubre simbólicamente las luchas materiales de la nación peruana como nación andina emergente. De otro lado, dicho *drag* andino

cumple la noción de una exuberancia cultural, es decir, se presenta como un cuerpo que habla, y provoca escucharlo hablar. En la búsqueda de antecedentes del fenómeno cultural del *drag*, se menciona que, en las culturas nativo-americanas, ciertos individuos hombres llevaban vestidos de mujer y eran vistos como shamanes con el poder de espantar espíritus malignos; ellos conformaban el género honorable del tercer sexo, conocidos como 'berdashes' cuya identidad era la combinación de los sexos (Chermayeff, 1995, p. 20). Lo que nos lleva a un segundo momento de la caracterización del *drag*, donde generalmente hay implícita una travesura.

En el ámbito de los estudios de performance, la figura del *drag* es el concepto visible de los cuerpos que cruzan identidades de género. Sostiene Nan Richarson (1995) que, para la década del 90, el término es relativamente nuevo. Una de las asociaciones refiere el uso común que se hacía en el siglo XIX para aludir al sonido o «drag» que hacían los fustes y faldas al rozar el piso por donde se arrastraban (p. 12). Por lo general, el «cross-dressing» como acto de travestismo es ejecutado más comúnmente por un heterosexual que viste de mujer que por un homosexual; es una práctica que trasciende la orientación sexual (Shifter, 1999, p. 11). En el interés por lo *drag*, se intenta una aproximación a las dinámicas culturales de un sector marginal sobre el traspaso de la identidad de género mediante el atuendo, que van de la mano con la idea de rescatar una performance de antirrepresión que de otro modo pasaría desapercibida. De entre ellas nos gustaría rescatar la intrínseca identidad del *drag* como una corriente subversiva del humor. Como señala Richardson (1995), la fascinación de la sorpresa como objetivo supremo de su apariencia compromete una búsqueda profunda por un significado (p. 17). Dicho significado es su seducción. La seducción se produce porque las citas textuales que construyen la identidad de un *drag* consisten en señalar a una persona que esconde o juega a esconder un sexo disimulado, en este caso oculto. Hasta cierto punto se trata del juego con lo primordial (p. 17). Para citar un verso de Kipling, lo bello es también al mismo tiempo algo raro. Y poniéndonos a dialogar con la comedia de TV latinoamericana, en tanto cita también textual nos permitimos preguntar: ¿es bella la paisana Jacinta? De igual modo, nos permitimos contestar que, en su aureola andina, lo es. Contraria a un sector de la opinión pública, la autopercepción del personaje se libra de una mirada externa que cuestiona su seducción.¹

¹ En el estudio de Peter Boag (2011) sobre el *cross-dressing* en la historia inicial de San Francisco, EE.UU. queda observado el contexto cultural que explicaba la necesidad de llenar la ausencia femenina en los bailes públicos con hombres vestidos de mujer en tanto la mujer indígena o mexicana era derogatoriamente percibida e inaceptable para el matrimonio (p. 28).

De ahí la ingenuidad adjudicada al individuo de provincia como el sujeto de la Otredad que a fin de cuentas se autoabastece de una mirada tierna con la que se construye a sí mismo, desafiando el control, persiguiendo episodios temporales de libertad. Razón por la cual, es posible sostener que los censores sociales se ven traspasados cuando se ve en pantalla, es decir, textualmente, que la mujer que accede a la palestra, al camerino y a las luces es una migrante andina. Algo que resulta extraño y que quizá para un considerable sector conservador de la sociedad colonial limeña no se pueda permitir es, por ejemplo, que una mujer serrana lleve los pantalones tanto para pasarse libremente como para tener una lengua que juzga el ojo social que es la cámara de televisión.

Otra característica que ronda la personalidad de un *drag* y que también observamos en la paisana Jacinta es la declaración, tanto verbal como corporal, de una tímida personalidad que se emparenta con una posición de afrenta al régimen social. La opción del confort que brinda la máscara del *drag* es en la paisana un voto de solidaridad por vestirse peor, como sugerimos, el desafío parte no de la más ínfima de las hembras, sino de la alusión a su identidad migrante interpretada como la condición que la coloca como la más ínfima de las hembras. Convenir en que el *drag* realza mediante su atuendo y arreglo una existencia previa más frugal implica preguntarse por las razones que llevan al comediante a hacer de la fantasía una etapa de opresión y al mismo tiempo burlarse de ella. Porque es válido interrogar: ¿dónde queda el *glamour* de la paisana? En tanto se presenta como la parte latente de su opuesto, es decir, lo que podría llegar a ser bello mediante la transformación no sucede, la seducción nunca se llega a activar porque escoge deliberadamente la dirección opuesta, la seducción queda relegada frente al desequilibrio dramático de las caricaturas. La paisana Jacinta siempre pertenecerá más al universo heroico de los comics que a la estela inmortal de Vogue. Pero aún la pulsión del fenómeno *drag*, nos lleva a continuar indagando ¿dónde reside la atracción de seducir al hombre de la mujer serrana? La pobreza no es privativa de ella, Holly Woodlawn, una legendaria *drag queen*, dice en su autobiografía de sus años de estrella con Warhol: «Éramos estrellas pero estábamos en la pobreza» (Chermayeff, 1995, p. 115).



Imagen 3. La paisana Jacinta y la chola Chabuca. Fuente: Archivo Diario Trome.

Performance andina

La línea afectiva del acercamiento a Jacinta no es el lado femenino en sí sino cierta subversión y rescate del lado femenino negado en todas las mujeres andinas migrantes o deformado en su sexualidad. Vendría a ser la parodia de una *drag queen*. Entonces, ¿cómo posicionarse críticamente ante un personaje como Jacinta? ¿Cuáles serían sus aportes culturales? ¿Qué se esconde detrás de un dialecto condenado?

La existencia de un personaje como la paisana Jacinta exhibe la construcción de un *drag* que sigue la ruta filosófica andina, no la occidental. La filosofía andina presenta características que casi siempre van entonando un diálogo con su lectura de las prácticas y conceptos culturales occidentales. Es decir, se construyen a partir de una interacción comunicativa, ya sea impuesta o propuesta entre diversas agencias culturales desde la dinámica colonial en la historia de los pueblos americanos. La característica primordial será para todo efecto, el humor (Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, 1971; Herbias, *Cholibiris*, 2018).

Ahora bien, dicho humor debe cumplir con representar el dolor desde el cual surge, las inclemencias y carencias que conforman la tradición social del individuo andino. Ese dolor no está reñido con su lado humorístico (Arguedas, 1971). Como sabemos también que en la tradición occidental todo humor implica una lágrima en el payaso triste. En el caso de

la paisana Jacinta, la expresión del dolor es casi el emblema logo de su ser caricaturesco pero efectivo. Su llanto se volvió viral: ¡Ah ñañañañañaña! No necesariamente para indicar sufrimiento, sino para indicar goce y reconocimiento. Es decir, se convirtió en una simultaneidad de territorios afectivos. El dolor se percibe como la posibilidad latente de alcanzar liberación en la tensión de opuestos complementarios en tanto equilibrio del cosmos y negación del caos, dentro de una cosmogonía andina (Rostworowski, 2000, pp. 21-22). Habría que ver que incluso en el caso de la comedia representada, se trata de un personaje cuyo ser de necesidad es precisamente el que la mueve a Lima, donde su latente agencia se permea en las calles como una esperanza de progreso y restitución social. Con todas las reservas, estamos frente a un sujeto político y cultural.

Una de las máximas sobre lo *drag* nos invita a pensar que todo aquello que se lleva fuera de nuestro cuerpo desnudo ya es *drag* (Chermayeff, 1995, contraportada). Pero en este caso, el cuerpo de Jacinta como una continuidad de su atuendo no va de adentro para afuera sino de afuera para adentro. Es decir, al no ser posible concebir que alguien elija la chompita, la faldita, las ojotas ni la mantita de provinciana en función de expresarse culturalmente mediante estos signos sociales del atuendo, se entiende que éste es forzosamente impuesto por una sociedad pro-colonial que indica un balance negativo para la indumentaria que pueda presentar un sujeto andino, puesto que se trata de un producto de opresión y que en el caso de la mujer la ratifica como una grotesca y eliminada existencia de feminidad. Las trenzas deshechas y la falta de dientes serían los signos de una pobreza mítica que impide la forma civilizada. El espanto de ese cuerpo femenino, el olvido de cualquier idea de com-patriotismo, el sujeto femenino andino se resuelve así en tanto sujeto condenado. Contra dicha condena, el personaje femenino migrante y andino opera en la ciudad como un agente de incursión que dirige, ejecuta y logra cometidos sin sacarse el atuendo ni peinarse las trenzas, tampoco sin dejar de sonreír sufriendo, todo lo contrario, va mostrando a todas luces, que quizá su apariencia con el atuendo tal como se presenta, es el locus central de su poder performante. ‘Arreglar’ cualquier detalle restaría al personaje la fuerza de sentirla viva y cerca; con dientes y bien peinadita, la paisana ya no sería la paisana, aquella que debe revolucionar la capital con sus ojotas y su mantita hecha en la sierra y quizá fabricada ya en la ciudad.

En ese sentido, lo *drag* de la paisana recae más en la conformación de su interior, una categoría de sociedad ínfima para el censor social que la invalidaría antes de vestir cualquier traje. Su atuendo queda por ello condenado como condenada es la persona que lo viste. Pero esta visión

se impone desde afuera, nunca desde adentro. La lectura de la propia paisana sobre sí misma dicta una ruta edificante. No se avergüenza ni se asusta, no se escapa, va al encuentro de los otros. Dice la migrante: «Me voy para Lema/ Voy *buscash foshtuna* [...] Voy *buscash* trabajo/ ¡qué me irá a tocar!» Del mundo no conocido, el sujeto andino construye una serie de posibilidades, en las que no se le oculta una conciencia del orden social, donde ella ocupa el último lugar, aunque ello no obsta su ánimo ni su esperanza, pues sostiene que será el primer paso como el primer pago de su adecuación en la ciudad: «*lempiando luna, vendiendo frona/ voy a comenzar*». Pronto la letra nos habla de su conquista final: «Ya lo conozco la capital/ Ay mamacita, me voy *mareash...*» Con esta frase, la paisana se define como ser migrante, su conocimiento se ha perturbado cuando predice el «mareo» de su mundo anterior, ahora en trance de comunicación con el nuevo mundo.

Del estudio sobre monstruos y espectros en la media, editado por Fred Botting y Catherine Spooner (2015), me interesa rescatar la idea del vínculo determinante que se efectúa entre la decadencia de una sociedad y los individuos que produce. Donde es precisamente la primera aquella que posibilita la aparición de seres condenados. En cuanto a sus relaciones de poder y a sus imprevisibles dinámicas performativas, encontramos que:

Monsters are unacknowledged, wretched creatures, objects of exclusion and thence figures of fear and threat. But they also come to manifest the effects of a system of domination and dehumanization that create them [...] Monstrosity is an effect of systems of power, and, at the same time, an unreal and constructed figure; it manifests movements or forces within and beyond all relations, exceeding both objectivization and domination [...] monsters are cast out from human society or made monstrous by their inhumane norms and practices (p. 2).

Entre las líneas que delimitan la caracterización de una criatura de horror se señalan entonces límites territoriales que crean individuos excluidos simbólicamente de la misma humanidad. Los monstruos, a cuenta de no permitírseles el ingreso dentro de las fronteras de la sociedad se embarcan en el asentamiento marginal. Más allá de configurar seres cosificados o dominados, ellos se construyen a partir de una rígida ley de poder que no admite sus formas ni sus prácticas. Considerar el elemento de lo monstruoso como parte de la representación de comedia de la paisana Jacinta aclimata una comprensión del entorno social que va con ellacada vez que la vemos actuar. El sujeto miserable y sin reconocimiento como definición del monstruo recuerda que hasta cierto punto la migrante andina, no todas, pero sí aquella ambulante precaria de las

calles sufre y se vuelve la personificación de una condena social que cuestiona sus formas y prácticas culturales. La insinuación de la figura de la paisana compuesta en determinados momentos por rasgos y gestos de monstruo opera en el televidente como el recuerdo de aquella marginalidad que la representa para todo efecto como la figura excluida de una sociedad colonial en la que el sujeto paisana es percibida a su vez como el «mareo» de sus formas occidentales. Que el factor territorial sea entonces una marca de alienación cumple con graficar que la monstruosidad que se arroja sobre el sujeto de provincia y específicamente sobre aquel cuya lengua es otra, es respaldada por los discursos hegemónicos de la capital. Al ingresar a las calles urbanas de Lima tal como se presenta, la paisana Jacinta ejerce un ingreso desautorizado por el orden simbólico de la sociedad a quien ella recorre de norte a sur y de este a oeste, dejando establecido que dicha capital está rodeada, cruzada e «invadida» por una abrumante competencia cultural que la desafía y la deja reducida a un foco aislado de poder colonial. La presencia de la paisana Jacinta en Lima funciona a *grosso modo* como una declaración de las provincias andinas permeando sus formas culturales en la capital. Como decía Arguedas, los migrantes llegaban a la ciudad de los señores removiéndola con su música. «Aquí en la Lima, bailan las aguas» canta el verso final de la paisana migrante.

Risas polarizadas

De entre las reacciones que despertó el programa de TV en su tercera temporada y el estreno de la película *La paisana Jacinta: en busca de Wasaberto* (2017), voy a rescatar dos artículos en contra y uno a favor, entendiendo que la recepción fue polarizada. El primero es «El racismo que nos separa» (2017), un *blog* de Marco Avilés, escritor peruano quien demanda una conciencia nacional sobre racismo en el Perú. En dicho texto, se exponen los fundamentos para vetar la película y todo otro producto que como aquel representen una expresión del racismo autorizado en el país. Desde una autoridad íntima, Avilés se retrata como un «cholo» educado, residente en Estados Unidos, quien puede enseñar sobre racismo por haber sufrido y seguir sufriendo discriminación. El *blog* en cuestión surge como una carta abierta a raíz del *tweet* titulado «Una paisana muy incómoda» (2017) de otro escritor peruano «blanco» quien para Avilés hizo mal en primero hacer público que había recibido un mensaje masivo pues concernía solo a un círculo de amigos (para prohibir la película) y luego de expresar el respeto debido al público consumidor

de una película taquillera, es decir, al gusto de clases populares conformadas en su mayoría por sectores migrantes. La reflexión final del *tweet* sostenía cómo el asumir que una determinada población no estaba en condiciones de saber lo que era o no era mejor para ella misma, es decir, lo que proponía el veto, era «lo verdaderamente racista» (Cisneros, #Pensemos bien). Avilés en su descargo, declara cómo ello era fácil de sostener para un escritor blanco, pero no para un escritor quechua, que tampoco lo es Avilés, sin espacio público en su propio país. Pero ante dicha situación, arguye Avilés, la realidad presente imperaba, la que sufriría un día más en los Estados Unidos donde lo tratarían mal porque si bien hablaba inglés no lo hacía «tan bien», y es que dice el escritor: «me sale con un tono marcado que revela mi origen». Mi pregunta inmediata sería: ¿Y cuál sería el peligro de revelar ese origen, Marco Avilés?

En su artículo «Jacinta, más allá de las pasiones» (2017), Alfredo Vanini usa como epígrafe de su artículo crítico unos versos del poema «Katatay» (temblar en quechua) de Arguedas: «Dicen que ya no sabemos nada, que somos el atraso, / que nos han de cambiar la cabeza por otra mejor». De acuerdo con Vanini, el reclamo y la mirada del hombre andino sugeridos en la poesía arguediana se verían corroborados en la lectura que el crítico hace del mensaje del programa cómico. En el análisis, Vanini se cuida de ser imparcial y decide que la paisana Jacinta en cuanto personaje evoca un referente que «no existe». No se sabe de dónde llega, solo se menciona un pueblo ficticio por lo que «su origen es impreciso». Un argumento importante para derribar la andinidad de Jacinta es que nunca se le escucha hablar en quechua. «Casi lumpenizada», sostiene Vanini, Jacinta «no es niña ni anciana [...] No tiene deseo [...] No tiene sexo, no se enamora». De otro lado, el factor clave que le permite a Vanini apoyar la idea de la falsedad de Jacinta es que «no tiene familia». Tampoco se le ve asistir a fiestas patronales, típicas de provincianos en la ciudad. Por todos dichos elementos, la paisana Jacinta se presenta «sin ninguna identidad», es decir, aquella propia de individuos migrantes andinos. Algo que le llama la atención a Vanini es que el personaje siempre lleva la mano en la barriga, lo que interpreta como que «Jacinta siempre tiene hambre». Jacinta, arguye Vanini, «es pobrísima en un país que está dejando aceleradamente de estar empobrecido», por lo que infiere que Jacinta «revela una grieta del modelo económico y social peruano». Para Vanini, el programa estaría sugiriendo dos salidas para el migrante de cultura andina: O abandonas la ciudad o acabas aculturizándote. Con todo, el crítico resuelve que en contra de la idea de estancamiento material y cultural del migrante proyectada por la paisana Jacinta como personaje,

«es saludable que las diferentes ‘paisanas’, y sus hijas, y sus nietas, hayan progresado no solo económica, sino también cultural y espiritualmente». Curiosamente, Vanini termina como empezó: «Me pregunté todo este tiempo, siguiendo una teoría de Diderot, cuál era la ‘verdad’ de este personaje». Pero en su intento Vanini, solo encuentra una procacidad que lo desbarata y prefiere pensar en el progreso cultural y espiritual de paisanas actuales.

La tercera participación es «Defensa de la paisana Jacinta» (2017) por Federico Salazar, columnista de El Comercio quien básicamente encuentra una idea clara: «el artista no es un funcionario de una ideología». Dicha reflexión se vertía a raíz de las declaraciones del ministro de Cultura quien hacía un llamado a la población para rechazar el programa de comedia por denigrar la imagen de la mujer andina. Salazar indicaba que dicha usurpación de autoridad constituía más bien un acto de totalitarismo de parte del Estado, que no estaba «para dictaminar las mejores formas de expresión del entretenimiento. El Estado no debe ser una Gestapo de la moral artística».

A fin de poner a dialogar los tres artículos, debo también indicar que mi posición es de parte. Encuentro que el personaje la paisana Jacinta es genial. No veo en él, la denigración de la mujer andina sino su empoderamiento. Por primera vez, la figura marginal se vuelve el foco central de un programa de televisión y un filme de comedia. Y si bien el caso del personaje la chola Chabuca también hablaba de éxito, la paisana lo conseguía sin recurrir al modo occidental del buen vestir y el decoro social, ella se presentaba con los elementos que la conformaban en el territorio de los imaginarios sociales, como la primera etapa histórica de una abrumante mayoría de migrantes andinos en la ciudad, en los márgenes. Pero de dichos márgenes, la paisana se infiltra al centro de poder, como diría Ángel Rama, al espacio de la ciudad letrada. O más a tono con el nuevo milenio, con la ciudad textual. Habla y transforma la urbe en un espacio más de su creación, pues los televidentes ven a través de los ojos de este personaje casi heroico, el reverso de aquella Otredad inalcanzable. La paisana se vuelve el puente de comunicación entre dos mundos. Finalmente, dicha facultad se trata nada más y nada menos que del rol de intermediario asignado a la mujer dentro de la cosmovisión andina (Rostworowski, 1988).

En el artículo de Vanini, la sostenida inexistencia de un personaje ficticio se vuelve casi una tautología sino fuera que delata la ansiada necesidad del investigador por el formato del testimonio. Todo ente subalterno debe contar una historia que ofrezca datos concretos, de otro modo

su existencia no cuenta en el estudio social de un individuo. ¿Cuál es la asociación tan perentoria para Vanini en la que un personaje migrante no puede salir del espacio de investigación, del laboratorio donde se le analiza? La comedia ciertamente explota la rigidez formal del aparato científico y no es propia para un personaje migrante, ¿será porque Vanini, el periodista, nunca los acompañó hasta el momento de verlos reír?

Dice Vanini que la paisana Jacinta no tiene familia y por ello su caracterización como migrante falla. Una de las piezas más emblemáticas de la historia musical migrante en la chicha o cumbia peruana, es «Soy provinciano», escrita por Juan Rebaza y llevada a la fama por el artista Lorenzo Palacios Quispe «Chacalón», un huérfano de familia migrante que nunca habló quechua. La letra de este himno *chacalonero* canta en español, pues toda la chicha se canta en español: «Soy muchacho provinciano [...] / no tengo padre ni madre / ni perro que a mí me ladre / solo tengo la esperanza de progresar.» Un término de suyo interesante en el imaginario quechua rescatado por Arguedas es *waqcha*, es decir, huérfano. De proverbial asociación con los forasteros que llevan una vida incierta y llena de soledad, el *waqcha*, como menciona Arguedas se trata de un pobre, que al no poder negociar con los demás se vuelve un «subhombre» (Murra-López-Baralt, 1996, p. 33). Dicho ser, a pesar de todo, se ve recompensado por los dioses con algún don, como la música o el arte. De esa concepción andina me parece fluir la caracterización acertada de la paisana Jacinta, curiosamente ideada por un artista más bien criollo dentro del Perú.

Quizá la parte final del argumento de Vanini, exhiba algunas incoherencias como la de señalar que las «paisanas» de antes ya no son las de ahora. Dicha generalidad, el sustantivo en plural, indica una marca de estereotipo que él mismo trataba de negar al inicio de su artículo. El hecho de que sostenga no solo la celebración sino la afirmación de que aquellas «paisanas» de antes se han superado ‘espiritualmente’ indica para el periodista que el legado andino no tenía valor sino se acercaba a una forma cultural más occidental que es lo que al parecer establece como conclusión de su análisis. El problema de las paisanas de los orígenes para Vanini felizmente se acaba y por ello el programa hace mal en recordar un origen en necesidad de superación o evolución, lo que dictaría una ruta racista que entra en contradicción con la elección del epígrafe arguediano. Lo que queda por resolver es la falta de ajuste a la realidad que esboza Vanini, al decir que la pobreza representada por el personaje no existe. Un viaje a Lima en el 2018 aún permite observar a migrantes andinas sentadas o deambulando en las calles con sus niños a

cuestas y la cajita de dulces. Pienso que el señalar de Vanini de cómo el personaje se toca la barriga porque tiene hambre es una interpretación válida y debiera ser planteada para recordarnos que todas nuestras indignaciones sobre la larga temporada de un programa en la TV no significan nada frente a la eternidad en que los verdaderos referentes de las calles siguen disputando su sobrevivencia, ellas sí declaran ser los ejes de una larga temporada.

En el caso de Marco Avilés, encontramos muchas indicaciones del temor social y de un distanciamiento colonial que implica tratar de ser otro mientras se condenan y sufren las propias identidades expuestas, por ejemplo, en la pregunta casi psicoanalítica que él mismo formula, pues por la forma de hablar descubrirán su origen, un origen que parece llevar como una condición patológica que no permite al individuo, en constante estado de alarma, distinguir las agencias de su propia conformación andina, y va por el mundo en peligro de ser descubierto.

El formato de *La paisana Jacinta* sigue el estilo del humor en el Perú. Se trata de un humor lindante con una economía del discurso, de cómo es el habla del pueblo, vulgar, obscena y violenta. El humor de los cómicos ambulantes sería su mejor referente. Lejos de construir una filosofía simple de la vida, el artista peruano de las calles sabe reflejar un contexto social abrasivo del cual da constante testimonio desde un lugar de desacato. Desde el hurto de su círculo de propiedad pública, protegido por una línea de yeso, el comediante elabora un mundo de solaz a partir del cual se crea él y su elenco como autores de la historia. La mirada, el habla y la prosodia marginal se han invertido ahora y han pasado a ocupar el espacio de la regla culta. Desde ellos y su razonamiento, la audiencia juzga el mundo y se proyecta en él observándose. Su autocontemplación funciona entonces como la fiesta de un humor liberado sobre sí mismo. Un tiempo invertido donde se burla la explotación laboral y las restricciones sociales en el marco de un tiempo robado.

El humor como forma artística despliega siempre una ocurrencia cultural que depende íntegramente de una estética de la recepción. Entendiendo así que el comediante debe compartir con su público los mismos códigos y la misma enciclopedia a fin de deslizar su discurso como un guiño velado y lograr el efecto deseado (Heller, 2011, p. 90), podemos sostener que tanto los cómicos de la calle como, también en esa línea, el personaje de la paisana Jacinta, encuentran en su audiencia un lazo de signos culturales familiares. En dicha función lo relevante no es el acto de representar a la mujer migrante, como es el argumento de los que consideran al personaje racista, sino la cercanía y por ello, la afectividad

a dicho sujeto cultural. La paisana Jacinta no representa a la mujer andina, la paisana Jacinta es cercana a ella, lo que hablará al oído de un público migrante, haciéndole sentir un territorio familiar. La importancia de la proclamación de este personaje reside en que el discurso proviene de un sujeto femenino, en muchos sentidos uno doblemente marginado, cultural y económicamente que, de ahí la genialidad, se ve armado por el cuerpo masculino de un performante criollo de la ciudad. Si la paisana Jacinta fuera actuada por una mujer andina pasaría desapercibida la fuerza física como idea de resistencia. Aquí, el *drag* funciona como una hipérbole no solo de un sexo dominante sino de su agencia cultural, se trata de una migrante que ingresa al espacio urbano donde lo criollo tiene más prestancia, y de ahí que su caracterización salte de andina a criolla y viceversa como el marco de explosiones culturales en la vida de un migrante. Sobre esa condición migrante que le permite al *drag* ser lo que quiera se esboza también una línea que habla de la apetencia del individuo cultural más que de los géneros a él asignados política y socialmente.

En el estudio etnográfico de Víctor Vich, *El discurso de la calle. Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú* (2010), encontramos que el arte del humorista popular de las calles no se presenta precisamente marginal sino que «las performances orales se sitúan en una frontera que, al depender tanto de aspectos textuales como extratextuales, nos exige una reflexión que enfrente simultáneamente las *estructuras* con los *sujetos* que se mueven dentro de ellas, vale decir, a la *necesidad* y a la *libertad* con las que se construye la historia» (mis cursivas) (p. 16). En el caso de los cómicos ambulantes el peso de la historia y el estilo del individuo humorista gravita sobre la representación de su función, de lo que finalmente él hará con el texto representado como creador en más de un sentido de su «propio» *show*. Cuando vemos la comedia de Jorge Benavides como la paisana Jacinta, apreciamos una historia y estilo que son más bien complementarios, personaje y performer van juntos. Y en tanto artistas, ellos comparten con los cómicos ambulantes ciertas características primordiales como una modernidad periférica, la ambulancia, la acogida y la formalidad (pp. 14, 21, 32).

La paisana Jacinta, como señala Vich para hablar de los cómicos ambulantes, se trata de un personaje dirigido a sectores públicos populares y a su vez producido por ellos, cuya identidad como la de la mayoría de los cómicos es la de ser migrantes andinos en la gran urbe (p.33). Lo que para todo fin los define como seres de la modernidad. Como informa Vich, un gran porcentaje de cómicos ambulantes vive en los barrios marginales de la ciudad; y si al parecer la paisana Jacinta no tiene casa,

aunque siempre se la ve lavando ropa en un caño común que comparte con sus invitados, el verso de su canción sobre Lima «aquí los cerros tienen ventanas» describe las viviendas de los cerros, asentamientos informales y marginales de la ciudad migrante. Otro par de constantes claves en el arte de comedia callejera que también encontramos en la performance del personaje la paisana Jacinta es la improvisación que puede o no ir en relación con «entradas» temáticas que se repiten con variaciones que cada cómico les da (p. 34). Básicamente, el programa de TV se conforma de un guion que se alimenta y va paralelo a un arte de la improvisación de la que cada actor y la propia protagonista hacen gala. Por ello, el espectador oirá jergas, palabras sin terminar que explotan en risas, diálogos rotos o interpuestos y verá una abundante carga de tomaduras de pelo que aluden al trato interno entre los actores.

En relación al lenguaje popular usado por la comedia ambulante, cuenta Vich que hacia la década de los 80, el artista Lázaro Mendizábal «Calígula» introduce la procacidad directa, así como el comentario cotidiano sobre la realidad nacional (p. 35). Desde entonces, las lisuras son admitidas como parte del repertorio de comedia del que no se escapa la paisana Jacinta. Con todo, el contenido humorístico tanto del programa de TV como el de los cómicos ambulantes se muestra siempre muy atento al devenir de la actualidad política y social del país, como señala Vich, se presta aguda observación de «la discriminación, la violencia y la desigualdad social en el Perú contemporáneo» (p. 35) como un eje recurrente de discusión. Muchos capítulos relatan los asaltos de los que sale bien librada la paisana en tanto mujer migrante, aguerrida e informada. No en pocos episodios se realiza además un desplazamiento del sujeto despojado en el que los empobrecidos no son andinos sino criollos, mientras la paisana se ubica en la posición de brindar asistencia. Por ejemplo, en un *sketch*, donde hace de traductora, la paisana Jacinta facilita una limosna cuantiosa a una chica «blanca» pero mendiga, haciendo que el discurso termine jugando con la asignación de roles en una sociedad colonial.

Contraidentidad del personaje andino

En el capítulo VII de la novela *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas, se nos cuenta la historia del motín de las chicheras, su toma de la ciudad andina de Abancay para rescatar la sal de los estancos de la Salinera, reservada para las haciendas y negada a los indios. La chichera, mujer serrana comerciante de inicios del siglo XX, es retratada como un

individuo de fuerza invencible. Su cuerpo grande y voluminoso, su voz varonil, su canto radiante y su lucha aguerrida por la justicia habla de una concepción de la mujer mestiza como un ser masculino que tiene el poder de restituir el orden perdido. Desde su fortaleza, las sublevadas cargan rifles y se manchan de la sangre en el combate con el mismo coraje exhibido por guerreros feroces. Su poder se describe casi como una fuerza cósmica: «Del rostro ancho de la chichera, de su frente pequeña, de sus ojos apenas visibles, brotaba una fuerza reguladora que envolvía, que detenía y ahuyentaba el temor» (p. 149). Cuando la cabecilla, como es llamada la mujer líder del motín, Doña Felipa, ejerce su autoridad, con la que maneja los corazones de las «enfurecidas y victoriosas cholas», el relato incide en la agitación de un cuerpo que debe desordenarse a fin de cumplir los últimos cometidos, su imagen se abraza en las segregaciones corporales y el narrador señala que: «Un gran sudor le chorreaba de los cabellos» mientras el ejército de chicheras pedían simultáneamente canibalizadas y sedientas de justicia: «Sangre, sangre».

De la performance revolucionaria de las chicheras, mujeres mestizas en el relato de Arguedas vista desde los ojos de un niño, procede el acto más sublime de justicia en la novela, casi como una proclamación de independencia ejecutada por agentes femeninos que arrebatan los roles asignados a los hombres, en sus comercios y en las reparaciones materiales de los más oprimidos. Cargadas de armamentos y furia, los cuerpos desbordantes de la mujer chola serán en la imagen onírica y mítica del narrador infantil la fuente de toda restitución social vía la fuerza masculina de su composición.

De dicha concepción varonil podemos desprender con cierta coherencia la validez del cuerpo masculino que da vida al personaje migrante y a su vez andino, comerciante y aventurero de la paisana Jacinta. De los sudores corrosivos, de la respiración de fuelle, de las faldas y cuerpos abrasivos de las chicheras también emerge en su grado de comedia la necesidad de una mestiza como lo es la paisana Jacinta, atiborrada de constituciones desordenadas pero resonantes. Casi imparcialmente, el personaje tiende a ejercer un rol justiciero dentro de su universo de comedia. Su moral es insobornable: castiga a los ofensores de mujeres y todo abuso contra los más débiles. Como complemento, socava jerarquías sociales al enfrentarse a jefes tiranos o autoridades malintencionadas, cuestiona las pretensiones de clase mostrando diferencias culturales y la relatividad de los prestigios en un orden colonial. La paisana Jacinta se trata de un ser caballeresco que induce tanto a la simpatía como a la protección. En la medida en que la condición del personaje revela carencia y en la medida en que

revela poder cuando una situación lo amerita, la paisana es un personaje que proyecta un grado de afectividad. La paisana Jacinta no olvida por lo demás aquel espacio de ingenuidad y candor asignado a la mujer de provincia. Su ternura y su coraje en lo que se resuelve un personaje de poder, tiene por ello un gran seguimiento en un público infantil que se tradujo en la creación de los circos de la paisana Jacinta de gran convocatoria.

Con todo, el plano imprescindible y quizá la bandera cultural de la paisana es el gusto de la migrante por los temas obscenos de los cuales toma mucho aliento. Su recato sexual va de lo pacato a lo obsceno, y se ve generalmente acompañado de una ambivalencia de juicios, no permite actos de lujuria, pero al mismo tiempo puede soltar aquí y allá frases de doble sentido que grafican su amplio conocimiento del lenguaje metafórico para lo carnal, donde se revela el componente masculino y femenino de su representación picaresca, incluso en el traspaso de los géneros y la burla de sus agencias políticas. Con lo cual pasamos al último enlace de caracterización andina.

Dos elementos constituyentes del personaje de comedia estudiado hasta aquí me van a permitir establecer una final vinculación de la paisana Jacinta con los mitos andinos del manuscrito colonial *Dioses y hombres de Huarochirí* (¿1598?). Vemos que en el Capítulo 2 se cuenta la historia de la huaca o dios andino Cuniraya Viracocha. Caracterizado por su imagen miserable y una aventura erótica, Cuniraya es un *trickster* perteneciente a tiempos originales, un andador, viajante que peregrinaba bajo una *apariencia muy pobre*. Su traje andrajoso, por lo cual era llamado por la gente «miserable piojoso», contrastaba con el poder de su habla con la cual enseñaba a los hombres y creaba grandes andenes para el sustento de los pueblos. Mientras recorría así el mundo gozaba de demostrar que podía más que aquellos que le rodeaban. Sin mudar de apariencia, un día usó de su ingenio para jugar con Cavillaca, una diosa doncella, la más requerida de todos las demás huacas o dioses. Mientras ella tejía sentada bajo un árbol de lúcuma, Cuniraya se convirtió en pájaro y le dejó caer uno de los frutos en el cual había depositado su semen, así que la diosa comió y quedó en cinta de él. Cuando hubo dado a luz, la madre decidió descubrir quién era el padre y mandó llamar a todas las huacas, también concurrió Cuniraya. La niña fue mandada a ir gateando a abrazar a su padre y gran sorpresa y asco se llevó la madre cuando vio que el paupérrimo sentado muy humildemente fue el elegido por la criatura. Cavillaca tomó a su hija y huyó hacia el mar, mientras por detrás los gritos del *trickster* gastador de bromas, ya vestido con sus auténticas ropas de oro reluciente, no pudieron detenerlas (pp. 20-21).

Veamos que en la historia de uno de los dioses creadores del mundo andino va intrínseca desde una mirada ya colonial, la conformación de una «apariencia» de pobreza. La apariencia esconde una voluntad lúdica fundamental en la dinámica filosófica andina, también referida por el mismo José María Arguedas. El engaño juega así a implementar un arma desde el lado más vulnerable de los pueblos sometidos. Pero también delata una visión del mundo que dialoga con formas culturales diferentes desde un cierto estrato de poder. En el menoscabo autoasumido se intenta de algún modo pasar desapercibido o inversamente percibido a fin de negociar dentro de un contexto adverso. Contraria a su imagen de ser ínfimo, el dios andino es un sujeto de poder que no solo se esconde, sino que se burla de la apariencia de los bien establecidos pues no guardan mayor poder. La idea de que las formas que detentan autoridad se vean reducidas a una suerte de «impostoría», implica además cómo en la sociedad colonial casi todo el sistema de privilegios se vería desde una perspectiva andina de carencia, atacado en su legitimidad.

Al igual que la huaca Cuniraya, la paisana Jacinta es un molde de pobreza perteneciente a ese legado andino distante geográficamente que viene migrando mientras toda su conformación es construida a partir del engaño. Su ser femenino incluso esconde un ser masculino agazapado que se revela en muchos momentos, a través de la procacidad, pero también a través de un engranaje cultural con la apetencia cultural criolla de Lima. La paisana Jacinta, en tanto migrante andina, la más débil de las débiles, en tanto sujeto social es al mismo tiempo un hombre criollo de la ciudad. De donde viene a tallar el juego de las identidades en el mito colonial. Del habla de dicho ser masculino y de las formas que envuelven dicha habla migrante femenina se resuelve una agencia cultural con poder de crear el mundo en este caso la ciudad de Lima migrante en detrimento de la ciudad colonial asentada en los archivos de la historia. Lo curioso es que, de dicha historia, la paisana Jacinta surge como un *trickster* atado a una condición irónica en la que no se puede decir que su pobreza abarque toda su representación, porque queda entonces el gran grito de su lengua de «migrante andina» expresando sus ideas, sus enseñanzas y como bien señala el final del mito, sus aprendizajes, en su ruta por la urbe de los antiguos señores.

A fin de graficar una asociación textual con el mito en su dinámica discursiva carnal, sería interesante analizar uno de los episodios del programa. «La lavandería» de la paisana Jacinta es el *sketch* más emblemático de su conducta erótica. Muchos invitados llegan y ella los persuade a resolver enigmas que tienen todo el sabor de un lenguaje obsceno para

referir el acto sexual. Sin embargo, siempre termina librando un juego doble de interpretación a veces muy elaborado en que los objetos descritos para ser adivinados son asociados muy difícilmente con las características que la paisana va mencionando a diferencia de lo fácil que resulta asociarlos con los órganos genitales o el acto coital, aunque nunca se descubre el lado latente y erótico del acertijo.

Generalmente, la entrada a este *sketch* se abre con la paisana cantando un huayno y convirtiendo su canto en un sufrimiento casi de parto, tortura o placer. El estribillo es sobre todo un pretexto para rimar ya sea una frase de doble sentido o un comentario de actualidad que busca entretener. Por ejemplo, canta: «La flor de haba, la flor de haba / ese cholito rico lo clava» donde la jerga erótica es directa al coito. O «La flor de arra, la flor de arra / ¿hasta cuándo nos durará Vizcarra?», refiriéndose al vicepresidente que asumió el gobierno después de la destitución del presidente electo Pedro Pablo Kuczynski el 2018. Cuando el invitado llega, la paisana saluda y mientras lavan van hablando. Acto seguido empieza la sesión de adivinanzas. Cuando la vecina interrogada se ofende por la obscenidad de las palabras de la paisana Jacinta, esta la calma usando un lenguaje corporal que intenta evocar la reacción y dicción del migrante andino en circunstancias peliagudas: ¡Reacciona, reacciona! Al final, la situación embarazosa se aclara porque la maestra de enigmas sale con una respuesta muy lógica como inesperada sobre algún objeto cualquiera, afirmando que la «suciedad» está en la oreja del oyente y no en sus palabras. Uno de sus acertijos dice: «Cuando lo tienes en tu mano, lo aprietas, mamita, hasta que bote todo su *léquedo*, mamita. Cuando ya no tiene una sola gotita, *pum*, se dobla.» Después de sortear los ataques de la vecina, Jacinta le dice que es el limón y pasa a explicar cómo la adivinanza es limpia y el problema radica en el pensamiento de la vecina. Dicho esto, la performance de Jacinta en el momento de la descripción, sin embargo, nos lleva decididamente al campo inconfundible del trato erótico.

En el mito de Cuniraya, el encuentro sexual se asocia decididamente con la inseminación que es el móvil final del juego encubierto del *trickster* creador. La filosofía andina en consonancia con la naturaleza sigue el mismo ciclo vital como mecánica performativa, a fin de cuentas, se trata de un ritual de la fertilización en donde se confunden el acto y la procreación como poder sumo del intelecto humano. De ahí el juego del enigma para saturar el mundo de los objetos con la insinuación perpetua de metáforas eróticas para aludir recreo y reproducción. Hay que ver que Cuniraya no aborda directamente a Cavillaca sino mediante el juego encubierto del fruto, un objeto que esconde su propio enigma. Lo que debe

ser rescatado como balance de la asociación del personaje cómico con la huaca andina del mito colonial es el habla. Jacinta usa su verbo y lengua para la performance de sus acertijos, también el cuerpo y el rostro, es por estos elementos corporales que su «existencia» forma el intelecto de sus dialogantes y su público, mientras Cuniraya es descrito como un dios cuya sola habla es capaz de crear andenes para el sustento del hombre. En ambos casos se ejecuta la performance de un verbo creador tanto del mundo material como del cultural.

Conclusión

En los diferentes roles laborales que le ha tocado desempeñar al personaje de la paisana Jacinta encontramos trabajos que son comúnmente designados para hombres, como cobrador de microbús o vigilante (huachimán) con porra en mano; puestos por los que el personaje mismo libra una lucha para obtener una oportunidad de empleo como «mujer» que es. Una vez en el desempeño de las jornadas, la paisana Jacinta expresa una diligencia incluso moral con la que pretende demostrar su aptitud y eficiencia. Más allá de sus logros y fracasos, el personaje nos habla de una voluntad de contribución y edificación por la justicia y el bienestar social. Desde su identidad disociada entre hombre y mujer, andina y criollo, se construye un personaje afectivo en el cual las apariencias burlan las formas exteriores del sujeto social, desde su género casi abyecto y caricaturesco, el personaje se robó la idea de la maternidad plausible en todo ser cultural, de ahí que los niños se cuenten entre su público más leal. Para todo efecto, la paisana Jacinta es un personaje de los sectores populares de consumo, uno que se vincula con el pueblo migrante desde una agencia audaz como la performance afectiva del *drag* que le habla al individuo cultural peruano de las posibilidades autónomas de un territorio colonial en permanente búsqueda de restitución política y social.

Referencias bibliográficas

- Benavides, J. (Perf.). (1999; 2014-2005). *La paisana Jacinta*. Lima, Perú: Frecuencia Latina. Televisión.
- Aguilar, A. (Dir.). (2017). *La paisana Jacinta: En busca de Wasaberto*. Perú: Big Bang Films.
- Appadurai, A. (1996). *Modernity At Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, USA: University of Minnesota Press.

- Arguedas, J. M. (2006). *Los ríos profundos*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho. (Publicación original 1958).
- _____ (1990). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. E. Fell (Ed.). Madrid: Archivos. (Publicación original 1971).
- Avila, F. (1966). *Dioses y hombres de Huarochiri*. J.M. Arguedas (Trad.). Lima: IEP (Publicación original ¿1598?).
- Avilés, M. (2017). El racismo que nos separa. *Ojo Público*. [Blog post]. Recuperado de <https://ojo-publico.com/550/el-racismo-que-nos-separa>.
- Bhabha, H. (1994). *Location of Culture*. London, UK y New York, USA: Routledge.
- Boag, P. (2011). *Re-Dressing American's Frontier Past*. New York, USA: University of California Press.
- Botting, F., y Spooner, C. (Eds) (2015). *Monstrous Media/Special Subjects: Imaging Gothic from the Nineteenth Century to the Present*. Manchester, UK: Manchester University Press.
- Butler, J. (1993). *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of «Sex»*. New York, USA y London, UK: Routledge.
- _____ (1994). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, USA: Routledge.
- Chermayeff, C., Richardson, N. *et al.* (1995). *Drag Diaries*. San Francisco, USA: Chronicle Books.
- Cisneros, R. (2017). Una paisana muy incómoda. *#Pensemos bien*. [Tweet]. Recuperado de <https://twitter.com/fundacionbbvape/status/935671069897383939>.
- Dieterle, C. (Dir.). (1939). *The Hunchback of Notre Dame*. USA: RKO Radio Pictures.
- Heller, A., (2011), *Aesthetics and modernity: essays*, Plymouth, USA: Lexington Books.
- Herbias, E. (2018). *Cholibiris Chicha Made in USA Warmi. Performance andina de los Zorros en los medios y las artes en el Perú (1960-2010)*. Lima, Perú: Ediciones Carlessi.
- Hurtado, W., (1995), *Chicha Peruana. Musica de los Nuevos Migrantes*, Lima, Perú: ECO.
- Matos Mar, J. (1977). *Las barriadas de Lima, 1957*. Lima, Perú: IEP.
- _____ (1986), *Desborde popular*, Lima, Perú: IEP. (Original publicado en 1984).
- _____ (2012). *Peru: estado desbordado y sociedad nacional emergente*. Lima, Perú: Universidad Ricardo Palma.
- Murra, J., y Lopez-Baralt, M. (Eds). (1996). *Las cartas de Arguedas*. Lima, Perú: PUCP.
- Pimentel, E. (Perf.) (2004; 2015) *La Chola Chabuca*. Lima, Perú: América Televisión.

- Quispe, A. (2004). La 'Cultura Chicha' en el Perú. *Revista Electronica Construyendo Nuestra Interculturalidad*. Año 1. No 1, pp. 1-7.
- _____. (2013). Del 'Perú hirviente' a la 'Cultura chicha'. Transculturación y relaciones conflictivas en el medio urbano limeño. *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*. C. Esparza. et al. (Eds.), vol. 2, pp. 123-135.
- _____. (2016). *Chicha Music in Peru*. En J. Mendivil y C. Espencer Espinoza (Eds.), *Made in Latin America: Studies in Popular Music*, (pp. 99-110). New York, USA y London, UK: Routledge.
- Reynolds, B. (2014). *Performance Studies. Key Words, Concepts and Theories*. London, UK y New York, USA: Palgrave.
- Romero, R. (2007). *Andinos y tropicales. La cumbia peruana en la ciudad global*, Lima, Perú: PUCP.
- Rostworowski, M. (1988). *Historia del Tahuantinsuyo*. Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- _____. (2000). *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*, Lima, Perú, IEP.
- Salazar, F. (2017). Defensa de la paisana Jacinta. *El Comercio*. Recuperado de <https://elcomercio.pe/opinion/columnistas/defensa-paisana-jacinta-federico-salazar-noticia-478531>.
- Schechner, R. (2003). *Performance Theory*, London, UK y New York, USA, Routledge.
- Shifter, J. (1999). *From Toad to Queens. Transvestism in a Latin American Setting*. New York, USA: Harrington Park Press-Hayworth Gay & Lesbian Studies.
- Sears, C. (2015). *Arresting Dress. Cross-Dressing, Law and Fascination in Nineteenth Century San Francisco*. Durham, USA: Duke University Press.
- Striff, E. (Ed.) (2003). *Performance Studies. Readers in Cultural Criticism*. New York, USA: Palgrave Macmillan.
- Vanini, A. (2017). Jacinta, más allá de las pasiones. *Ideele Revista* N° 237. Recuperado de <https://revistaideele.com/ideele/content/jacinta-más-allá-de-las-pasiones>.
- Vich, V. (2010). *El discurso de la calle. Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*. Lima, Perú: PUCP-IEP.

MULHERES AFRO-LATINO-AMERICANAS EM CENA: UM ESTUDO DA PERFORMANCE

Renata de Lima Silva*
Flávia Cristina Honorato dos Santos**
Rafaela Francisco de Jesus***

RESUMO

Mover-se apesar do peso e das amarras dos inúmeros estigmas sociais que recaem sobre a mulher afro latino-americana, não deve ser interpretado apenas como ato e efeito de locomover-se associado ao movimento físico de forma isolada. Está além disso, trata-se de ações que adquirem contornos de mobilização social de uma categoria identitária. A partir desta ideia, pretende-se nesse artigo abordar a mulher negra em cena como uma forma de movimento negro, na perspectiva do teatro de engajamento político, fazendo um giro decolonial para colocar em diálogo duas performances dispersas no tempo e no espaço. De um lado a performance afro-brasileira da Capulanas Cia. de Artes Negras de São Paulo em seu recente trabalho intitulado «Sangoma» (2014) e, de outro, a performance afro-peruana da poeta, cantora e coreógrafa Victoria Santa Cruz (1922-2014) declamando o poema «Me gritaram negra» (2004). O exercício de aproximação, facilitado pela plataforma de vídeo YouTube, discute a questão da mulher afro-latino-americana atravessando as espessas fronteiras brasileiras para se pensar performance negra.

Palavras-chave: Performance negra, teatro negro, mulher, afro-latino-americana.

ABSTRACT

Moving despite the weight and the ties of numerous social stigmas that fall upon the African-American women in Latin America, should not be interpreted merely as an act and effect

* Universidade Federal de Goiás; renatazabele@gmail.com.

** Universidade Federal de Goiás; flavia.ciblade@gmail.com.

*** Universidade Federal de Goiás; rafaela.fj11@gmail.com.

of moving associated with physical movement in isolation. In addition, these actions acquire contours of social mobilization of an identity category. Based on this, the article intends to approach black women on stage as a form of black movement from the perspective of political engagement theater, making this decolonial turn to put in dialogue two performances dispersed in time and space. On the one hand, the Afro-Brazilian performance of the Capulanas Company of Black Art from São Paulo, in its recent work entitled «*Sangoma*» (2014) and, on the other, the Afro-Peruvian performance of the poet, singer and choreographer Victoria Santa Cruz (1922-2014) declaiming the poem «They screamed black at me» (2004). The approaching exercise, facilitated by the YouTube video platform, discusses the issue of Afro-Latin American women crossing the Brazilian's borders to think black performance.

Keywords: Black performance, black theater, woman, Afro-Latin American.

Introdução

Nos últimos anos a questão da mulher negra parece ter se revelado como um dos casos mais dramáticos das minorias no poder. A partir de dados estatísticos sobre a situação educacional; a inserção no mercado de trabalho; o acesso a bens duráveis e às tecnologias digitais; a condição de pobreza; a vulnerabilidade à violência e, até mesmo, no que diz respeito a relacionamentos amorosos, podemos identificar a mulher negra sustentando a base da pirâmide que retrata o gráfico da desigualdade de raça e gênero. Considerando este contexto, a máxima frequentemente mencionada pela ativista Angela Davis que diz que «quando a mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela», nos parece especialmente cara, sobretudo se expandirmos o sentido de movimento empregado pela ex-pantera negra e levarmos a cabo a ideia de que o movimento é o pensamento do corpo.

Ora, se o movimento é o pensamento do corpo, se o corpo é o movimento da cultura e se a cultura se movimenta no corpo (Oliveira, 2007) e se a «carne negra é a carne mais barata do mercado»,¹ o corpo da mulher negra em cena pode ser compreendido como performatização de enfrentamento político, isto é, como movimento negro.

¹ Trecho da música A Carne de Seu Jorge, Marcelo Yuca e Wilson Capellette, interpretada por Elza Soares.

Se movimentar sob o peso e as amarras dos inúmeros estigmas sociais que recaem sobre a mulher afro-latino-americana não é apenas o ato e efeito de mover(se) como fenômeno individual de deslocamento físico, mais do que isso, é ação que adquire forma da mobilização de uma categoria. Isso porque os marcadores de gênero e raça recaem, facilmente, sobre a mulher negra de forma a definir sua identidade e o seu lugar no mundo. Uma mulher branca em cena, pode simplesmente ser uma mulher, ou mesmo uma pessoa em cena. Uma mulher negra em cena é sempre (ao menos tem sido, no contexto latino-americano) uma mulher negra.

O paradoxo da invisibilidade do negro está no fato de ele ser visto. Todavia, ele é visto somente na sua exterioridade a partir de uma sobredeterminação exterior, que o fixou no passado e no atraso. Neste caso, mesmo quando presente o negro está ausente. Não possui individualidade e nem interioridade. Todos os negros são iguais! A pessoa não é vista porque os outros já a conhecem em virtude de concepções pré-formadas em relação ao seu grupo. O diferente é reduzido ao mesmo. Basta conhecer um negro para conhecer todos os demais (Bernadino-Costa, 2016, p. 512).

A partir dessa inquietação que nos toca diretamente, nos interessa nesse artigo o estudo da performance de mulheres negras, no contexto da América Latina, que sugerem estratégias de enfrentamento político. Esse exercício parte da compreensão da performance como comportamento expressivo organizado, que transmite e afirma memória e identidade cultural, a exemplo de Taylor (2013) que compreende a ação da performance como episteme, isto é, um modo de conhecer, e não apenas um objeto de análise. A autora, ao se situar como mais uma «atriz social» nos roteiros que analisa, em sua obra «O arquivo e o repertório –performance e memória cultural nas Américas», pretende posicionar seu investimento pessoal e teórico na argumentação– uma abordagem metodológica que ora nos instiga.

Como nós mulheres afro-latino-americanas nos vemos atravessadas pela performance de outras mulheres afro-latino-americanas? Embora o estudo das performances não nos dê acesso imediato e em profundidade ao outro, permite ao menos a manifestação dos nossos desejos de acesso e refletem a política de nossas interpretações (Taylor, 2013).

A noção de mulher afro-latino-americana é aqui utilizada como categoria política, para fugirmos do pantanoso território das discussões sobre pertencimento étnico que recentemente tem patinado na questão do colorismo,²

² Processo discriminatório que ocorre em primeira instância pela cor da pele, entende-se neste que quanto mais escura for a pele da pessoa, mais discriminação sofrerá.

que embora seja um debate importante de ser feito, não é a tônica deste trabalho. A despeito da expressão mulher negra ser, eventualmente, utilizada como sinônimo abreviativo de mulher afro-latino-americana, abordamos essa noção na qualidade de uma identidade de resistência (Castells, 1999) que converge a experiência de mulheres, afrodescendentes na América Latina, num esforço de ampliar as espessas fronteiras brasileiras e nos entendermos como mulheres no Sul, do Sul e para o Sul.

A ideia de identidade de resistência é aqui tratada a partir de Castells (1999) que a compreende como algo criada por sujeitos que se encontram em posições/condições desvalorizadas e ou estigmatizadas pela lógica da dominação. A partir daí constroem trincheiras de resistência e sobrevivência com base em princípios diferentes dos que permeiam as instituições dominantes da sociedade.

Esse giro decolonial se faz nesse momento de maneira bastante pontual, riscando um traço de encontro entre artistas dispersas no tempo e no espaço. De um lado a performance afro-brasileira da Capulanas Cia. de Artes Negras, de São Paulo em seu trabalho intitulado Sangoma (2014) e, de outro, a performance «Me gritaram negra» da poeta, cantora e coreógrafa afro-peruana Victoria Santa Cruz, exibida em 2004.

A despeito de valorizarmos a performance como ação incorporada em que o corpo é o agente de transmissão de memória, que faz reivindicações políticas ao mesmo tempo em que manifesta um senso de identidade, que necessariamente acontece «ao vivo» (Taylor, 2013), recorremos ao vídeo e a plataforma do YouTube para análise dos trabalhos selecionados. Primeiramente, por questões circunstanciais de acesso e depois, por compreender que os fenômenos das redes sociais cujas imagens e vídeos circulam e se propagam não apenas como um arquivo da performance, mas também, como desdobramento da própria performance, fazendo ecoar ideias e acontecimentos, como uma performance da performance. Sobre isso Ligiéro (2011, p. 13) adverte:

a apresentação, celebração ou representação, é perene e única, cabe ao seu estudioso se munir de todos os materiais possíveis para dar conta de ao menos compreender o que observa ou de, no caso da análise de performances que aconteceram em outras épocas, investigar como tal performance teria acontecido e que elementos foram manipulados na sua construção, bem como ser capaz de investigar em qual contexto ela teria sido planejada e acontecido.

Embora o estudo da performance abra a possibilidade de reconhecimento de repertórios simbólicos fora da cena teatral, abrangendo festas, rituais e até mesmo o cotidiano, tanto o trabalho da Victoria Santa Cruz,

como o da Capulanas podem ser interpretados a partir da perspectiva de Teatro Negro discutida por Lima (2011), em que a ideia de teatro é tomada em sentido amplo como o conjunto de manifestações espetaculares, originadas na Diáspora, que se servem de «repertório cultural e estético de matriz africana, como meio de expressão, recuperação, resistência e afirmação da cultura negra» (Lima, 2011, p. 82). Em seu estudo, a autora ressalta diferentes modos de produção em Teatro Negro salientando o «teatro engajado negro, que diz respeito a um teatro de militância, de postura, assumidamente, política» (Lima, 2011, p. 83).

Tanto o trabalho de Victoria Santa Cruz como o da Capulanas, apesar de não serem conterrâneos e nem contemporâneos (entre si), se expressam de forma diretamente engajada ao demonstrarem na carne e na voz de mulheres as questões da afro- latinidade.

Isto posto, arriscamos neste escrito a traçar uma parábola entre Brasil e Peru, São Paulo e Lima, os idos anos 60 do século XX, em que Victoria denuncia poeticamente que a gritaram negra e o aqui e o agora, da segunda década do século XXI, em que pretas paulistas e periféricas sobem na laje em uma casa no Jd. São Luis, para performar seu feminismo negro.

A plataforma de vídeo YouTube é o eixo de simetria entre as duas performances já que é capaz de torná-las conterrâneas, no sentido de habitar o mesmo espaço virtual e, ainda, contemporâneas, em um mesmo tempo virtual. Ademais, as redes sociais e a internet, de maneira geral, têm demonstrado protagonismo nos modos de comunicação, na propagação de ideias e produtos e na construção de discursos e identidades, sendo compreendido no contexto deste artigo como um reflexo, eco ou um desdobramento do ato performativo.

Victoria: uma mulher afro-peruana

A menina Victoria nasceu em 1922 na cidade de Lima e tinha apenas 5 anos quando a gritaram: Negra! Foi gerada no ventre de uma mulher de quem herdou o nome e o gosto pela dança, Victoria Gamarra Ramírez, conhecedora do bailado de danças tradicionais como a zamacuica e a marinera.

Em documentário que relata a vida de Victoria Santa Cruz, produzido para o programa Retratos de TV,³ Victoria menciona a forma como a educação familiar que ela teve a fortaleceu. Pois além da mãe bailarina,

³ O ano da entrevista não foi informado, mas foi publicado no YouTube em 2015, posteriormente a sua morte.

seu pai, Nicomedes Santa Cruz Aparício, teria a incentivado, juntamente com os irmãos, a escutar músicas clássicas européias, a exemplo de Mozart. Nos finais de semana a família se reunia pra «hacer ritmo» e Victoria e os irmãos eram incentivados a tocar, cantar e dançar.

Danielle Almeida (2015), pesquisadora e difusora da biografia e obra de Victoria Santa Cruz, fala desse processo:

[...] pues, através de su madre, gran conocedora y heredera de las tradiciones afroperuanas, Victoria tuvo acceso a la memoria oral de los afrodescendientes, con ella aprendió danzas, cantos, relatos y sus primeras lecciones sobre ritmo, un tema que merecería su dedicación y estudios durante toda su vida.

De su padre, Victoria recibió una educación fundamentada en el pensamiento occidental, aprendió inglés al punto que, siendo aún una niña, era capaz de leer la obra de Shakespeare en su idioma original (Almeida, 2015, p. 201).

A partir de 1966 Victoria divulgou no rádio e no jornal um chamado convidando a «todo negro ou mestizo de negro que quiera aprender teatro y danzas». O chamado de Victoria foi atendido, dando início ao grupo Teatro y Danzas Negros del Peru, que chegou a se apresentar nas Olimpíadas do México, em 1968.

Anos depois, Victoria foi convidada pela diretora do Instituto Nacional de Cultura, Marta Hidebrandt, para dirigir o primeiro Conjunto Nacional de Folclore, composto por alguns integrantes do grupo Teatro y Danzas Negros del Peru, que reuniu as danças tradicionais de todo Peru. O referido conjunto se apresentou em diversos países a exemplo do Canadá e Estados Unidos.

Em 1982 quando participava de um congresso sobre ritmo, foi convidada a lecionar na Carnegie Mellon School of Drama, a primeira universidade dos Estados Unidos a criar um departamento de drama para formação de atores profissionais, onde lecionou por 17 anos usando como base seus estudos sobre ritmo interior. Victoria deixou os Estados Unidos, com o desejo de retornar ao Peru, onde criou um espaço sem fins lucrativos, voltado para «salud-equilíbrio-ritmo».

Victoria estabeleceu o compartilhar de seu conhecimento como um compromisso de vida e nesse ato rompeu o silêncio imputado, frequentemente, as mulheres negras. Nesse sentido, apresentou-se ao mundo afirmativamente, ao compreender que estando a vida permeada pela potência da arte, esta pode ser ferramenta de luta contra o racismo.

¡Me gritaron negra!

O racismo na qualidade de um sistema social que revela camadas e relações de poder estabelecidas historicamente como resultado da escravização dos povos africanos é uma realidade vivida não apenas no contexto brasileiro, mas também em outros países da América Latina, como nos mostra Victoria Santa Cruz em seu poema musicado, que a nosso ver, chama a atenção para o fato deste operar não somente nos índices alarmantes de exclusão política e social, mas, também na subjetividade humana.

A experiência de Victoria Santa Cruz não é, provavelmente, muito diferente de outras mulheres afro-latino-americanas que se depararam com o racismo logo na infância. É importante apontar que a infância é um período de grande vulnerabilidade ao racismo, como indicam alguns estudos, a exemplo do teste da boneca, feito com crianças negras e brancas, este foi realizado pela primeira vez nos Estados Unidos em 1946, pelos psicólogos Kenneth Clark e Mamie Phipps Clark, na ocasião, as crianças eram colocadas diante de duas bonecas, uma negra e uma branca e ao serem questionadas sobre qual das duas bonecas era a melhor (boa ou má), a mais bonita, mais educada, etc, até mesmo as crianças negras apontaram para a boneca branca. E os adjetivos opostos foram atribuídos majoritariamente às bonecas negras.

O teste foi refeito no Brasil em 2013 e na Itália em 2016 e o resultado se repetiu em ambos os casos. Além dos vídeos do teste, estudos como o de Silva (2010), que escreveu ao longo de sua dissertação de mestrado sobre o tema, na pesquisa intitulada «Negritude e Infância: Cultura, relações étnico-raciais e desenvolvimento de concepções de si em crianças,» a autora analisa o impacto do racismo em quatro crianças negras oriundas de uma escola pública de Brasília, vale mencionar também, que a UNICEF – Fundo das Nações Unidas para a Infância construiu e publicou materiais informativos e relatórios sobre os impactos do racismo na infância contra crianças negras e indígenas, embora datado em 2010, o material segue ainda sendo divulgado na internet contribuindo para a conscientização dessa triste realidade.

No ano passado um episódio de racismo sofrido por uma criança negra na Espanha, reacendeu o debate sobre racismo na infância, bem como sobre imigração. Na ocasião uma criança negra foi rejeitada e impedida de brincar no parque por outras crianças brancas e maiores que ele, que o impediram de acessar um dos brinquedos, a mãe da criança negra pediu ajuda a mãe de uma das crianças brancas, mas, a situação não se resolveu,

as outras crianças, começaram a dar tapas na cabeça da criança negra, a mãe dele então o levou até outro brinquedo que estava vazio, minutos depois, duas meninas brancas que estavam no outro brinquedo foram até ele, começaram a importuná-lo e dar tapas em sua cabeça, a mãe da criança negra, então desistiu e foi embora do parque.

Está posto, que há várias formas de bradar a uma criança sua negritude, no poema, Victoria narra que na sua infância foi chamada de negra e que o peso dessa pronúncia a fez questionar o que seria ser negra. Apesar da pouco idade, ficou explícito para a menina Victoria que se tratava de uma ofensa, conforme podemos observar no poema exposto na íntegra abaixo:

Tenía siete años apenas,
 ¡Qué siete años!
 ¡No llegaba a cinco siquiera!
 De pronto unas voces en la calle
 me gritaron ¡Negra!
 ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
 «¿Soy acaso negra?»- me dije
 ¡SÍ!
 «¿Qué cosa es ser negra?»
 ¡Negra!
 Y yo no sabía la triste verdad que aquello escondía.
 ¡Negra!
 Y me sentí negra,
 ¡Negra!
 Como ellos decían
 ¡Negra!
 Y retrocedí
 ¡Negra!
 Como ellos querían
 ¡Negra!
 Y odie mis cabellos y mis labios gruesos
 y mire apenada mi carne tostada
 Y retrocedí
 ¡Negra!
 Y retrocedí . . .
 ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
 ¡Negra! ¡Negra! ¡Neeegra!

¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
 ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
 Y pasaba el tiempo,
 y siempre amargada

Seguía llevando a mi espalda
mi pesada carga
¡Y cómo pesaba!...
Me alacé el cabello,
me polvee la cara,
y entre mis entrañas siempre resonaba la misma palabra
¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
¡Negra! ¡Negra! ¡Neeegra!
Hasta que un día que retrocedía , retrocedía y qué iba a caer
¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
¿Y qué?
¿Y qué?
¡Negra!
Si
¡Negra!
Soy
¡Negra!
Negra
¡Negra!
Negra soy

¡Negra!
Si
¡Negra!
Soy
¡Negra!
Negra

¡Negra!
Negra soy
De hoy en adelante no quiero
laciár mi cabello
No quiero
Y voy a reírme de aquellos,
que por evitar -según ellos-
que por evitarnos algún sinsabor
Lllaman a los negros gente de color
¡Y de qué color!
Negro
¡Y qué lindo suena!
Negro

iY qué ritmo tiene!
negro negro negro negro
negro negro negro negro
negro negro negro negro
negro negro negro
Al fin
Al fin comprendí
AL FIN
Ya no retrocedo
AL FIN
Y avanzo segura
AL FIN
Avanzo y espero
AL FIN
Y bendigo al cielo porque quiso Dios
que negro azabache fuese mi color
Y ya comprendí
AL FIN
iYa tengo la llave!
negro negro negro negro
negro negro negro negro
negro negro negro negro
negro negro
iNegra soy!⁴

O tom pejorativo e estigmatizante do grito na rua simboliza a materialização do racismo na lógica que qualifica a condição de ser negro como um defeito. A menina Victoria se viu «defeituosa» e odiou seu cabelo, seus lábios, sua pele.

Na plataforma do YouTube, o título do poema, além de dar acesso aos próprios vídeos de Victoria Santa Cruz em performance, aparece centenas de experimentos cênicos semelhantes ou construídos a partir do poema, com crianças, jovens e idosas, em palcos, na rua, em salas de ensaio, em registros e em imagens feitos para vídeo, em língua portuguesa e em espanhol. A denúncia poética de Victoria ecoou em muitos cantos retratando o processo de rejeição e aceitação da negritude, tema bastante atual, apesar do poema datar da década de 1960.

Trata-se de um processo de identificação e empoderamento que, sobretudo no Brasil, está em pauta na agenda política, a partir do reconhecimento

⁴ Optou-se por manter a estrutura em versos para melhor apreciação do poema.

de que as subjetividades da mulher negra e do homem negro importam e, mais do que isso, constituem armas poderosas de enfrentamento.

A versão mais antiga que encontramos da performance do poema com a própria Victoria Santa Cruz, na plataforma do YouTube é do documentário *Black and Woman*, produzido pelo Odin Teatret em 1978, em que Eugênio Barba entrevista a Victoria e mostra um pouco do trabalho desenvolvido por ela e seus dançarinos. A última versão encontrada, no mesmo sítio, é um trecho do espetáculo *Magia del ritmo*, de 2004, em que a artista declama, dança e canta no auge dos seus 82 anos de idade. Embora se encontre na plataforma do YouTube o espetáculo *Magia del ritmo* completo, para esse artigo abordaremos apenas a performance *Me Gritaron Negra*.

As cortinas se abrem e lá está Victoria com um vestido branco, de estética afro, carregando em seu corpo seus 82 anos de vida e de arte. Ao estender seu braço esquerdo os cajons começam a tocar, anunciando o princípio. Victoria então nos conta que: «Tenía siete años apenas, apenas siete años, ¡Que siete años! ¡No llegaba a cinco siquiera!» Ao som de ritmadas palmas a luz se abre lentamente ao lado esquerdo do palco onde estão posicionados cinco bailarinos vestidos com calça social e máscaras brancas, sem camisa, enfileirados um atrás do outro e três bailarinas com vestido branco de manga e saias rodadas, uma ao lado da outra, prontos para apontar-lhe os dedos e gritar-lhe: *Negra!*

Ela prossegue: «De pronto unas voces en la calle me gritaron ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!» um de cada vez, até que em coro gritaram todos juntos «¡Negra!» assustada olhando a cada um ela pergunta «¿Soy acaso negra?» – me dije» rapidamente eles responderam «¡SÍ!», ainda buscando o sentido ela os questiona «¿Qué cosa es ser negra?», a resposta é única «¡Negra!».

No processo de se questionar, Victoria percebe que o peso da palavra *Negra* não era apenas uma característica física, mas, que guardava ali uma história de tensões: «Y yo no sabía la triste verdad que aquello escondía», nesse momento parte da fila de bailarinos flexiona o tronco na direção dela, no que nos parece ser a intenção de gritar mais de perto, as bailarinas viram de costas para a plateia, como se desejassem gritar aos quatro cantos e em unísono gritaram «*Negra!*».

Victoria segue, «Y me sentí negra ¡Negra! (couro)! Como ellos decían ¡Negra! (couro)! Y retrocedí ¡Negra! (couro)! Como ellos querían ¡Negra! (couro)!» Suas mãos roubam a cena em fricções e tensões apertando uma a outra, e continua «Y odié mis cabellos y mis labios gruesos y miré apenas mi carne tostada Y retrocedí ¡Negra! (couro)! Y retrocedí». As mãos de Victoria se soltam uma da outra ainda transmitindo tensão. Em fila os

braços começam a mover-se com leveza e a movimentação reverbera também pela sua coluna com suaves movimentos, em coro todos declaram «Al fin», e Victória agora mais forte, declara «Al fin comprendí! (coro al fin!) Ya no retrocedo! (coro al fin!) Y avanzo segura! (coro al fin!) Avanzo y espero! (coro al fin!) Y bendigo al cielo porque quiso Dios que negro azabache fuese mi color Y ya comprendí, (coro al fin!) Ya tengo la llave... (coro) negro, negro». Os bailarinos com braços abertos para cima formando um «V»; ela com as duas mãos estendidas em direção ao público e com sua voz precisa e cortante finaliza empoderada «¡Negra soy!».

É interessante pensar na maneira com que o registro da performance de Victoria Santa Cruz na plataforma do YouTube desdobra uma performance pretérita em algo atuante no aqui e agora, isto é, na qualidade de algo que pode ser acessado em qualquer lugar do mundo, a qualquer momento. Que está vivo, não apenas na memória de quem viu e que gera, inclusive, a sensação de se ver o passado, como uma viagem no tempo. Ao assistirmos o vídeo do espetáculo *Magia del ritmo*, sobretudo o trecho do poema musicado citado acima, mergulhamos no mundo virtual que eterniza a performance de Victoria Santa Cruz e sua própria existência.

A situação de racismo citada no poema por Victoria Santa Cruz, diz respeito a ocasião em que, quando tinha aproximadamente 5 anos de idade, uma vizinha branca, recém-chegada no bairro se opôs a brincar com ela, a quem se referiu como «essa negrita». As demais amigas de Victoria interessadas em brincar com novata branca disseram a Victoria que voltasse para casa.

Embora naquele momento Victoria ainda não soubesse e nem ao menos tivesse condições de refletir criticamente sobre o racismo, estava diante dele, com a certeza de que ele fere. Em entrevista cedida ao programa *Retratos de TV*, ela relata «una apuñalada es una caricia comparada aquello que me pasó, yo no sabía que era negra, cuando digo que no sabía que era negra, no estoy hablando de color, do que isto implicava».

Com o passar dos anos Victoria relata, na mesma entrevista, que foi crescendo nela um desejo de vingança que a levou a odiar pessoas brancas, um ressentimento. Mas que conseguiu encontrar dentro de si a chave da liberdade, passando a se relacionar com esse episódio de maneira diferente, a ponto de dizer:

Bendito sea Dios que alguien me gritó negra, para que yo comprendiera hoy que soy negra, pero, no como ellos dijeron, que soy negra y que formo parte de ese mosaico que es el hombre negro, blanco, amarillo, rojo, mientras el rojo, blanco, amarillo y

negro no se deen cuenta que son uno solo, jamais podrán descubrir quién es ese hombre (Victoria Santa Cruz, trecho do documentário *Black and Woman*, 1978).

Não por acaso Victoria Santa Cruz foi uma artista que lutou ativamente pela valorização da cultura afro-peruana e principalmente pela valorização do indivíduo afro-peruano. A atuação política e artística de Victoria Santa Cruz é ato e efeito de se colocar no mundo de maneira afirmativa. A postura corajosa com que Victoria se posicionou no mundo, dá sentido ao seu corpo em cena.

O corpo é visto, vê e é reconhecido corretamente ou não. O corpo é o objeto do olhar estereotipado. É pelo olhar branco que o corpo negro é esvaziado de resistência ontológica e remetido à zona do não-ser. Pelo processo de epidermização da inferioridade, o negro procura embranquecer. Por outro lado, este mesmo corpo pode ser uma agência de resistência e elaboração do conhecimento ao assumir sua visibilidade [...] diante disso, a luta política consistirá numa luta pela afirmação da visibilidade do invisível. Diferentemente de um projeto de autonegação da negritude a fim de ser assimilado ou aceito pelo olhar branco, a estratégia política passará pela afirmação da negritude. (Bernadino-Costa, 2016, p. 514).

Todavia, no caso em análise, existe ainda uma tentativa de apagamento de sua trajetória que aqui precisa ser comentada, sobre isto, Danielle Almeida, destaca:

Han dicho que no haber publicado libros era una de las razones de su invisibilidad y olvido, pero me parece contradictorio que nosotros herederos de las tradiciones africanas basadas en la oralidad necesitemos un libro para reconocer y perpetuar la memoria de alguien, su obra está viva en cada paso de baile, en cada golpe del cajón, en cada verso de la rica música afroperuana (Almeida, 2015, p. 204).

Victoria (re)escreveu a história de falta de reconhecimento dos afro-peruanos, colocando-os em cena, nos palcos, compartilhando saberes que foram construídos e modificados pelo seu encontro com a África e com seu ritmo interior. Nisso, encontrou «la clave» para manter-se de pé e ao subir puxou consigo homens e mulheres, negros e negras e mestiços de negros e de indígenas para a dança e o teatro, ação que faz coro como o aforisma que circula entre as feministas negras, «uma sobe e puxa a outra».

Na performance *Me Gritaron Negra*, pretérita e atuante nas redes sociais, a música, dança e poesia se entrelaçam, como se o ritmo fosse um importante suporte de construção de identidade que se manifesta no corpo e na palavra.

Pela quantidade de trabalhos e experiências artísticas e didáticas registradas no YouTube a partir do poema de Victoria Santa Cruz, podemos inferir que as palavras da filha da bailarina de Zamacuica com o senhor Nicomedes, além de atual, tem efeito formativo, político e estético, em que sua voz torna-se a voz de muitas mulheres que, como a de Victória, o racismo tentou intimidar.

Nos dois documentários encontrados, Victoria menciona esse poema, bem como seu processo de superação. No documentário *Black and Woman* ela relata «[...] en mi proceso odie y pasando el tiempo, fui comprendiendo y me di cuenta de que aquello era también importante, porque si no había sido por eso, yo no sería hoy lo que fui, entonces es comienzo a comprender que lo negativo, cumple también un rol[...]» (Victoria Santa Cruz, 1978).

Diana Taylor (2013), ao propor uma nova maneira de olhar as performances nas Américas, estabelece o entendimento da memória em dois aspectos, o arquivo composto «de materiais supostamente duradouros (isto é, textos, documentos, edifícios, ossos) e o repertório, visto como efêmero, de práticas/conhecimentos incorporados (isto é, língua falada, dança, esportes, ritual)» (Taylor, 2013, p. 48). Ao refletir sobre a trajetória de Victoria Santa Cruz a luz dos estudos da performance desenvolvidos por Diana Taylor, sobretudo no que diz respeito ao entendimento do arquivo e do repertório nas Américas, compreendemos que a prática de Victoria Santa Cruz subverteu as estruturas de poder, já que, como artista afro-latino-americana, tornou cíclica as relações entre arquivo e repertório, colocando artistas negros e povos tradicionais como protagonistas, valendo-se de seus repertórios para a construção de novos arquivos.

Capulanas Cia. de Arte Negra

Embora o YouTube, bem como outras formas de registro, informação e comunicação, possam dar vida e movimento a obra de Victoria, a morte afirma a sua soberania quando o contrário não é possível. Victoria nada pode ver, apenas ser vista. E embora tenha visto e feito muitas coisas no campo das artes, talvez se identificasse com o trabalho da Capulanas, que além de trazer a questão da consciência negra para seu discurso artístico aborda de maneira bastante crítica a especificidade da mulher negra, fazendo um recorte de gênero e étnico-racial em sua proposta estética.

O salto olímpico que se dá entre Peru e Brasil é, conforme mencionado anteriormente, uma necessidade de criação de sentidos afro-latinos e de perceber que as questões raciais, de gênero e da performance negra não

são apenas locais e atuais. Assim, convidamos o leitor a desembarcar agora na capital paulistana.

A Capulanas⁵ é uma companhia (Cia.) de Arte Negra, composta por quatro mulheres afro-latino-americanas da periferia de São Paulo, à saber: Adriana Paixão, Débora Marçal, Flávia Rosa e Priscila Obaci. Interessadas nos movimentos artísticos e políticos da cidade e movidas pelo desejo de abordar a questão da imagem da mulher negra construída pela sociedade. É por meio da arte que encontram a força para enfrentar e denunciar as condições impostas pelas estruturas de poder às mulheres negras.

Atuando desde 2007, a Cia. busca valorizar e difundir a herança cultural de povos africanos por meio da oralidade, da relação com o sagrado, do corpo e da noção de ancestralidade. Elementos esses que se fazem presentes e norteiam as pesquisas, formações e os trabalhos artísticos que o grupo realiza. Além desses elementos, trazem também para cena e prosessos de criação bagagens pessoais de cada uma das integrantes. Mulheres negras periféricas que, como muitas, carregam dores e dissabores de uma sociedade excludente e, ao mesmo tempo, os sabores de uma sabedoria ancestral que elas transformam em arte, afirmando suas identidades.

Respaladas pela perspectiva do Teatro Negro discutida por Lima (2011), podemos afirmar que a referida Cia. possui uma postura política e militante, já que as experiências vivenciadas por ela e oferecidas para a comunidade estão relacionadas diretamente com a construção de uma consciência de gênero e étnico-racial, de identidade, de resistência e de cidadania. Naranjo (2011, p. 62) contribui com tal afirmação por ressaltar que:

O teatro negro do grupo Capulanas é parte de uma continuidade teatral histórica brasileira que começa com o surgimento do / TEN – Abdias do Nascimento e Solano Trindade na década de 40 do século XX, que se propunham, fundamentalmente, a resgatar o valor da cultura negro-africana, [...] O objetivo desse projeto levado a cabo por esses artistas e intelectuais era a valorização social do negro, através da educação, da cultura e da arte. Trabalhando em duas frentes – Promover, de um lado, a denúncia dos equívocos e alienação dos estudos sobre os afro-brasileiros; e fazer com que o negro tomasse consciência na situação objetiva em que se encontravam.

Nesse sentido, cada processo criativo, desenvolvido por essa Cia., possui um tema a ser abordado, envolvendo pesquisa, formação e assimilação da cultura e do pensamento africano e afro diaspórico. Só depois de sua

⁵ Capulanas é um nome usado em Moçambique. Faz referência a um tecido usado de inúmeras formas pelas mulheres africanas.

assimilação e entendimento é transformado em um espetáculo cênico. Além do «cantar, dançar e batucar»⁶ que sempre estão presentes nos trabalhos, a Cia. utiliza da poesia, das artes visuais e do audiovisual em seus processos de criação e difusão/apresentação de seus trabalhos.

Dentre as várias produções artísticas do grupo, consideramos abordar neste trabalho o espetáculo teatral Sangoma – Saúde às mulheres negras⁷ (2013), o vídeo analisado neste artigo é de 2014. O espetáculo é resultado de uma investigação sobre a mulher negra, sua saúde física e emocional e a necessidade de cura.

Foi, portanto, a necessidade de falar da saúde dessas mulheres e o silêncio herdado por suas várias gerações que motivou e direcionou a pesquisa do referido espetáculo. Estudos têm apontado que é no silenciamento produzido por uma sociedade machista e racista que vivem milhares de mulheres negras. Com a voz silenciada e com baixa ou escassa representatividade, passam por várias violências (moral, racial, verbal e sexual) que são omitidas pelo descaso. Faustino (2013) postula que:

Mergulhar na intimidade emocional das mulheres negras é cutucar uma ferida aberta, latejante que sangra constantemente, mas é abafada pelos curativos sociais da mulher guerreira e forte e ainda camuflada por uma medicação placebo que não se preocupa em diagnosticar suas especificidades, nem considerar seus silêncios e a pouca afetividade vivida. Um tratamento ineficaz, que não traz cura, perpetua as doenças e ainda contribui para o surgimento de novas dores físicas (Faustino, 2013, p. 11).

Nesse sentido, é por colocar em foco a mulher negra, as violências vividas por elas, sua saúde física e mental que não se pode negar a relevância social e cultural que possui o espetáculo em questão, fato que nos motivou a discutir, mesmo que brevemente, sobre ele neste artigo. Dada a relevância de colocá-lo em discussão, passamos a comentar sobre o processo de sua criação.

Segundo as Capulanas, todo o processo de criação do espetáculo se deu por meio dos ONNIMs.⁸ Nome dado para as atividades de pesquisa, formação e oficina, pois um dos objetivos da companhia é difundir e

⁶ Trio encontrado como característica marcante da performance na África Negra, desenvolvido por Bunseki Fu-kiau e citado por Zeca Ligiéro, 2011.

⁷ Conforme já mencionamos, o grupo Capulanas é composto por 04 integrantes, no entanto, para a realização desse trabalho, o grupo contou com a participação das artistas Carol Ewaci e Rose de Oyá. O espetáculo teve sua estreia em 2013.

⁸ Segundo as Capulanas (2013) «ONNIM é um símbolo Adinkra, originário do termo NEA ONNIM NO SUA A, OHU, que significa «Quem não sabe pode saber aprendendo, e representa a educação e busca contínua por conhecimento» (p. 77).

compartilhar o conhecimento. Foi em um dos ONNIM que tiveram contato com o Espírito Sangoma e, logo, o interesse em mergulhar sobre a temática da saúde aumentou. Sangomas são guardiãs espirituais e tem a responsabilidade de estabelecer o equilíbrio entre saúde e espírito. Sobre seu significado as Capulanas (2013) nos apontam que:

Sangomas, nas tribos Zulus da África do Sul, são as pessoas escolhidas espiritualmente pelos ancestrais para dar continuidade aos trabalhos de cura e bem-estar em sua comunidade. São consideradas guardiãs espirituais, uma vez que a saúde e o espírito estão diretamente ligados e precisam estar em equilíbrio (Capulanas, 2013, p. 17).

Ao estudar sobre as Sangomas a Cia. percebeu que as guardiãs espirituais das tribos Zulus se assemelham às chamadas benzedeiras e curandeiras brasileiras, haja vista que, assim como as Sangomas, são mulheres consideradas possuidoras de grande sabedoria ancestral, que cuidam e protegem sua comunidade. Nesse ONNIM também tiveram contato com os líquidos sagrados do corpo: lágrima, suor, saliva, sêmen e sangue e a responsabilidade e cuidado que se deve ter com o corpo. Ao pensar na mulher, incorporaram o gozo no lugar do sêmen para fazer parte do trabalho. Cada um desses líquidos foi usado na construção das personagens do espetáculo. Vale ressaltar que durante o processo, tiveram a oportunidade de ver e conversar com uma Sangoma em um intercâmbio que fizeram em Moçambique. Fato que reforçou e solidificou a pesquisa.

Dando continuidade à pesquisa, um levantamento foi feito sobre a saúde da mulher e os dados foram alarmantes. Desprezo, diferença no tratamento e exclusão, sendo a mulher negra a mais discriminada. Detectaram que em muitos casos havia a concepção de que a mulher negra é mais forte e resistente a dor. A partir daí fizeram outros ONNIMs com professoras, pesquisadoras, ativistas e profissionais da área da saúde que se interessavam pelo tema para propor uma troca em relação a ele.

Mergulhamos em um abismo investigativo, no qual tivemos que reviver e mexer também em nossas próprias feridas abertas, expondo reflexões, dores e vazios que por sua vez, toda mulher negra de qualquer condição social, grau de escolaridade e estado civil, também carrega, e em algum momento ou aspecto de sua vida, essa dor se faz presente e pulsante. Reconhecemos então a doença física e psíquica das mulheres negras como consequência agravada pelo racismo e pelo silenciamento de suas questões (Capulanas, 2013, p. 17).

Com os dados colhidos e o entendimento do descaso para com as mulheres negras, a Cia. procura caminhos alternativos para entender um

possível processo de cura dessas doenças produzidas pela sociedade. Sociedade essa que nega o afeto, o cuidado e silencia corpos violentados. Nesse percurso, encontraram no uso de ervas e plantas que fazem as benzedeiças, as curandeiras e as mães de santo, uma forma ancestral de lidar com as doenças tanto físicas quanto emocionais. Para entenderem o processo do uso de ervas, promoveram mais um ONNIM, dessa vez, de vivência e prática em um terreiro de candomblé para a percepção e o respeito para com esse universo sagrado das ervas.

Todos esses estudos citados estão presentes na construção do espetáculo que se passa na sede do grupo nomeada de Goma⁹ Capulanas. Cada cômodo da casa é utilizado como espaço cênico, fazendo com que o público percorra esses espaços. O público é conduzido pela personagem Sangoma (guardiã da Casa). Em cada cômodo da Goma uma mulher e uma história a ser contada. Cada uma com o seu líquido sagrado expõe histórias de contextos diferentes, abordando dores, abandono, amor, infância, coragem, doença, gravidez, rua, doença, bebida entre outros, ligadas pelo fio da ancestralidade, a guardiã da casa.

Percebemos que o espetáculo provoca muitas reflexões sobre o que é e como é ser mulher. Mulher negra! E por que não mulher afro latino-americana? Mulher que luta diariamente em uma sociedade que a mantém excluída, à margem. A Cia busca dar voz e representatividade a essas mulheres, rompendo o silêncio, gritando suas histórias e buscando lugares seguros e afetuosos. Histórias com início, meio e fim. Ou melhor, suas experiências vividas e os caminhos para se chegar à cura.

No YouTube, o trabalho Sangoma aparece em vídeo editado de seis minutos e três segundos, com o seguinte anunciado: «Capulanas (Sangoma) teatro negro nas periferias de São Paulo!», anunciando a presença de mulheres na cena do Teatro Negro e demarcando o espaço geográfico da periferia paulistana

O vídeo se inicia com o aparecimento de cinco mulheres negras em cima do telhado da goma (na laje), com um figurino que remete à uma estética africana ritualística. Dançam e manuseiam um pote cantando a seguinte música:

Derrama água de mulher
Derrama-mágoa de mulher
Derrama água de mulher
Derrama-mágoa de mulher..
(Derrama – N'aruda Costa)

⁹ Goma é uma gíria paulista e significa casa.

Nesse pequeno trecho da música *Derrama*, que foi composta para o espetáculo, a palavra «água» seria uma metáfora aos líquidos sagrados do corpo (sêmen, saliva, suor, lágrima e sangue). A «água» é carregada de histórias. Histórias de cada uma das personagens, que denunciam a exclusão, a violência, o abuso, o racismo, a falta de afeto e o silenciamento.

A palavra «mágoa» faz um trocadilho com a palavra «água». Durante o canto, as duas palavras apresentam um som semelhante, mas seu significado, obviamente, é bem diferente. «Mágoa» seria todo o desgosto, marcas absorvidas por cada mulher negra no decorrer de sua vida. «Derrama-mágoa de mulher» seria um esvaziar de todas essas marcas, de todo esse silêncio.

Ao desaparecerem no telhado, outra personagem surge: Sangoma, que recepciona a entrada do público. Sua imagem é bastante forte, pois além de recepcionar e conduzir os espectadores pela casa, ela é a guardiã da goma. Sua vestimenta é toda branca, trazendo referências da religiosidade africana. A canção, a seguir, é a que a personagem canta para recepcionar o público.

Ê, casa sã, recebe nói
Acalma a dor
Desata os nós
Ouve o calor
De nossa voz

Goma Sã, Goma sã
(Casa Sã - Naruda Costa)

«Casa Sã», de Naruda Costa, também faz parte do repertório musical composto para o espetáculo. A palavra «Sã», nos remete a uma pessoa sadia, que apresenta ótima condição de saúde. Logo «Casa Sã» é um espaço «sadio». É na casa ou goma que a Cia encontra sua sanidade para suas buscas, reflexões e pesquisas. A casa é um espaço aberto e acolhe pessoas de sua comunidade, promovendo oficinas, palestras, debates, entre outros, na busca desse cuidado para com a saúde.

No espetáculo, ao entrarem na casa, o público é convidado a olhar para si por meio das histórias contadas por essas mulheres. Mulheres que desatam seus nós, que rompem suas fragilidades e, assim, acalmam suas dores. Sangoma leva o público até o centro da casa, nesse lugar, começam a ouvir as histórias, vindas das vozes que ocupam os cômodos da casa. A princípio, de forma bem histérica. Mas as vozes se acalentam à medida que Sangoma vai cantarolando.

Essas são algumas das falas as quais nos referimos no parágrafo anterior: «Parecia que nunca acabaria com a angústia», «eu vejo pessoas que ninguém vê», «meu peito faltam muitos pedaços e um pedaço do pulmão», «esse silêncio se transformou em um vazio sem fim», «umas me protegem, outras me perseguem», «cheia de sangue», «levou dois anos pro nosso encontro acontecer», «eu fiz um barraco», «meu corpo marcado pro resto da vida»... Frases emitidas com intensidades vocais que nos conduzem a lugares fora da Casa Sã. Lugares de dor, de denúncia, mas, também, de resistência.

O que se vê, em seguida, são as cinco personagens, as quais nos referimos anteriormente, agora na garagem da goma, portando uma cabaça em suas mãos e, na cabeça, coroas, dando a entender que são rainhas. Nesse trecho, uma outra canção é entoada:

Terra água, agôa esse sertão
Chama, chama, chama Chuva
Molha a plantação

À água quando vem do céu
A terra guarda
Aqui não vem do céu nada
(Água – Naruda Costa)

Com as cabaças, elas dançam e fazem movimentos circulares. Dentro das cabaças, há água, que representa os seus líquidos sagrados. Ora ou outra elas movimentam as cabaças fazendo alusão de estarem derramando essa «água», deixando-a adentrar na terra, o que simboliza uma ligação com seus ancestrais.

Na cena que se segue a essa, as personagens narram as histórias de mulheres que foram escravizadas na diáspora. Para se defenderem, pularam na água antes de chegarem ao destino. Muitas outras pularam também por medo, desespero. Várias morreram de dor, fome e doença.

Mas é na Casa Sã que habitam diferentes mulheres. Que sangram, semeiam, lacrimejam, salivam, suam e buscam alternativas para se curar. É na casa que o grupo Capulanas recebe as mulheres de sua comunidade. Mulheres violentadas pela miséria, pelo descaso, pelo preconceito, pela violência de seus companheiros, companheiras e dos não companheiros e das não companheiras. Motivadas por um senso de justiça, motivadas pelo desejo de resistir, pela ética de si e do outro que a expressão: «uma sobe e puxa a outra» se associa tão bem a elas.

Embora o vídeo disponível não seja o próprio espetáculo, também não

se reduz a um mero registro, na qualidade de vídeo editado e postado cria uma dinâmica própria de existência, performatizada no mundo virtual. De qualquer forma Sangoma é dor, é doença, é silêncio, é resistência, é cura. Um espetáculo que ressoa em todas nós mulheres afro-latino-americanas.

Considerações finais

Mas, por quê afinal, falar dessas mulheres, contar suas histórias? Qual a importância disso? Primeiramente não podemos negar que ao nos depararmos com a história de Victoria Santa Cruz e a prática da Capulanas Cia. de Arte Negra, nos fortalecemos politicamente como mulheres afro-latino-americanas e, também, ao refletir sobre suas propostas estéticas nos fortalecemos como artistas da Dança e do Teatro, ao termos acesso à poéticas que além de nos causar identificação, refletem processos de criação absolutamente embrenhados em uma epistemologia afro-latina.

A ação dessas mulheres no mundo é em si decolonial (Quijano, 2014). Primeiramente elas driblaram a necropolítica, isto é, sobreviveram à política de extermínio da população negra; depois conseguiram condições para ter acesso a uma formação em arte, pois sabemos que em poucos lugares da América Latina a arte é vista como uma prioridade em termos de educação e política pública. Por fim, essas mulheres foram capazes de criar condições para viver de arte, na arte e pela arte. Uma Arte Negra!

E o que de fato aproximaria o trabalho de Victoria Santa Cruz e o da Capulanas? O que aproximaria essas artistas dispersas no tempo e no espaço? Bem, além das questões de identificação que nos movem como mulheres, artistas afro-latinas do Brasil ao Peru, a diáspora africana é uma realidade que reverbera no corpo e na música, como podemos observar na performance *Me gritaron Negra e Sangoma*. De Lima a São Paulo o racismo é algo que dá contornos a vida da população negra. E nesse contexto, performar a identidade de mulher negra afro-latino-americana é sim uma ação de resistência e de enfrentamento político.

De um lado uma mulher que teve uma longa trajetória na Arte e que já virou ancestral, de outro, jovens mulheres que recém encerram a primeira década de seu percurso profissional em Arte Negra. Aqui, o esforço é de arquivar essas experiências performáticas, reconhecendo nelas conhecimentos incorporados. Afinal, se os leões não aprenderem a contar suas histórias, os caçadores serão sempre os heróis.¹⁰

¹⁰ Provérbio africano.

Referências

- Almeida, D. e Balcazar, L. M. (orgs). (2015). Com gratitud a Victoria Santa Cruz. *Libro Personajes Afrodescendientes del Perú y América*. Serie: CAJA NEGRA/6. Ed., pp. 198-205. CEDET. Lima: Centro de Desarrollo Étnico.
- Bernadinho-Costa, J. (2016). A prece de Frantz Fanon: Oh, meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona! *Revista Civitas*, v. 16, n. 3, pp. 504-521. DOI: <http://dx.doi.org/10.15448/1984-7289.2016.3.22915> .
- Castells, M. (1999). *O poder da identidade*. Tradução de Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Editora Paz e Terra.
- Capulanas, A. Casagrande, M. R. Costa, N. Ewaci, C. Faustino, C. Gonçalves, A. Karine, S. Koteban, A. Lourenço, K. Marçal, D. Nogueira, R. Oyá, R. Paixão, A. Silva, C. Simone, C. Sobral, L. Tavares, A. (2013). *Mulheres Líquido – Os encontros fluentes do sagrado com as memórias do corpo terra*. São Paulo, Brasil, Capulanas.
- De Souza Santos, B. y Meneses, M. P. (2009). *Epistemologias do Sul*. Edições Almedina S/A. Disponível em < <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/pensamento-e-ciencia/2106-2106/file.html> > (05 de fev. 2019).
- Ligiéro, Z. (2011). *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro, Brasil, Garamond.
- Lima, E. T. (2011). Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro brasileiro. *Repertório*, Salvador, nº 17, pp. 82-88, 2011.2. Disponível em <<http://repositorio.ufba.br:8080/ri/bitstream/ri/5665/1/5729-15715-1-PB%5B1%5D.pdf>> (05 de fev. 2019).
- Marcondes, M. M. [et al.]. (2013). Dossiê mulheres negras : retrato das condições de vida das mulheres negras no Brasil / organizadoras: Marcondes, M. M. [et al]. Brasília: Ipea. Disponível em <http://ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&id=20978> (05 de fev. 2019).
- Oliveira, E. D. (2007). *Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira*. Curitiba, Brasil, Popular.
- Cerqueira, A. Guma. Lopes, C. Marçal, D. Naranjo, J. M. Paco, L. Paixão, A. Passos, K. Preta, P. Rosa, A. Rosa, F. Silva, S. S. J. Souza, A. Souza, E. Trindade, M. Trindade, R. Trindade, Z. [et al] (2011). *[EM]GOMA Dos pés à cabeça, os quintais que sou*. São Paulo, Brasil: Capulanas.
- Quijano, A. (2014). *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. 1a ed. Buenos Aires, Argentina: Clacso.
- Silva, M. H. P. D. (2010). *Negritude e infância: cultura, relações étnico-raciais e desenvolvimento de concepções de si em crianças*. 205 f. (Dissertação de Mestrado em Processos de Desenvolvimento Humano

- e Saúde)-Universidade de Brasília, Brasília. Disponível em <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/8173>> (04 de fev. 2019).
- Taylor, D. (2013). *O arquivo e o repertório - performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte, Brasil: Editora UFMG.
- Unicef, Brasil, (2010). *O impacto do racismo na infância*. Disponível em <<https://www.unicef.org/brazil/media/1731/file>> (05 de fev. 2019).

Links de vídeos e matérias de jornais

- Barba, E. (1978). Documentário Black and Woman (Eugenio Barba & Victoria Santa Cruz). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=C2vnOa9isco>> (29 de Julho de 2018).
- BBC News Brasil. (2018) «O vídeo que abriu ferida do racismo e chocou a Espanha». Disponível em <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-43663034>> (04 de fev. 2019).
- Capulanas (Sangoma) teatro negro nas periferias de São Paulo (2016). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kw5-T7Oq_BQ&t=192s> (05 de agosto de 2018).
- Capulanas (Sangoma) teatro negro nas periferias de São Paulo! (2016) Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kw5-T7Oq_BQ (28 jul. de 2018).
- CQC Ciência faz teste psicológico sobre racismo crianças (2013). (Teste com crianças brasileiras). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=29kzSogJESU>> (04 de fev. 2019).
- Doll Test-Os efeitos do racismo em crianças (Teste com crianças italianas) <https://www.youtube.com/watch?v=CdoqqmNB9JE> . (04 de fev. de 2019).
- Gamarra, V. E.S. C. Espetáculo La magia del ritmo – Me Gritaron Negra (2004). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=IN5M0jehU7s>> (08 fev de. 2019).
- Gamarra, V. E.S. C. Documental Victoria Santa Cruz - Retratos. Disponível em: Parte 1 <<https://www.youtube.com/watch?v=Fx4ZiluO6gE&t=6s>>. Parte 2 <<https://www.youtube.com/watch?v=5d1oabypXQc>>. Parte 3 <<https://www.youtube.com/watch?v=oBRInWFP1j0>> (29 Jul. de 2018).
- Sangoma. Disponível em: <<http://www.afroflix.com.br/item/sangoma/>> (29 Jul. de 2018).
- Teste da boneca 1946 (2016). Disponível em <<http://historiacomfotos.blogspot.com/2016/05/teste-da-boneca-1946.html>> (04 de fev. 2019).

CÍRCULOS DE ESPIRITUALIDADES ECOFEMINISTAS EN GUADALAJARA: REAPROPIACIONES, RITUALIDADES Y PERFORMANCES TERAPÉUTICOS

Gisela Valdés Padilla*

RESUMEN

En el contexto de la espiritualidad ecofeminista se llevan a cabo diversidad de prácticas rituales que buscan provocar atmósferas sanadoras. Las mujeres se reapropian de prácticas y discursos para re-crear ceremonias y espacios de expresividad y sanación femenina. Se reivindica lo femenino cíclico-corporal, se sacraliza a la naturaleza y se recurre a las divinidades femeninas. Las prácticas rituales y los performances terapéuticos proponen y disponen de un orden cosmogónico como experiencia estética y terapéutica. Los rezos, los cantos, las danzas, las súplicas rituales recrean la noción de lo sagrado, evocan linajes, mitos y expresan la vital importancia de sanarse en colectivo y al planeta. Se busca reactivar la memoria antigua, sabiduría femenina que ha sido quemada y sepultada, conocimientos y saberes vitales para estos momentos de crisis y malestar. En el performance terapéutico de la ritualidad ecofeminista, la recreación de la práctica ritual ancestral promueve una estética, sensibilidad sensorial y movimiento que induce estados alterados de conciencia, experiencias miméticas, de copresencia y cosanación. Se logran re-entendimientos corporales/ecológicos, encarnaciones de autocuidado. Espiritualidad sanadora, que libera y revitaliza el cuerpo/ser en placer, gozo, bienestar y salud desde un abordaje ancestral cosmogónico y feminista.

Palabras clave: Espiritualidad ecofeminista, ritualidad, performance terapéutico, cosanación, espiritualidad sanadora.

ABSTRACT

In the context of ecofeminist spirituality, a variety of ritual practices are carried out that seek to provoke healing atmospheres. Women reappropriate practices and speeches

* Universidad de Guadalajara; gisela.valdes.padilla@gmail.com.

to re-create ceremonies and spaces for female expressiveness and healing. The cyclic-bodily feminine is vindicated, nature is sacralized and the feminine deities are resorted to. Ritual practices and therapeutic performances propose and have a cosmogonic order as an aesthetic and therapeutic experience. Prayers, songs, dances, ritual supplications recreate the notion of the sacred, evoke lineages, myths and express the vital importance of healing together with the planet. It seeks to reactivate the ancient memory, feminine wisdom that has been burned and buried, vital knowledge for these moments of crisis and discomfort. In the therapeutic performance of ecofeminist rituality, the recreation of ancestral ritual practice promotes an aesthetic, and movement that induces altered states of consciousness, mimetic experiences, of co-presence and cosanation. This experience generates bodily/ecological re-understandings, incarnations of self-care. Healing spirituality, which liberates and revitalizes the body/being in pleasure, joy, well-being and health from an ancestral cosmogonic and feminist approach.

Keywords: Ecofeminist spirituality, rituality, therapeutic performance, healing spirituality.

Círculos de Espiritualidades ecofeministas

Los círculos de espiritualidad ecofeminista son una expresión del movimiento cultural ecoespiritual y feminista que se ha venido dando en Europa, América y Australia. En los últimos veinte años estos círculos de mujeres se han esparcido.¹ En ciudades de México, Argentina, Chile, Brasil, Bolivia, Ecuador Colombia, Perú, Uruguay, Guatemala, España, Alemania, Italia, Suiza, Portugal, Francia, Canadá, Estados Unidos, Israel, Bulgaria y Australia,² las mujeres se reúnen para crear una ritualidad contemporánea. La espiritualidad ecofeminista conforma una red compleja de trayectorias, prácticas y experiencias en donde cada comunidad genera su síntesis diferenciada de espiritualidad holística, a partir de una gramática generativa de sentido (De la Torre, 2013). Desde hace ya varias décadas, mujeres de diversos lugares, han creado un movimiento de ecoespiritualidad y ritualidad femenina/feminista.

¹ Los círculos de espiritualidad ecofeminista, conocidos como círculos de mujeres, para el 2016 se celebraban en grandes y medianas ciudades, también en pueblos cosmopolitas.

² Fuente: Internet y convocatorias por Facebook y correo electrónico personal, 2013-14.

Mujeres curanderas, sanadoras, rezanderas, cantoras, mujeres danzantes, sembradoras, buscadoras y viajeras, mujeres jóvenes, adultas y abuelas de muchos lugares del mundo, se reapropian de prácticas y discursos para re-crear rituales, ceremonias y espacios de experiencias colectivas femeninas. Las mujeres entretienen tradiciones europeas y americanas vividas a la luz del feminismo, en donde se reivindica lo femenino cíclico-corporal, se sacraliza a la naturaleza y se recurre a las divinidades femeninas. Cada vez más mujeres se sienten atraídas por estas prácticas, en donde se (re)conectan con su cuerpo/espiritualidad en placer, gozo, bienestar y salud.

Los círculos de espiritualidad ecofeminista producen diversidad de prácticas rituales según las mujeres que convocan, los objetivos planeados para la reunión y la cocreación espontánea e intuitiva del momento y del colectivo. Las prácticas rituales tienen que ver con las trayectorias de vida, los intercambios, las coinfluencias y las experiencias de las mujeres. El contenido y la experiencia en el ritual se construyen con base en la sabiduría y sensibilidad femenina colectiva. Por estas características emergentes e intuitivas de las maneras en que las mujeres llevan a cabo sus prácticas, es difícil tipificar y encuadrar en una estampa de expresiones rituales. La «nebulosa esotérica femenina» toma formas cada vez más definidas en la unicidad de sus discursos, orientando ciertas expresiones y sensibilidades. La red de espiritualidad ecofeminista es una red viviente y creciente de saberes, *communitas* reales e imaginadas, en donde las mujeres adquieren y encarnan una sabiduría somática, empoderamiento enraizado en la carne, la sustancia, la energía, que manifiestan en la palabra, la intuición, la mente y su vida.

En las reuniones ritualizadas ecofeministas de la ciudad, se pueden llevar a cabo meditaciones, visualizaciones, actos psicomágicos para la sanación del cuerpo/ser, del linaje femenino, para la abundancia y la prosperidad, para limpiar la energía sexual de parejas pasadas; también, se pueden realizar danzas de paz, danzas circulares, danzas catárticas, danza africana, hindú o del vientre. Es común que se entonen cantos, muchas veces con tambor y sonajas; también, es posible que se hagan tiradas de oráculos y tarots, y es cada vez más frecuente que en las reuniones se practique rituales de siembras de sangre.³ También, hay ocasiones en donde se propone hacer algo con las manos, con un objetivo psicoemocional: tejer mandalas, bordar, hacer guirnaldas, hacer tramas con hilos y estambres. En algunos momentos y en algunos círculos, se

³ Sembrar la luna, es el ritual de ofrendar la sangre menstrual a la Tierra.

practica yoga, el saludo a las direcciones, lectura de libros, meditaciones y mantralizaciones. Y casi en la mayoría de todas las reuniones, al finalizar, se comparten los alimentos que cada mujer lleva. Se busca que la experiencia sea íntima para la expresividad de temas relacionados con los roles femeninos, la salud emocional, la sabiduría para entender y atender al cuerpo, los ciclos, la menstruación, la no-concepción, el malestar y la enfermedad.

Se confluye en reconectar con el principio Femenino Universal, a través de los arquetipos femeninos y las resignificaciones/revitalizaciones del cuerpo/ser femenino. Se sacraliza la Tierra y el cuerpo. Las prácticas rituales y los performances terapéuticos buscan «conectar con lo sagrado femenino», para la sanación de una misma, del colectivo y del planeta. Se plantea el «llamado» de la Diosa para que sus «hijas» se re-unan a sanarse y sanar la Tierra, como principio ontológico, más que dogmático. La *gnosis* de los círculos de espiritualidad ecofeminista se materializa en el ritual; en donde las explicaciones fundamentadas en un contexto histórico patriarcal legitiman los sentires y el re-surgimiento de lo femenino. El núcleo reflexivo del ritual femenino explora la mitohistoria femenina, las estructurales sociales patriarcales y capitalistas desde donde se ha dominado el cuerpo, la sabiduría y la espiritualidad femenina. En el ritual y el performance se propone y dispone de un orden cosmogónico como experiencia estética y terapéutica. Los rezos, los cantos, las súplicas rituales expresan este sentido de la experiencia corporal/espiritual femenina.

En el argot de la ritualidad femenina, se hace referencia a que esta manera de reunirse entre mujeres parece ser nueva, sin embargo, se fundamentan en una práctica antigua. Se consideran la reinención de la práctica ancestral llamada «Carpa Lunar», «tepee lunar» (*moon lodge*) o choza para sangrar, que existieron en diferentes grupos humanos de la antigüedad. Las mujeres están recuperando narrativas antiguas de estos espacios femeninos, en donde se reunían las mujeres de todas las edades para compartir experiencias, conocimientos, saberes sexuales-vitales, del cuidado y la salud; también se compartía la ética colectiva para el buen caminar de la comunidad en su conjunto. Estas narrativas mitohistóricas detallan cómo las mujeres menstruaban sincronizadas y ocupaban las carpas para sangrar, —cabe señalar que aquí la menstruación está desmarcada de los contextos coloniales, y el aislamiento menstrual se muestra como un privilegio para ellas—. Las mujeres se reunían en estos espacios femeninos para enseñar-aprender conocimientos y alternativas a conflictos y problemáticas colectivas e individuales. Estas reuniones, conformaban el concejo de mujeres de la comunidad.

En la ciudad de Guadalajara las mujeres de la espiritualidad ecofeminista, lleva a cabo prácticas rituales como el temazcal, la vara de la palabra, rituales terapéuticos, siembras de luna; también puede compartir o no esencias y plantas como el copal, el tabaco, la salvia, el yopo,⁴ la ayahuasca, el peyote.⁵ Así también, pueden compartir o no, conocimientos y prácticas terapéuticas como el huevo de obsidiana, el canto, la herbolaria, el trabajo psicocorporal/emocional, visualizaciones y meditaciones, también se comparte conocimiento gyn-ecológico.⁶ La diversidad y el flujo cambiante en las prácticas y expresiones, se unifican en discursos abarcativos, holísticos, transpersonales, que trasciende las resistencias «de la mente», al ser llevado al cuerpo sensible y reflexivo de la realidad política-material del cuerpo femenino.

Como parte del movimiento feminista y con la convergencia de los discursos ecoespirituales, emerge una ritualidad contemporánea femenina, espiritualidad sanadora que empodera y sana en colectivo. La experiencia de las prácticas de la espiritualidad alternativa en general y la femenina en particular, permiten revitalizar otras sensibilidades y voluntades. La experiencia de la ritualidad ecofeminista como práctica contemporánea entra en confrontación con la ideología androcentrista/colonialista/capitalista. Experiencias colectivas, reinenciones culturales y cocreaciones, aportan símbolos y conocimiento alternativos, que orienta sensibilidades, emotividades y la reflexividad. Permite a las mujeres sanar y liberar imposiciones y violencias patriarcales encarnadas, que se traducen como malestar y enfermedad. La práctica ecofeminista busca la liberación de las estructuras dominantes, contempla la espiritualidad como dimensión humana y las interconexiones entre seres humanos, naturaleza y cosmos. Re-conoce las sabidurías ancestrales y al cuerpo como fuente de espiritualidad, y defiende las maneras colectivas de la recuperación emocional, física, espiritual de las mujeres.

El círculo ritual de mujeres: experiencia y arquetipo

Carl Jung encontró protorepresentaciones que se repetían de modo siempre parecido en el interior de la psique, modelos generales de la

⁴ El yopo (*Anadenanthera colubrina*) es una semilla psicoactiva que se pulveriza e inhala en contextos rituales proveniente del caribe.

⁵ El peyote (*Lophophora williamsii*) o *hikuri* (en lengua wixárika) es un cactáceo usado en la ritualidad por sus efectos psicodélicos, debido a alcaloides psicoactivos, entre ellos la mezcalina.

⁶ La gyn-ecología es un proyecto y modelo de salud emergente, ecología de saberes para el bienestar integral de las mujeres.

comprensión que llamó arquetipos; a las manifestaciones simbólicas y las expresiones icónicas del arquetipo, las llamó imágenes arquetípicas (1947). Jung estudió los elementos estructurales preformativos y la función de las imágenes arquetípicas de las imágenes arcaicas heredadas y difundidas universalmente (Frey-Rohn, 1991, p. 97). Jung y Marie-Louise von Franz explicaron el círculo como símbolo del *self*, del sí mismo; símbolo que expresa la totalidad de la psique unificando todos sus aspectos, incluido el inconsciente, así como la relación del ser con la naturaleza. El círculo como geometría arquetípica evoca la no-dualidad, la completud. En las reuniones ritualizadas femeninas, se busca que la experiencia de conformar un círculo nos conecte con algo que ontológicamente, como mujeres de la modernidad, hemos perdido, que es la experiencia intrínseca de no-dualidad, con nosotras mismas, con las demás mujeres y con todo lo que nos rodea. La experiencia somatoconsciente del círculo nos reconecta con nuestro ser. Para Jung el arquetipo «se vive» más de lo que se puede explicar, y el efecto vinculante de los símbolos arquetípicos tiene una base emocional con fuerte numinosidad para la configuración de la experiencia. Cuando nos reunimos conformando un círculo nos vamos a una memoria arquetípica, «nos dejamos aprehender» por el círculo, por el arquetipo, para vivir esa experiencia de lo numinoso,⁷ de lo iluminante y lo benéfico, pero también de lo extraño, de lo no cotidiano.

El círculo es forma simbólica, material, relacional y experiencial del arquetipo igualitario: el círculo como espacio vivido en donde todas (y todos) estamos a la misma distancia del centro y no hay jerarquías, es una experiencia que inspira sentimientos de seguridad y pertenencia. En una ceremonia ritual en círculo, en donde no hay autoridad, la mujer que convoca se nombra y posiciona al mismo plano que todas las demás, lo reconoce, lo expresa y anima a las demás mujeres para que así lo sientan. Las mujeres que convocan pueden hablar de esta no autoridad, sin embargo, se puede diferenciar la autoridad y el liderazgo, se busca que no haya autoridad, que no haya jerarquía individualizada, pero se reconoce el liderazgo, como una aptitud en donde cada una es auténtica o sobresaliente en lo que cada una hace y puede compartirlo, y aunque una mujer no se exprese con palabras, se le reconoce su presencia y energía. En la reunión se puede ver todo ese «liderazgo entreverado, compartido, danzado». Este liderazgo, se equipara con lo que las feministas italianas nombran como «autoridad femenina», que difiere con la noción

⁷ Experiencia espiritual que reside en lo afectivo y emocional, es no discursiva y no lógica.

de poder que es impuesto, la «autoridad femenina» es reconocida y no busca poder social dentro del ámbito patriarcal (Bochetti, 1996). Así, hay un fenómeno de cocreación, que entre todas juntas y cada una ofrece, aporta, nutre la reunión, y se hace una sinergia de la presencia, la palabra, las actitudes y aptitudes.

Reapropiaciones ecofeministas de la tradición

Los rituales que elaboran las mujeres pueden ser apropiaciones o préstamos de elementos y símbolos de otras tradiciones; con la intención de recrear la noción de lo sagrado, de evocar linajes, mitos y de sanarse en colectivo y al colectivo femenino. Aunque las prácticas rituales son diversas, identifico rituales que han sido reapropiados por las mujeres que vienen de una matriz tradicional.

Mujeres que tienen trayectorias dentro de circuitos del movimiento de espiritualidades alternativas, y que han sido iniciadas por maestros y maestras de la tradición, reconocen que la cultura y la tradición son cambiantes y es necesario tomar lo que tiene sentido a los ojos de esta nueva espiritualidad. Las apropiaciones individuales y colectivas de las tradiciones apelan a las reivindicaciones de la divinidad interior y de la espiritualidad femenina. Se reconoce que la tradición y la manera de ritualizar de «los abuelos» y «las abuelas» eran otras, pero ahora son modelos, enseñanzas, instrucciones para que se puede hacer el ritual a los tiempos de hoy, con los elementos que están a nuestro alcance y con nuestras posibilidades. Las mujeres de la espiritualidad ecofeminista, retoman, recrean y comparten prácticas discursivas de mujeres de pueblos originarios de América, desde Alaska hasta la Patagonia, tejiendo un conglomerado de simbolismos y prácticas que trasciende las fronteras. A continuación describo cinco rituales que las mujeres se han reapropiados para llevar a cabo su práctica de espiritual ecofeminista: portar el Sahumerio, Rezar el Tabaco, la Vara de la Palabra, el Temazcal y Fumar la Chanupa.

El Sahumerio, la copalera, el *popoxcomitl*

En México se conocen dos tipos de sahumeros: el *popoxcomitl* y el *tlemaitl*; el *popoxcomitl* se considera como un recipiente femenino, un vientre que se sostiene por el «cuello del útero» o la base; el *tlemaitl* (*tetl*, fuego y *maitl*, mano), está formado por el recipiente que contiene los carbones y una extensión que permite sostenerlo. Su forma representa el principio femenino (cavidad) y el masculino (mango para sostenerlo) y

simboliza la integración de los «opuestos», la alianza de lo masculino y lo femenino. Los sahumeros o copaleras por lo general son de barro y cada mujer tiene la suya personal, porque se le considera una extensión de sí misma. Permite establece lazos emocionales de apego con el instrumento.

El sahumero representa el útero sagrado que contiene el fuego sagrado, el fuego de la vida. Algunas mujeres han sido iniciadas en «portar» el fuego sagrado. Las Abuelas de la tradición de la ciudad han iniciado a muchas mujeres en ceremonias dedicadas a compartir el fuego sagrado y a que las mujeres tomen con responsabilidad el camino de portarlo. Las sahumadoras tienen la misión de prender el fuego y sahumar las esencias en la apertura del espacio ritual, en el lugar del altar y a las mujeres para purificar y para honrar. En el saludo a las siete direcciones también se sahúman cada una. Sahumar es una práctica ritual que requiere de estar atenta a lo que dice el fuego, a cómo se prende, a que no se apague, a cómo se porta y se sahúma el copal o las hiervas. Prender el fuego es un momento reflexivo y de concentración, ya que las mujeres expresan que el fuego se comporta exactamente a cómo está tu ser, «si estás dispersa, el fuego no prende». La sahumación requiere una conexión con la intuición reflexiva y corporal, así «se reciben» los mensajes del espíritu y las instrucciones para conducirse con el fuego. Una vez terminado la sahumación, el altar es el lugar para colocar la copalera y al finalizar se depositan en la tierra los restos de carbón y cenizas.

El ser sahumadora es un servicio que la mujer presta, a lo cual también se recibirán dones y beneficios. Sin embargo, no es necesario una ceremonia de iniciación para tener una copalera y sahumar, pero sí se espera que el servicio sea ofrecido con respeto y humildad. Las mujeres que tienen la intención de prender el fuego se acercan a otras mujeres para aprender cómo es la mejor manera de hacerlo. De manera generalizada, las sahumadoras de los círculos de la espiritualidad ecofeminista, no tienen una tradición definida de donde proviene el conocimiento, sino es el resultado del camino y las experiencias dentro del ámbito de la espiritualidad alternativa, o de las tradiciones de la mexicanidad o neomexicanidad practicadas por cada una. Prender la copalera, tiene que ver con recordar «el fuego que llevamos dentro», «porque al encender el fuego volvemos a recordar, ese fuego que tenemos en el útero».



Imagen 1. Copalera en Carpa Lunar, Barrio el Refugio, (GVP).

Rezar con tabaco

Rezar el tabaco es otra práctica que se elabora dentro de algunos de los rituales femeninos. Rezar con tabaco permite hacer una conexión con el sí mismo, y se reconoce el espíritu de la planta, que es el espíritu del amor. Los tabacos que se fuman, que se «levantan», no son de procedencia comercial, se busca que sea un tabaco puro, libre de químicos y pesticidas, se forja en una hoja de maíz o en un papel que puede ser de arroz o hemp; también se fuma tabaco con pipas destinadas a ello. El humo del tabaco no se inhala a los pulmones, se hace subir al cielo para que el humo lleve el rezo, se hace bajar a la Tierra como muestra de reconocimiento y agradecimiento, el humo se dirige a las otras cuatro direcciones y al útero, para recibir las bendiciones y las protecciones.

Fumar tabaco es un práctica ancestral de América; las mujeres que lo comparten aprendieron cómo fumarlo en sus trayectorias espirituales. Las mujeres que se acercan a la ritualidad femenina, aprenden ahí cómo hacerlo, y se explica las diferencias simbólicas y materiales entre fumar y rezar. Las mujeres que porta su Pipa, la prenden con «gran honor de compartirla entre mujeres», para que el espíritu del tabaco «hable». En las explicaciones sobre lo cómo rezar con tabaco, se comparte que es la «planta más sagrada en todas las civilizaciones», se fuma para facilitar la palabra, para promover la conexión con el corazón y para hacer rezos y agradecimientos.



Imagen 2 y 3. Fumando tabaco. Carpa Lunar, (GVP).

Sostener la Vara de la Palabra

La vara de la palabra es una vara ritual⁸ que está presente en algunos altares de los rituales de la espiritualidad ecofeminista, la vara circula y cada mes una mujer la lleva al altar de su casa, esa mujer será la encargada de convocar a la próxima reunión. La mujer que «escucha» el llamado de llevar la vara, puede ser que esté pasando por una situación difícil y se lleva la vara para tomar fuerza de la energía contenida en ella, o es posible que simplemente tuvo el impulso de llevarla por el gusto de tener consigo y convocar a las mujeres. Quien se lleva la vara, la adorna con algún objeto simbólico, la carga con algún «rezo»: plumas, collares de chaquira, de piedras, cristales, listones, bordados; la vara se «carga» de cada objeto y de la energía de todas las mujeres. Esa mujer es la que convoca y propone la dinámica y el orden de la reunión, comparte algún conocimiento o simplemente habla de cómo fue su experiencia con la presencia de la vara en casa. Las mujeres colocan la vara en su altar y sienten en su presencia, la energía de todas las mujeres del círculo y del ritual, perciben como si la vara se comunicara dando mensajes e instrucciones sobre qué hacer en su vida y durante el ritual, y como apoyo simbólico de la energía femenina contenida.

La función de la vara en el ritual, es que circule con orden entre las participantes para tomar la palabra. La vara permite tener un ritmo en el momento de la palabra, permite que quien la tiene se exprese y permite a las demás escuchar, ser pacientes y dar forma a los pensamientos antes de comunicarlos. Mientras se habla, la vara se sostiene al nivel del corazón, en contacto con la Tierra, así se hace un puente simbólico entre el poder y la sabiduría del cielo y la Tierra; ayuda así a «conectarse» y poder ser un canal para que fluyan las palabras. La vara permite una verdadera horizontalidad, «porque la vara es quien manda» y disuelve protagonismos y autoridades, entonces la organización y la palabra se distribuyen entre todas y el trabajo psíquico, terapéutico e intersubjetivo se hace más profundo.

La vara recuerda a los bastones de cargos que diversos pueblos aún utilizan, para organizar sus fiestas y rituales. También se asemeja al bastón de la palabra que utilizan diferentes pueblos de Norteamérica y Sudamérica. La práctica de la vara de la palabra en los rituales femeninos está inspirada en esta práctica ancestral, con el mismo fin para hablar y escuchar.

⁸ Las varas son palos o lianas de diferentes árboles o plantas, las mujeres suelen usar lianas de ayahuasca, para iniciar una vara de la palabra.



Imagen 4. Con la vara de la palabra, (GVP).

Temazcal, vientre de la Madre

El *temazcal* es un ritual presente en las ceremonias femeninas de la ciudad. Diversas mujeres celebran temazcales femeninos en luna llena o nueva. El temazcal o inipi es una ceremonia de origen prehispánica, que comparten algunos pueblos de Norteamérica y Mesoamérica; el pueblo Lakota es uno de los referentes más claros y definidos en el ritual de purificación que se celebra en la ciudad, como una manifestación sincrética de prácticas de la neomexicanidad. Es un baño ritual de vapor, de purificación física, emocional, mental y espiritual con la presencia de los 4 elementos: tierra, agua, fuego y viento. El temazcal es una estructura circular de poca altura conformada por palos y cubierta por lonas, al centro se colocan las piedras volcánicas incandescentes que emitirán el vapor al ser rociadas con agua, el temazcal alcanza fuertes temperaturas según la cantidad de piedras colocadas y la cantidad de personas participantes. El temazcal simboliza el útero de la madre y representa el origen de la vida en la Tierra porque contiene los cuatro elementos, las cuatro etapas de la vida y los cuatro rumbos; al salir del temazcal se dice

que se está renaciendo, porque se sale del útero, y se sale en un estado psíquico/somático diferente a como se entró.

La práctica del temazcal es reapropiada desde la lente de las espiritualidades ecofemeninas, en donde el discurso de las mujeres se enfoca en la sacralidad de la Tierra y del cuerpo femenino. El temazcal se convierte en un recinto para hablar de la importancia de sanarnos a nosotras mismas y del papel de las mujeres y la conciencia femenina para estos tiempos.

Antes de entrar al temazcal, se puede abrir un círculo de palabra para que cada una exprese por qué y para qué está presente, se socializan peticiones a manera de rezo: que lleguen bendiciones, que haya sanaciones, que se encuentre a una pareja, que se pueda embarazar; también se hacen agradecimientos: por ser mujer, por estar vivas, por cumplir años, por tener a los(as) hijos(as) o a la madre. Se hace el saludo a las siete direcciones y al momento de entrar, se ofrenda tabaco al fuego como una manera de agradecer o hacer peticiones, al entrar se dice «por todas mis relaciones», un rezo común que se repite en varios círculos de temazcal, es una manera de evocar e invocar todas las relaciones que se tienen con todos(as) y con el todo; porque en las relaciones nos conformamos y nos transformamos. Ya en la oscuridad y el calor del temazcal se hacen los cantos y rezos, el ritual se divide en cuatro puertas que son las cuatro etapas de la vida y los 4 rumbos. Es una experiencia corporal intensa, es necesario soportar y trascender las altas temperaturas para llegar a un estado de introspección, estado alterado de consciencia, en donde se trasciende el ego y se tiene conciencia del *self*. También, al interior de los temazcales de mujeres, se hacen prácticas terapéuticas para la piel y el cabello, en donde se untan sábila, miel o barro reconociendo el poder curativo y atrayendo los elementos simbólicos de cada uno, como la dulzura de la miel y la bondad de la Tierra.

Al salir del temazcal, las mujeres expresan estados de gozo y plenitud, también de mareo y cansancio. La experiencia ritual permite la percepción de los cuatro elementos dentro del propio cuerpo, y la importancia de éstos en la vida; también se vive la experiencia asociada a lo que hay de sagrado en esto.

Las mujeres se han reapropiado del temazcal como lugar femenino, en donde se han transformado las prácticas y las concepciones patriarcales en cuanto al estado menstruante. Hace algunos años, no se permitía que las mujeres entraran al temazcal menstruando y mucho menos que las mujeres tuvieran un temazcal, que cuidaran el fuego y dirigieran la ceremonia. El trabajo de las mujeres ha abierto camino para que se resignifique

la menstruación y se permita el estado menstruante en el temazcal, incluso en los círculos más ortodoxos; también, han posicionado el temazcal sólo de mujeres en los circuitos de las espiritualidades alternativas.



Imagen 5. Temazcal Tribu de Mujeres, (GVP).

Fumar la Chanupa

La chanupa es una pipa para rezar. En América se conocen dos tipos de chanupas rituales: la obsidiana negra y la Lakota roja. Estas pipas han sido utilizadas únicamente en ceremonias espirituales. La chanupa roja es del linaje Lakota y según la mitología fue entregada por la Mujer Búfalo Blanco a su pueblo; el mensaje de la Mujer Búfalo Blanco fue: «La chanupa es el instrumento Sagrado, es el Wakan (Gran Espíritu) mismo y ningún hombre o mujer impuro deberá verle jamás. Con esta chanupa enviarán sus plegarias al Gran Espíritu. Con esta pipa caminarán sobre la Tierra de forma Sagrada. Cuando rezan la chanupa rezan con y por todas las cosas. La chanupa une a todos como hermanos.» La chanupa de obsidiana negra, es entregada por las Abuelas que custodias el linaje y los Códices Azteca. Las danzantes de luna que reciben las pipas se comprometen a danzar por cuatro años y a rezar, custodiar y compartir la chanupa con todos los que la necesiten. Usan la obsidiana porque viene del «útero de la Madre», y las Abuelas dicen que la obsidiana ayuda a ir al interior de una misma.

La chanupa se compone de dos partes, la vasija o la piedra y el vástago o boquilla. La vasija representa la energía femenina, está relacionada al

mundo mineral y el fuego interno. El vástago o boquilla de madera, representa la energía masculina, el mundo vegetal. Al conectar estas dos polaridades se nombra «*Ometeotl*»: la fusión de las dos fuerzas como UNO.

El tabaco es la planta que acompaña a la Chanupa. El tabaco representa en la ceremonia de chanupa el mundo espiritual, la planta eleva los rezos hacia los planos superiores y abre canales de comunicación con el Gran Espíritu. Es preciso encender un fuego en el sahumero para invocar la luz y el amor, se hace ofrendas de copal y otras plantas sagradas. La chanupa y el tabaco se sahúman y el tabaco es ofrendando a las 7 direcciones, antes de ser colocado en la pipa. Acompañado de cantos, las pipas se preparan. Una vez listas las chanupas se comparten, la roja hacia el lado izquierdo (a favor de las manecillas del reloj), la negra hacia el lado derecho (en contra las manecillas del reloj). Se sostiene la piedra con la mano izquierda y la boquilla con la mano derecha. La primera exhalación de tabaco puede ser elevado al Gran Espíritu, luego sobre el hombro izquierdo y sobre el hombro derecho para los Ancestros y Ancestras, y para limpiar el campo astral del cuerpo. El tabaco de todas las chanupas deberá ser rezado o consumido en su totalidad. Las chanupas de obsidianas honran la energía femenina en todos sus ciclos, lo que significa que una mujer en estado menstruante magnifica su rezo durante esos días. Por el contrario para las chanupas rojas, una mujer menstruante ya está en un proceso de purificación y ceremonia por lo que según la tradición Lakota, no deberá rezar con la chanupa roja. La ceremonia culmina cuando todas las chanupas son rezadas, limpiadas, desmontadas y guardadas.

La experiencia de la ritualidad ecofeminista

El ritual se define dentro de las Ciencias Sociales como concepto, praxis, proceso, ideología, anhelo, experiencia, función; tiene que ver con sagrado y también con lo secular. El ritual se considera como parte del desarrollo de los animales, como una estructura de cualidades formales y relaciones definibles, como sistema simbólico de significado, como acción performativa o proceso, como experiencia. También los rituales son vistos como una estructura inamovible, o como la acción dinámica para generar nuevos y recombinar acciones tradicionales de nuevas maneras (Schechner, 1993, p. 228). Rodrigo Díaz Cruz (1998) señala que los rituales son una forma en la que múltiples contenidos del pensamiento, la ética, lo sagrado se conjuga para el cambio, el poder o la rebelión. Es en el ritual que las dicotomías se disuelven, y se integra la creencia y la acción, el hacer y el decir, o el decir haciendo.

El ritual, así como es una manifestación observable de la cultura de la espiritualidad ecofeminista, también la experiencia ritual y del performance terapéutico es lo que posibilita y genera cambios y transformaciones en el cuerpo/ser de las mujeres. En este sentido, parto del ritual femenino como acto performativo de comunicación, acto saturado de significado y sensaciones que transmite y afecta a las participantes. El ritual es el tiempo y el espacio en donde las mujeres generan experiencias y narrativas que re-semantizan y re-sensibiliza al cuerpo/ser femenino.

La consagración del espacio del ritual, es sembrar la intención espiritual del trabajo que se va a realizar; pasar del espacio cotidiano, al espacio sagrado y ritual. Mircea Eliade (1981) contempla las técnicas de orientación, que son las técnicas para construir el espacio sagrado; es el ritual que se elabora y es eficiente en la medida que reproduce la obra de los dioses –en este caso, las diosas y ancestras–. El círculo como espacio sagrado es un espacio que se vive; para Eliade (1981) el espacio sagrado permite hacer una ruptura de nivel para tener una comunicación entre los niveles cósmicos (la Tierra y el Cielo) y hace posible el tránsito, de orden ontológico, de un modo de ser a otro.

La experiencia ritual se vive en y desde el cuerpo; el círculo ritualizado de la espiritualidad ecofeminista, propicia una atmósfera sensitiva que, desde el inicio las mujeres entran a un espacio-tiempo no ordinario. La mayoría de estos rituales comienzan dando la bienvenida a las asistentes con esencias, como una manera de «limpiarse», «purificarse» u «honrarse». Se sahúma el copal, la salvia, el palo santo o el incienso; los aromas causan efectos en el sistema límbico cerebral, entonces la actividad fisiológica se relaja, se crean efectos emocionales y se activan recuerdos y la memoria. Otra manera de abrir –y cerrar– la ceremonia es el saludo a las siete direcciones o rumbos que son los cuatro puntos cardinales, más el Cielo, la Tierra y el centro que es el corazón de cada una(o). El saludo a las direcciones es una manera de cosmizar el espacio, de abrirlo al ritual estableciendo un orden cósmico: los cuatro puntos, más la bóveda celeste, la Tierra y la presencia humana; la súplica ritual que se elabora a cada una de las direcciones es espontánea y concordante con las energías arquetípicas de los rumbos; son también un recordatorio de las relaciones ancestrales que el ser humano ha tenido con el espacio que le rodea y su simbolismo. Es también, un reconocimiento a las fuerzas, invocación de las y los guardianes, que se les pide permiso para entrar a otras dimensiones, fuerza para realizar el trabajo ritual y se agradecen las presencias y bendiciones.

El sentarse en el suelo es otra manera de «recordar» y «reconectar», las mujeres hablan que es necesario estar en contacto con la madre Tierra, asimismo, la postura que se adopta en el suelo es la posición básica e inmemorial para meditar, teniendo efectos cerebrales y energéticos, como lo proponen las corrientes orientales: se cierra el circuito de energía, impidiendo su dispersión hacia abajo y revirtiéndose ésta al sistema corporal, la espalda recta evita la dispersión mental y hace fluir la energía.

En la mayoría de los círculos se abre el ritual con la palabra de las asistentes, esto es que cada mujer se presenta, dice su nombre y qué motivos la llevaron a la reunión, también se hace algún rezo, ya sea una petición o un agradecimiento especial. Se trata de que las «palabras salgan del corazón»; para ello algunas mujeres acostumbra a compartir el «tabaco de la palabra» o la «vara de la palabra» que gira ya sea hacia la derecha o hacia la izquierda. Con la apertura de la palabra, las mujeres se sienten integradas, cada una comparte quién es, cómo está y para qué está ahí, es así como comienza la celebración.

Las mujeres recrean el ritual desde su cuerpo con su participación en el canto, la danza, el movimiento, la palabra, las expresiones emocionales, el silencio. Los rituales buscan «reactivar memorias antiguas», porque es ahí en donde se encuentra la sabiduría femenina, la sabiduría como seres humanos, la divinidad de cada una(o). En la memoria antigua está la interconexión con un pasado ancestral, un pasado mítico añorado, pero también un pasado cargado de conocimiento necesario para estos momentos de crisis. Se reconoce una sabiduría femenina que ha sido sepultada y que es preciso re-conocer; acceder a la memoria ancestral, les permite a las mujeres descubrir su misión en el aquí y el ahora, hacia dónde dirigir su labor con una conciencia amplia, en lo personal y en lo colectivo.

La experiencia de los rituales de mujeres permite que se re-simbolice y sensibilice al cuerpo a través de las narrativas de experiencias y conocimientos de otras –nuevas– maneras de ser, comprendiendo, integrando y sanando lo femenino y cíclico. Las experiencias rituales son una oportunidad de re-activar la conciencia somática encarnada, una manera de simbolizar lo orgánico y encarnar lo simbólico. En los rituales y la manera en que se disponen las sonoridades, las corporalidades y las emociones, se produce una yuxtaposición de «lo orgánico con lo social». Es en el ritual que se rompe con lo cotidiano para acceder a otros estados psicosomáticos en mimesis con el colectivo, en intención creativa y unificada; para reajustar racionalidades y sentires con otra lógica y ética; las prácticas rituales femeninas son una oportunidad para conocer y encarnar

otros significados, otras sensibilidades y afectividades. En el estado ritual se comunica –el *nomos*– para dar orden y sentido a la existencia colectiva –femenina–, reflexionando el contexto patriarcal/capitalista y las posibilidades de transformación. En los rituales, la experiencia colectiva y transformativa produce un estado liminal, en donde existe un antes y un después de la experiencia ritual, en la conciencia somática/reflexiva de los participantes. La experiencia liminal es «un caos fértil, una fuente de posibilidades, un esfuerzo por generar nuevas formas y estructuras, un proceso de gestación, un embrión de modos apropiados para la existencia posliminal» (Turner, 1988, p. 8), es resultado de la experiencia ritual. La experiencia ritual femenina es la oportunidad de acudir a la memoria, a lo sensorial, a las emociones, al no-tiempo, atmósferas para encontrar sentido, orden y despertar sensibilidades reflexivas del sí mismo/cuerpo. En los rituales, se hace mención de que las reuniones femeninas son muy antiguas, y recrearlas permite el reconocimiento de los vínculos femeninos antes de su represión y disolución. Uno de los rituales femeninos principales es la invocación de las ancestras; las ancestras son todas las mujeres que nos preceden, mujeres del propio linaje y mujeres muy antiguas que han habitado la Tierra. La ritualidad posibilita reconocer a los linajes femeninos imaginados y sanguíneos y en ocasiones también es posible, conocer prácticas y cosmovisiones ancestrales. En el discurso ritual, se les agradece y honra, se reconoce que nos precedieron mujeres sabias y poderosas y que podemos pedirles simbólicamente su fuerza, su apoyo y su bendición, lo que aporta al ritual seguridad y contención, como una manera de sentir un acompañamiento femenino trascendente.

Los estímulos sinestésicos, el cuerpo en movimiento y circularidad, las posturas corporales no cotidianas, la experiencia del no-tiempo y del espacio sacralizado con un centro simbólico y material del ritual, más las sustancias activas de plantas y resinas que actúan en el organismo y la psique, así como las implicaciones afectivas del colectivo (alegría, aceptación, paz, sororidad) trastocan al ser en su completud. En cuerpo/ser es afectado en su bioquímica y en su afectividad antes de que la experiencia haya sido objetivada por la conciencia; es experiencia emotivo/corporal, no racional que confluye en lo intracorporal –química, orgánica, sensorial, afectiva, psíquica– y en la intercorporalidad ritual. La intensidad de la experiencia ritual impulsa a la participante a fusionarse perceptivamente y a replicar miméticamente, lo que facilita la encarnación de la experiencia.

Performance terapéutico

El performance terapéutico es aquel ritual de la espiritualidad ecofeminista que provoca una eficacia tal que es terapéutica a nivel individual y colectivo. Es la puesta en acto del ritual y éste consigue que el símbolo se materialice en el cuerpo, y se encarnen los discursos, prácticas y sensibilidades de la espiritualidad ecofeminista, encausando y encarnando procesos de bienestar y salud. Las emociones intensas de la experiencia colectiva y compartida promueven la re-semantización y la revitalización corporal/somática.

El performance terapéutico es la puesta en escena de algún ritual de la espiritualidad ecofeminista, en donde las convocantes utilizan el espacio/tiempo para provocar estados alterados de conciencia con fin terapéutico. Se recurre a poner en acto (re) apropiaciones de las tradiciones, lo que recrea una estética particular, en donde la práctica performativa hace alusión a formas ancestrales. Por lo que el performance terapéutico de la ritualidad femenina tendría cuatro características: los estados alterados de conciencia de la ritualidad, las reapropiaciones de las tradiciones, la experiencia de la copresencia y la eficacia terapéutica a nivel individual y colectivo.

El estudio de los estados alterados de conciencia del ritual y del performance se basan en cómo se modifica el sistema nervioso autónomo. El ritual con su manera de ir al pasado filogenético, el movimiento repetitivo, los estímulos visuales y auditivos, el efecto de la exo y endo bioquímica, activa el sistema hergotrópico (hemisferio derecho). La emanación rítmica y repetitiva de signos provoca alto nivel de evocación límbica, si el estímulo continúa se acciona el sistema trofotrópico, que es el sentimiento de lo inexplicable, que da el trance del ritual. Entonces a través de continuos performances rituales y culturales se recapitula la experiencia individual, algunas experiencias son cristalizadas culturalmente en arte, religión, ciencia y otras son codificadas neurológicamente y fisiológicamente en el cuerpo-cerebro de cada individuo.

La experiencia ritual y su eficacia inician con la ejecución y recitación constante, movimiento colectivo y experiencia del tiempo no cotidiano, tiempo circular. La conducta ritual tiene sus raíces profundas en el tiempo evolutivo y penetra profundamente en el cerebro. La reiteración genera estados de sensibilidad, emotividad y reflexividad dispuestos en la misma repetición performativa. La reiteración colectiva de las intensidades sensorio-emotivas crean «cuerpos dóciles» a creencias y conocimientos, que quedan ligadas a lo corporal, a lo afectivo/reflexivo. Los rituales son una clase de conducta performativa. Los estados alterados de conciencia permiten la eficacia somático/simbólica para las transformaciones.

En los performances terapéuticos de la ritualidad ecofeminista, la hiperventilación, el movimiento corporal/emocional, las plantas psicoactivas, el canto, el tambor, las danzas, los temazcales, provocan los estados alterados de conciencia. Éstos permiten las brechas para encarnar otras maneras de sentir el cuerpo, de encarar y transformar patrones centrados en el malestar y la enfermedad. El estado alterado permite tener revelaciones de sí misma y de la vida, aporta significados para construir identidad, así como también da apertura para las visiones y los entendimientos, para elevar los rezos y agradecer la vida.

Para Stanley Tambiah (1985) el análisis de la eficacia ritual sólo puede hacerse prestando fundamental importancia a la forma performativa, a lo que se hace en colectivo. Randall Collins (2004) estudia como en los rituales de interacción, los participantes «en la medida en que dirijan su atención hacia un mismo objeto y sean recíprocamente conscientes de ese su foco común, sus mutuas emociones los arrastrarán y aumentará entre ellos el contagio emocional». Collins explica como la causa de este efecto colectivo son los procesos fisiológicos en consonancia rítmica, un «micro-ritmo» que se contagia y se comparte entre los participantes rituales. Las emociones colectivas son el flujo de la interacción, «la fisiología es el sustrato; la causalidad fluye desde la interacción social» (Collins, 2004, p. 148). La copresencia corporal desencadena factores bioquímicos⁹ que generan efectos emocionales, como ingrediente y efecto del ritual.

En la copresencia se facilita la compartición, el ritmo, el movimiento, la emoción y reflexividad a los marcos de sentido compartidos. En la experiencia se teje un sistema intercorpóreo que trasciende las corporalidades individuales. La mimesis del performance ritual, permite que las corporalidades –químicas, sensoriales, afectivas, psíquicas– se interconecten y se vinculen para hacer encarnar la transformación terapéutica.

Las sensibilidades de la corporalidad, la bioquímica y los lenguajes simbólicos de los vínculos, crean las experiencias intercorporales de la cultura emocional compartida. El *ethos* particular de la espiritualidad ecofeminista, es en tensión con lo estructural patriarcal, la cultura emocional está conformada por sensibilidades y afectividades «intersticiales» en términos de Adrián Scribano (2009), es decir, experiencias afectivas y emotivas comprometidas con el bienestar como emancipación. La afectividad en los rituales femeninos, el efecto empático y mimético fluyen hacia la sororidad y el *affidamento*, se recupera la capacidad de (re)unirse para cuidarse, sanarse y celebrar la vida, como emoción y práctica colectiva femenina/feminista.

⁹ En el caso de la ritualidad femenina y las reuniones sororales, se segrega oxitocina.

La eficacia terapéutica del performance, obliga a ampliar la definición de «curar» o «sanar». Para la espiritualidad ecofeminista, la noción y la experiencia de los procesos de sanación en estas comunidades está entrelazada con la visión holística y espiritual; en donde las concepciones del cuerpo/ser son naturalmente sanas y sagradas y son en co-influencia con las demás mujeres, con todos los seres, la naturaleza y el cosmos. En este sentido, el concepto de sanación, tiene que ver con la traducción del término en inglés *healing*, como un proceso natural de sanar que todas(os) podemos vivir. La experiencia del performance es potencialmente sanadora; la eficacia terapéutica es cuando las subjetividades se transforman, las sensibilidades se amplían, cuando los procesos de bienestar y sanación,¹⁰ se hacen persistentes en el tiempo y en el cuerpo/mente. La eficacia terapéutica de la ritualidad y la espiritualidad ecofeminista es un proceso, es un camino cotidiano de ritualidad que buscan el placer, el bienestar y equilibrio como posibilidad de completud humana femenina.

Los padecimientos de las mujeres tiene una causa histórica-colectiva, las heridas físicas, psíquicas y espirituales forman parte de una herida cultural mayor que afecta potencialmente a todas las mujeres, es lo que genera el cuerpo del dolor y el malestar corporal femenino generalizado, en donde la «desconexión» colectiva del cuerpo femenino es causa de tantos desajustes, ignorancias y enfermedades, de ahí la importancia de sanar lo personal y lo colectivo, sanar el presente y «sanar la historia».¹¹ Las atmosferas de los rituales y performances activan estados afectivos; vínculos entre mujeres que permiten el estado de apertura para la reflexividad en colectivo. El poder simbólico y emotivo de la experiencia, permite generar vínculos y entamar agencias para reconstruir significados y sensibilidades en colectivo; rupturas entre lo que se cree y se sabe del cuerpo/ser femenino, mostrando posibilidades para otras maneras de ser mujer, así como otras posibilidades prácticas y simbólicas de «lo femenino».

En la creación del performance terapéutico, se viven sensibilidades de interconexión, entendidas como experiencias cosanativas. La

¹⁰ La sanación es un fenómeno complejo de múltiples procesos e interconecta dimensiones psico/corporales/familiares/culturales/sociales. Hago referencia a procesos de completud, equilibrio y florecimiento como «sanaciones», procesos salud-enfermedad-sanación desde una perspectiva holística femenina.

¹¹ La noción de «sanar la historia» contempla la multidimensionalidad temporal, el pasado, presente y futuro histórico-corporal de las mujeres. Rituales de sanación para reconocer, perdonar y aceptar el linaje de cada una y el colectivo de mujeres que nos preceden, haciendo alusión a liberar el dolor emocional y a liberar la energía de violencia y abusos al cuerpo femenino, el cuerpo del dolor histórico de las mujeres.

cosanación trata de una experiencia colectiva de acompañamiento simbólico y emocional para reflexionar y sensibilizarse al cuerpo y la vida. La cosanación es la transformación en colectivo, la liberación/contención de emociones, la cocreación de nuevos significados, corporalidades y sensibilidades positivas, holísticas y empoderadoras. La sanación en colectivo es un marco de sentido que permite la integración e interconexión de las partes desmembradas del propio cuerpo y la vida. En colectivo se da a luz a una nueva comprensión de una misma, para que cada una sea mujer a su manera, confiando en el cuerpo, la intuición y en lo que cada una sabe y es.

En este sentido, en la ritualidad femenina se sabe, que una se sana al estar en colectivo; se sana conociéndose y conociendo a la tribu femenina, compartiendo y aprendiendo de las experiencias de cada mujer. Las mujeres se sanan en la intercorporalidad del performance ritual, en donde es posible adquirir (auto)conocimientos del cuerpo, la salud y el bienestar; las mujeres sanaron cuando encarnaron las prácticas y la diversidad de técnicas, conocimientos y terapias holísticas dispuestas en el colectivo. Estas experiencias compartidas por las mujeres en la inter-subjetividad y la intercorporalidad no son sensaciones homogéneas, sino que cada una busca la conciencia corporal para elaborar sus sensibilidades y prácticas corporales. Así, cada mujer configura sus experiencias de lo femenino de acuerdo a sus procesos reflexivos, subjetividades y a sus contextos inmediatos, cada una tiene su manera particular de encarnar los conocimientos y llevar a su vida cotidiana las prácticas. Sin embargo, se puede observar cómo las diversas mujeres viven procesos corporales/personales con sensibilidades reflexivas, dispuestas en la experiencia de las espiritualidades ecofeministas.

La cosanación actúa en múltiples dimensiones en los rituales femeninos, cada mujer aporta al ritual para su propia sanación y con ello, aporta a la sanación de las mujeres presentes. La cosanación tiene alcances más allá del espacio y el tiempo lineal; desde esta perspectiva, la sanación colectiva femenina afecta a todos los linajes femeninos, a todas las mujeres de la tierra. Desde la espiritualidad ecofeminista, el principio de la cosanación es la encarnación del femenino arquetípico e integrador; la cosanación es conciencia de género para el cambio radical de la mente/cuerpo y la vida, para tener como prioridad vital el (auto)cuidado, el bienestar y la salud.

Thomas Csordas (1997) plantea que el locus de la eficacia terapéutica es el *self*, como una capacidad indeterminada de vincularse y orientarse

en el mundo, con voluntad y reflexividad.¹² El *self* es el centro autónomo integrador humano. Los procesos del *self* son procesos «orientacionales» en los que se tematiza aspectos del mundo y el Yo es objetivado como una «persona» con una identidad cultural o un conjunto de identidades (p. 5).¹³ El Yo está encarnado y participa de diversas maneras en las cuestiones psicoculturales y en los procesos de sanación. Según Csordas la eficacia terapéutica, o los efectos transformativos de la sanación tiene que ver con la objetivación del Yo, cómo la orientación de éste se encarna en la existencia y redirecciona la salud y los padecimientos; estos procesos orientacionales del *self* toman su lugar en la existencia encarnada (1997, p. 5) que se actualiza a sí mismo. Los procesos del *self* son procesos orientacionales de autoconciencia y reflexividad encarnada. El *self* es la expresión de la autotransformación. Es autoridad y cuidado sobre sí mismo. Es la voluntad para la autotransformación que emana del interior para construirse como sujeto que se supera a sí mismo. En este sentido, la sanación colectiva es vital, está interrelacionada y tiene que ver con la memoria: información bioquímica, simbólica, orgánica y comportamental de lo que somos como humanas. Csordas identificó en la eficacia ritual que la reflexividad del discurso compartido, se convierte en autoconciencia del *self* y en el performance terapéutico/social, la voluntad se convierte en agencia. Las mujeres de la espiritualidad ecofeminista entretejen agencias como colectivo que fortalece y activa la voluntad, que abre mente/corazón para saberse y sentirse completas/cíclicas, sanas y sagradas; el *self* cobra conciencia de sí mismo para transformarse. Las mujeres encarnan un proceso integrativo de su cuerpo/ser, desde el bienestar, la salud, la ciclicidad y lo sagrado.

El performance terapéutico permite el reconocimiento y la encarnación de arquetipos –femeninos– que dan orden y sentido a la experiencia de cuerpo/ser; las imágenes arquetípicas resuenan para imaginar cuerpos, mujeres, linajes, tiempos y lugares de y para la humanidad. Los arquetipos actúan como guías cosmogónicas que permiten encontrar sentido y empoderar cada experiencia corporal/vital femenina; las imágenes arquetípicas¹⁴ son inspiraciones para el estado de bienestar y salud de

¹² El Yo ocurre como una conjunción de experiencias corporales pre-reflexivas, el medio construido culturalmente y la situación específica del *habitus*.

¹³ La persona objetivada es una representación constituida culturalmente del sí mismo; el sí mismo preobjetivo es un modo culturalmente constituido de estar en el mundo.

¹⁴ Carl Jung estudió las imágenes arquetípicas contenidas en lo que él llamo «inconsciente colectivo» para dar cuenta de lo que se movía en el mundo interior de

muchas mujeres. La ritualidad y los arquetipos femeninos iluminan la necesidad, el deseo y el derecho al placer, al bienestar y la salud propia y colectiva. Se ponen en acto y se comparten saberes y conocimientos holísticos e interconectados, re-entendimientos corporales-ecológicos para encarnar el autocuidado, la conciencia y la congruencia en la disciplina para el bienestar, la sanación.

En el performance terapéutico se logra una experiencia reveladora y en ocasiones numinosa, que permite la «apertura» a la reflexividad y la (re)sensibilización que conectan con yo profundo, con el *self*, que es encarnado. Por esta ruptura y reconexión psíquica, somática y sociocultural, la experiencia significativa en un performance terapéutico se considera como una «iniciación» a la «sabiduría y poder femenino», también como una poderosa práctica descolonizante y empoderante.

Puntadas curativas finales

Las mujeres cocrean una espiritualidad sanadora como proceso de sanación individual y colectiva. El cuerpo/ser se reivindica y revitaliza en la ritualidad, cuando es posible expresar las emociones, los deseos, cuando se vincula libre y salvajemente. La espiritualidad es vivida como la encarnación de las interconexiones humanas, cósmicas y trascendentes; matrices de sentido, maneras de sensibilización, fuente de experiencias y prácticas políticas y vitales para liberar y revitalizar el cuerpo/ser.

Los flujos de convivencia que se conforman en torno al tema de la salud holística femenina (individual y colectiva), y a la práctica de espiritualidad ecofeminista, tienen una fuerte carga emocional y vinculante, que crea comunidades afectivas y de sentido. Las experiencias compartidas son espejos que ayudan a validar las propias experiencias, dan apoyo, proporcionan aprendizajes, ayuda a desdramatizar y a comprender que compartimos experiencias y sentires similares. La intercorporalidad trasciende el momento mismo del ritual, la mujer lleva consigo a las demás mujeres, sus voces, experiencias y demostraciones de cercanía, la energía y las palabras se introyectan. Descolonizando así, formas intersubjetivas negativas y paradójicas que imperan en las relaciones entre mujeres.

los sujetos y colectivos, las imágenes primigenias que «condiciona[ba]n la orientación total de la conciencia». Jung reconoce que el arquetipo moviliza tanto psique como organismo-materia-, desde el impulso vital (1947, p. 463). Jung estudió, los elementos estructurales preformativos y la función de las imágenes arquetípicas en las imágenes arcaicas heredadas y difundidas universalmente (Frey-Rohn, 1991, p. 97).

Las experiencias de descolonización del cuerpo/ser femenino, son procesos de las agencias entramadas, en donde el «sujeto feminista» cuestiona las «verdades» y los modos del sentir y pensar los sistemas de poder-saber, las maneras de vivir el cuerpo, la sexualidad, la vida y lo sagrado. La descolonización del cuerpo/ser se gesta en develar los tabús femeninos, los discursos patologizantes, para nombrar en colectivo las experiencias íntimas y entramadas. El poder y la sabiduría del cuerpo se restablecen cuando se encarna la reflexividad sensible del cuerpo con la vida, de manera cotidiana y cíclica. Así, vemos y sentimos cómo estas experiencias rituales son poderosas maneras de reconectar con el propio cuerpo/ser, así como con el *self* de otras mujeres y de la naturaleza, la luna y el cosmos. Son reclamaciones colectivas del cuerpo/ser femenino como construcción de capital simbólico, político, material, espiritual, y sensible de la voluntad ecofeminista.

Referencias bibliográficas

- Bocchetti, A. (1996). *Lo que quiere una mujer*. Madrid: Cátedra.
- Csordas, T. (1997). *The Sacred Self: A Cultural Phenomenology of Charismatic Healing*. University of California Press.
- De la Torre, R.; Gutiérrez, C.; Juárez N. (coords.) (2013). *Variaciones y apropiaciones latinoamericanas del new age*. México: CIESAS.
- Díaz Cruz, R. (1998). *Archipiélago de rituales. Teorías antropológicas del ritual*. Barcelona: Anthropos.
- Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama, Punto Omega.
- Frey-Rohn, (1991). *De Freud a Jung*. México: Fondo de cultura Económica.
- Jung, C. (1947). *Der Geist der Psychologie*. Zürich: Rhein-Verlag.
- Collins, R. (2004). *Cadenas de rituales de interacción*. Barcelona: Anthropos, UAM-Azcapotzalco, UNAM-FCPYS, Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- Schechner R. (1993). *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*. London: Routledge.
- Scribano A. (2009). Reciprocidad, Emociones y Prácticas Intersticiales. E P. H. Martins y R. de Souza Medeiros (comps.), *América Latina e Brasil em Perspectiva* (pp. 189-204). Recife, Brasil: Editora Universitária UFPE.
- Turner, V. 1988 [1969]. *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.

Parte III
CULTURAS EN PERFORMANCES

SACADAS E VARANDAS: A REFRAÇÃO DE
CASA-GRANDE & SENZALA NO CONTO ALANDELÃO
DE LA PATRIE, DE JOÃO UBALDO RIBEIRO

Sebastião Rios*
Miryam Mastrella**

RESUMO

Este ensaio apresenta o diálogo que o conto *Alandelão de la patrie*, de João Ubaldo Ribeiro, estabelece com *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, retomando a discussão da miscigenação e da construção de uma cultura híbrida no país. O enredo do conto tem em seu primeiro plano uma série de peripécias sobre a introdução da inseminação artificial em uma fazenda de gado. Em suas camadas profundas, entretanto, o enredo revela maior complexidade. Em suas observações a respeito dos reprodutores da fazenda, o narrador –um peão de gado, mulato e de baixa instrução formal– reproduz os preconceitos dirigidos contra os mulatos no Brasil entre o final do século XIX e o início do século XX.¹ A performance do narrador, entretanto, é contrabalançada pela performance do autor que, ao estabelecer um diálogo inter-textual com passagens capitais sobre o negro em *Casa-Grande & Senzala*, lembra como esses preconceitos são superados pelo livro de Gilberto Freyre, publicado em 1933.

Palavras-chave: Literatura e sociedade, cultura híbrida, miscigenação, João Ubaldo Ribeiro, Gilberto Freyre.

ABSTRACT

This essay presents the dialogue between João Ubaldo Ribeiro's short tale *Alandelão de la patrie* and Gilberto Freyre's *Casa-Grande & Senzala*. It recovers the discussion

* Universidade Federal de Goiás; sebastiaorios@gmail.com.

** Universidade de Brasília; m.mastrella@gmail.com.

¹O termo «mulato» tem uma carga semântica e cultural pejorativa e sintetiza, em si, os preconceitos históricos dirigidos contra afro-descendentes. Seu uso, entretanto, é inevitável num ensaio que questiona o pensamento da época; o que inclui as categorias e termos então utilizados.

about the intermingling of cultures and the construction of a hybrid culture during Brazilian colonial times. At first sight, the plotline dunes with the introduction of artificial insemination in a cattle farming, but when the reader looks more closely, the plot actually thickens. In his comments about the bulls, the short tale's narrator –himself a mulatto and low instructed cowboy– reproduces the prejudices against the mulattoes, which were common at the end of the 19th and the beginning of the 20th century. The narrator's performance, however, is counterbalanced by the author's performance when he quotes *Casa-Grande & Senzala's* capital passages about the Negroes. This intertextual procedure remembers the tale reader how these historical prejudices have been overcome by Gilberto Freyre's book, which was published in 1933.

Keywords: Literature and society, intermingling of cultures, miscegenation, João Ubaldo Ribeiro, Gilberto Freyre.

Reflexões preliminares sobre cultura híbrida

Neste ensaio, apresentamos o diálogo que o conto Alandelão de la patrie, de João Ubaldo Ribeiro, estabelece com os capítulos sobre o negro na obra *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, cuja primeira edição é de 1933. A partir de uma série de peripécias sobre a introdução da inseminação artificial em uma fazenda de gado, o narrador –um peão, mulato e de baixa instrução formal– retoma os preconceitos dirigidos contra os mulatos no Brasil entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX. A performance diegética do narrador, entretanto, é contrabalançada pela arquitetura do conto montada pelo autor. No decorrer dos eventos no conto, o próprio narrador começa a desconfiar de suas certezas, caminhando para uma percepção crítica dos preconceitos contra o negro e o mulato; que é justamente a contribuição original formulada por Gilberto Freyre, a partir da antropologia não racista de Franz Boas.

O conto, claro, vale por si e não é necessário que o leitor conheça a obra de Gilberto Freyre para fruí-lo. Esta é inclusive uma das marcas de um grande escritor: aquele que consegue alcançar níveis diferenciados de leitura, proporcionando deleite e ampliação do conhecimento para todo o espectro de formação e informação de seus variados leitores. Aquele leitor que consegue perceber as referências intertextuais à *Casa-Grande & Senzala*, entretanto, pode acessar um nível de entendimento do conto mais profundo.

Alargando o que Bauman pensou a respeito da arte verbal como performance (1975), podemos perceber no conto um jogo entre a performance

do narrador e a performance do autor. De um lado, temos o narrador com seu ponto de vista interno ao universo diegético, sua visão do mundo mais limitada e seu linguajar mais próximo do seu meio social. Do outro, suplementando a percepção do narrador e seu modo de se expressar –marcado pela recurso da incorporação da oralidade no texto literário–, temos a performance do autor que, de fora do universo diegético e com sua erudição e visão do mundo alargada,² traz as referências às passagens dos capítulos sobre o negro em *Casa-Grande & Senzala* para iluminar e ampliar o horizonte de conhecimento³ de seu conto.

A frequência e mesmo a ordem das referências à obra de Gilberto Freyre no conto *Alandelão de la patrie* tornam bastante improvável a hipótese de se tratar de coincidência ou mesmo reminiscência de antigas leituras. Na nossa opinião, temos, claramente, uma retomada da discussão da miscigenação e da construção de uma cultura híbrida no país pelo conto. Antes, entretanto, de examinar mais de perto as relações entre o texto literário de João Ubaldo Ribeiro e o texto acadêmico de Gilberto Freyre, vale notar que as diferenças de estamento, classe social, religião e de raça/cor/etnia envolvidas na questão trazem alguns elementos interessantes para a discussão atual sobre contatos de pessoas de culturas distintas.

As diferenças culturais não raro levam a eventuais desentendimentos e incompreensões nas interações sociais; desentendimentos e incompreensões que podem advir de diferentes códigos de comunicação e de performances culturais, que envolvem, para além da linguagem falada e escrita, representações, formas de agir, tom e volume da voz, gestos e expressões corporais, gentileza –ou sua falta– etc.

Preconceitos advindos do desconhecimento do outro e de sua cultura também ocupam lugar central nas discussões a respeito de contatos culturais e da formação de culturas híbridas. Com o incremento da mobilidade das pessoas, tanto em função do aumento da divisão internacional do trabalho, como de viagens de férias e turismo, o contato entre pessoas de culturas diversas se tornou cada vez mais frequente e intenso.

² Autor premiado, com atuação nos EUA, Alemanha e Portugal, tem uma extensa obra marcada pelo humor e a exploração de aspectos sociais e políticos. Formado em Direito pela Universidade Federal da Bahia e com mestrado em Administração Pública e Ciência Política pela Universidade do Sul da Califórnia, lecionou Ciência Política na Universidade Federal da Bahia durante seis anos antes de se dedicar integralmente à carreira de jornalista e escritor.

³ A respeito da noção de horizonte de conhecimento da obra literária (e outras), ver Gadamer (2008).

Tal contato é potencializado ainda pelo avanço das tecnologias de comunicação num contexto de globalização da economia e da cultura. E um capítulo particular nesse contexto são os atuais movimentos migratórios, notadamente para os países mais ricos como EUA e União Européia, onde são, no geral, tratados como ilegais e reprimidos.

No que acima vai exposto não há novidade. Relewa notar, entretanto, que essa realidade de ampliação de contato entre pessoas de culturas diversas tem temporalidades diferentes na Europa e na América. Na primeira, foi crescentemente intensificada a partir da segunda guerra mundial, do processo de descolonização da Ásia e da África, do aumento da mobilidade no contexto da economia e da cultura globalizada e da migração por motivos econômicos e/ou políticos. As ondas de imigração atuais levando inclusive ao ressurgimento do nacionalismo xenófobo e à ascensão de governos de extrema direita. Na América, entretanto, o contato estreito de pessoas de culturas diversas é uma realidade mais antiga, marcada pelo encontro/desencontro, assimétrico e desigual, de americanos, africanos e europeus.

Presente desde 1492, esse encontro de diferentes culturas tem, entretanto, um salto quando se estabiliza –e logo se amplia crescentemente– a importação de africanos escravizados para as colônias européias na América. Episódio emblemático desse momento de estabilização do tráfico negreiro e conseqüente incremento da importação de africanos escravizados são as batalhas dos luso-brasileiros contra os holandeses, coligados com a Rainha Nzinga Mbandi, entre 1641 e 1648, pelo controle do tráfico de escravizados da região de Angola para o Nordeste açucareiro do (futuro) Brasil. Essas batalhas se resolvem com a vitória dos luso-brasileiros, comandados por Salvador de Sá, em Massangano, nas imediações de Luanda, em 1648. Essa vitória inaugura o período de domínio dos lusitanos do Brasil –notadamente do Rio de Janeiro– na região, tomando o lugar dos lusitanos de Lisboa e tem impactos muito sensíveis na constituição da nação brasileira, em particular, mas também na formação do mundo atlântico (Thornton, 2004).

A ampliação do contato de pessoas de culturas diferentes, na Europa, a partir da segunda metade do século XX, e a formação de culturas híbridas, na América, após 1492, são experiências históricas distintas. Apesar disso, é interessante observar que a tentativa de estabelecer uma colônia holandesa na América do Sul se insere –e acentua– um movimento de escala mundial. Embora prescindindo da extrema velocidade atual no fluxo de pessoas, capital, mercadorias, ideias, trata-se de um episódio central de um contexto maior que, em termos geopolíticos, econômicos, culturais-religiosos, já se pode afirmar globalizado.

Estando Portugal sob domínio espanhol, no período conhecido como União Ibérica (1580 a 1640), e sendo os holandeses financiadores da produção e os principais distribuidores do açúcar brasileiro na Europa, a declaração de independência dos calvinistas flamengos com relação ao reino católico da Espanha leva o rei de Espanha a proibir a entrada de navios flamengos nos portos espanhóis; o que na época incluía o Brasil. Assim, a tentativa de estabelecer uma colônia holandesa na América do Sul e preservar seus investimentos na produção açucareira local se insere no contexto da Guerra dos 30 Anos (1618-1648), que tem motivação predominantemente religiosa: as disputas teológicas e políticas entre a igreja católica e as igrejas reformadas.

Esta guerra, que tem seu palco central na Europa, notadamente na Alemanha, se estende, entretanto, para outros continentes; como bem o mostra a já citada batalha de Massangano, nos arredores de Luanda. Além disso, o fato de luso-brasileiros serem inimigos em Angola e no Nordeste do Brasil e portugueses e holandeses serem aliados no cenário europeu dá uma boa ideia da complexidade de sua dimensão diplomático-militar. Em Angola, lutam entre si pelo domínio estratégico do tráfico de escravos para a região açucareira do Nordeste do Brasil. E a vitória contra os holandeses em Massangano, em 1648, é de extrema importância para a expulsão definitiva dos holandeses de Recife e região, em 1654. Na Europa, ao contrário, portugueses e holandeses lutavam juntos contra a Espanha para afirmar, respectivamente, a Restauração portuguesa e a independência holandesa.

Se este episódio da tentativa de estabelecimento de uma colônia holandesa na América do Sul nos permite vislumbrar um momento significativo do contexto macro do encontro/desencontro, assimétrico e desigual, de americanos, africanos e europeus, o estranhamento do médico, botânico e mineralogista Johann Emanuel Pohl⁴ (1782 - 1834) ao assistir a Congada de Santa Ifigênia no antigo Arraial de Traíras,⁵ durante sua estadia no Brasil, em junho de 1819, é uma boa ilustração das diferenças culturais operantes nesse contato estreito de pessoas de origens diversas (Pohl, 1976).

⁴Johann Baptist Emanuel Pohl nasceu em 23 de fevereiro de 1782 em Kamenice, Bohemia. A região, que hoje é parte da República Checa era, então, submetida ao Império Austro-húngaro. Estudou medicina na Universidade de Praga, formando-se em 1808. Faleceu no dia 22 de maio de 1834, em Viena.

⁵Do antigo Arraial de Traíras restam, hoje, algumas ruínas. O povoado, rebatizado Tupiraçaba, é, atualmente, distrito de Niquelândia (GO), distante 10 km da sede do município.

Pohl esteve no Brasil de 1817 a 1821, como membro da expedição científica que acompanhou a comitiva nupcial da Sereníssima Senhora Arquiduquesa Leopoldina, filha do Imperador da Áustria Francisco II, que desposou o, então, Príncipe Herdeiro de Portugal Algarves e Brasil, coroado Dom Pedro I, em 1822. Pohl tinha justamente o perfil da maior parte dos viajantes que aqui estiveram: «naturalistas» que buscavam, sobretudo, conhecer a geologia, a flora e a fauna, não raro levando suas coleções para os países de origem.

Em suas viagens, entretanto, esses viajantes deparavam-se inevitavelmente com os fenômenos sociais e culturais. E Pohl deixou um relato muito rico e detalhado da Congada de Santa Ifigênia. O incômodo que o ritual –que mistura elementos ibéricos, africanos e indígenas– causava às suas concepções religiosas é evidente. O caráter já então mestiço da população e da festa era o que mais chamava a atenção e despertava sua curiosidade. O «universo cruzado», que escapava às concepções comedidas, racionalistas e ascéticas, é visto a partir desses referenciais. Assim, não é de estranhar o tom de admoestação e reprovação presente na descrição e interpretação da festa e dos costumes da população.

O estranhamento a que está submetido o observador estrangeiro, porém, ajuda a ressaltar elementos que passariam despercebidos a quem está com eles familiarizado. O que para os locais é percebido como «natural», para ele é visto como «diverso»; e também prontamente classificado como inferior (Schwarcz, 2001). E o elemento que talvez tenha causado maior estranheza é a proximidade do culto cristão e da festa popular, a reunião em uma mesma manifestação de atividades «religiosas» e «profanas», que a mentalidade europeia e racional esperaria encontrar em horas e locais distintos.

Como os olhos, normalmente, só vêem o que a mente está preparada para entender,⁶ uma mente habituada a separar rigidamente manifestações do sagrado e do profano não enxergaria, na festa dos negros, elementos de espiritualidade. Firmemente estabelecido nos valores de sua cultura, Pohl não consegue perceber os elementos da manifestação de certo tipo de espiritualidade que encerra em si uma continuidade entre os planos físico e espiritual. Essa continuidade, típica da visão do mundo das culturas bantas, só mais recentemente começou a ser conhecida e sua percepção por um cientista europeu da primeira metade do século XIX estava evidentemente fora do horizonte de conhecimento histórico.

Nas culturas bantas, as ações cotidianas são revestidas de caráter ritual e participam de um universo sacralizado em que o equilíbrio da força

⁶ Sobre a íntima conexão do sensível e do conceitual, ver Arnheim (2002).

vital do homem depende de sua compatibilização com as demais energias do cosmo. Esta permeabilidade das esferas permite a comunicação do mundo material dos homens com o mundo invisível dos ancestrais e das divindades. Como a vivência do sagrado é uma experiência rotineira e abrange a totalidade da vida, com especial intensidade nas manifestações artísticas, a comida e a bebida, o prazer e a alegria, as emoções humanas têm presença marcante nos rituais religiosos, caracterizando a *fé com festa* que tanto intrigava cronistas e viajantes (Dias, 2001).

A contiguidade das funções profanas e sagradas, a comida e a bebida na festa religiosa incomodam o autor ao ponto de ele afirmar que na continuação da festa, após a missa, «*as principais personagens passam a ser o feijão e a aguardente de cana*». Essa passagem exemplifica justamente a continuidade e permeabilidade entre as esferas cotidiana e sagrada nas culturas bantas. Na língua Nguni⁷ parentesco é designado pela expressão *ubudlelane* (comer junto). Isto já diz muito sobre a cosmologia que orienta a Festa e explica a importância das funções rituais compostas por grandes refeições coletivas e seu significado simbólico para o pertencimento no grupo e para a manutenção ou restabelecimento das relações comunitárias.

O Congado –possivelmente a mais importante expressão do catolicismo negro, predominantemente de origem banto, no Brasil– apresenta uma mistura de signos e significados a partir de traduções e reinterpretações originadas nas relações assimétricas de poder que marcaram o período escravista. Nessa situação de imposição cultural, os elementos europeus de devoção foram assimilados pelos negros de acordo com suas próprias concepções religiosas e vivenciados a partir de suas práticas culturais. E muitos senhores –bem, como a população de origem europeia, em geral– tampouco entendiam seus sentidos e significados, embora, no geral, tolerassem a realização das festas pelos negros.

Assim, não é de admirar o fato de que Pohl não entendeu a manifestação da qual deixou um relato tão minucioso e preciso; imprescindível, hoje, para um estudioso do assunto. Entender o Congado exige uma reflexão sobre a natureza da criação de uma cultura híbrida na América Latina. Reflexão que não estava disponível na primeira metade do século XIX e que será inaugurada mais de cem anos depois pela geração de pensadores como José Maria Arguedas, Octávio Paz, Gilberto Freyre, Fernando Ortiz. No desenvolvimento da festa estão gravadas as transformações econômicas, sociais e culturais em escala mundial advindas com a colonização do Novo Mundo. Este processo liga Europa, África e América

⁷ Nação banta da África do Sul (Lopes, 2006).

num jogo de poder assimétrico e com a montagem de um sistema de dominação e exploração inédito e inaudito. Alguns séculos passados, isso implica uma grande diferença cultural interna aos países americanos, definida pela superposição da situação de classe com a condição de «raça» e cor da pele.

E aqui começamos a nos aproximar do conto de João Ubaldo Ribeiro, narrado por um peão de uma fazenda de gado, que tece uma série de considerações sobre sua condição de mulato. De certa forma, é aplicável à percepção sobre o conto o que Norbert Elias escreveu a respeito do «recuo da contradição social e o avanço da contradição nacional no confronto entre Kultur e Zivilisation»,⁸ para diferenciar alguns aspectos da formação cultural da França e da Alemanha. No caso específico do Brasil, temos uma série de elementos ligados à condição do mestiço que, de uma situação de desprestígio social, passa por um processo de valorização simbólica pelos pensadores e artistas modernistas, até a consagração de elementos mestiços e mulatos como símbolo da nacionalidade, o que é bastante evidente na trajetória do samba.⁹

Como atestam os estudos sobre a colonialidade do saber, pensar a formação de uma cultura híbrida na América continua uma tarefa do presente, retomando a trilha de ilustres pensadores –como José Maria Arguedas, Octávio Paz, Gilberto Freyre, Fernando Ortiz– que tiveram como provocação, ponto de apoio ou de partida de suas reflexões sobre a América Latina justamente este encontro/desencontro, assimétrico e desigual, de americanos, africanos e europeus que se expressa nas festas populares.

Assim, chegamos ao ponto principal deste ensaio, que é o diálogo que o conto *Alandelão de la patrie*, de João Ubaldo Ribeiro, estabelece com *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, em torno da ideia de criação de uma cultura híbrida, fruto da miscigenação.

⁸ Esse é o título correto do item VI da Parte I do capítulo 1 do livro *Über den Prozeß der Zivilisation* (Sobre o processo da civilização), Elias (1997). A segunda edição brasileira (1994), publicada pela Ed. Jorge Zahar com o título de *O processo civilizador*, foi traduzida da edição inglesa e tem erros nessa e em outras passagens e conceitos capitais.

⁹ Não cabe aqui discutir os processos de transformação que tornaram o samba palatável para a classe média urbana, nem sua apropriação para fins políticos pelo governo de Getúlio Vargas, durante o Estado Novo. A esse respeito ver, entre outros, Vianna (2010) e Cunha (2004). Tampouco cabe no escopo deste ensaio considerações sobre o atual ressurgimento do discurso supremacista branco.

O diálogo de *Alandelão de la patrie* com *Casa-Grande & Senzala*

No conto *Alandelão de la patrie*, o narrador – um peão de gado, mulato e de baixa instrução formal – apresenta uma série de peripécias sobre a introdução da inseminação artificial na fazenda em que trabalha, distinguindo e comparando o passado visto por ele como normal e natural com o presente moderno, que considera desnaturado. Na situação natural, em que os touros enxertavam diretamente as vacas, o narrador faz ainda uma subdivisão, distinguindo, primeiro, um tempo em que o reprodutor era um boi guzerá, chamado Nonô de Bombaim, que o narrador associa ao mulato. Depois, quando este reprodutor está velho e doente, é introduzido um boi holandês, chamado Bundão, associado pelo narrador ao europeu branco, louro e educado. A escancarada predileção do peão pelo boi holandês e suas críticas ao boi guzerá remetem às discussões de raça e miscigenação e configuram um exemplo da baixa auto-estima do mulato, revelado em sua identificação e desejo expresso de, em outra encarnação, nascer também branco, louro e educado.

Assim, nas dobras de um enredo que trata das diferentes raças de boi que se criava na fazenda, percebe-se, logo no primeiro parágrafo do conto, a atribuição dos mesmos preconceitos dirigidos contra os mulatos entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX a um reprodutor guzerá:

Não entendo aquele que aprecia o boi. Aqui se criava antigamente muito guzerá, que para mim tem a cara de ordinário, mentiroso, criminoso e cínico. Inclusive, a maioria possui olheiras, mostrando que são perversos devassos de pouca confiança. O sujeito que já se viu no pasto, ou mesmo no cercado, na companhia de um guzerá, esse sujeito sabe que não pode virar as costas nem se desprevenir, porque ele pega, e quem ele pega ele não trata com simpatia (Ribeiro, 1991, p. 13).

Esta percepção, que gozou durante muito tempo do prestígio de tese científica, será refutada pelo livro *Casa-Grande & Senzala*, que coloca as questões relativas ao negro e ao mulato na sociedade brasileira não como um problema derivado de hereditariedade da raça, da miscigenação ou de influências deletérias do meio físico e sim da instituição social do cativo. Nas trilhas de seu mestre Franz Boas, Gilberto Freyre apresenta a questão de uma perspectiva mais rica e complexa, que leva em consideração, ao lado das aptidões inatas e das influências do novo meio, os condicionamentos econômicos, sociais e culturais de uma produção de lavoura de monocultura baseada na exploração do trabalho escravo em

uma sociedade patriarcal. Com esse livro, o autor institui nosso primeiro esforço sério de uma antropologia não racista:

... uma discriminação se impõe: entre a influência pura do negro (que nos é quase impossível isolar) e a do negro na condição de escravo. «Em primeiro lugar o mau elemento da população não foi a raça negra, mas essa raça reduzida ao cativo», escreveu Joaquim Nabuco em 1881. (...)

... Parece às vezes influência de raça o que é influência pura e simples do escravo: do sistema social da escravidão. Da capacidade imensa desse sistema para rebaixar moralmente senhores e escravos (Freyre, 1987, p. 336).

... confrontando-se os efeitos morais, ou antes, sociais, da monocultura e do sistema de trabalho escravo sobre a população brasileira ... verifica-se a preponderância das causas econômicas e sociais ... sobre as influências de raça ou de clima. (Freyre, 1987, p. 394 e 395).

Gilberto Freyre trata a miscigenação em si como algo positivo em nossa formação social, realizada em grande medida pelas grandes famílias proprietárias e autônomas. Aliada à grande mobilidade dos colonos portugueses, a miscigenação teria atuado no sentido de suprir a escassez de gente para a tarefa de colonizar o território brasileiro. Assim, segundo o autor, além de corresponder a uma atividade genésica instintiva da parte do indivíduo, ela também era uma política de Estado, calculada e estimulada por razões econômicas e políticas. Afora isso, da parte das famílias patriarcais, a miscigenação estava ligada ainda ao interesse econômico na prole escrava. Gilberto Freyre, entretanto, tem muita clareza de que não há escravidão sem depravação sexual, sendo esta da essência mesma do regime. O interesse econômico favorece a depravação, criando nos proprietários de gente o desejo imoderado de crias. Queria-se que os ventres das mulheres gerassem, que as negras produzissem moleques. E isto aparece no conto de João Ubaldo Ribeiro, no qual os personagens principais são justamente reprodutores.

Na abertura do conto, o narrador faz a comparação entre o tratamento que o boi Nonô de Bombaim –uma pessoa sem princípio e amulatada– dava às vacas guzerás com o tratamento que o boi Bundão –uma pessoa louca e educada– dá às vacas holandesas. Logo após essa abertura, o narrador apresenta uma digressão a respeito das diferentes formas de cópula dos diversos animais, domésticos ou selvagens, encontráveis na fazenda. Aparentemente estranha ao enredo e mais identificada com a prosa picante e desbocada de João Ubaldo, esta digressão, entretanto, remete a dois temas associados entre si e recorrentes nos estudos da colonização da América ibérica: os motivos edênicos na conquista e a

inexistência (da noção) de pecado ao Sul do Equador.¹⁰ Na ausência do inverno –um período em que a natureza hiberna–, no trópico se viveria numa eterna primavera, o que seria um indício da proximidade do paraíso na terra. Por seu lado, essa ideia é associada ao impulso erótico, à constância da vida pulsando, sem a interrupção do período do *hibernus*.

Além de remeter às discussões sobre a colonização europeia na América, a digressão sobre a força da natureza nos trópicos é usada no conto como contraste para a apresentação dos tempos modernos, desnaturados, na fazenda, que começa com a chegada do boi charolês francês, Alandelão. Este boi causa no narrador a impressão de ser bastante triste, todo escuro, parecendo de luto.

(...) Como é que esse boi podia ser tão triste, sabendo-se que de agora em diante vai ficar instalado igual a um monarca, com massagem, comidinha, alisamento e vitamina? E, se as vacas para ele trabalhar não eram vacas francesas da maior fineza, também não eram de se jogar fora, inclusive sendo começo de verão e estando a maior trepação em todas as partes da fazenda, até os motucos soltando a lenha nas motucas, os lacraios nas lacraias e assim vai, para não falar em outros, como os preás, que todo mundo sabe que quando não estão comendo estão afogando o ganso, seja inverno ou seja verão. E às vezes o sujeito se veste de preto assim mas não quer dizer nada, haja visto padre Barretinho, que Deus haja, cala-te boca (Ribeiro, 1991, p.16).

O tema da luxúria nos trópicos apresentado no conto é central na discussão de *Casa-Grande & Senzala*. Gilberto Freyre mostra que, ao desenraizar o negro de seu meio social e de sua família, a escravidão o lançou no meio de gente estranha e, muitas vezes, hostil. Por isso, de acordo com o autor, o comportamento imoral, do qual tanto acusam o escravo, não poderia ser outro, já que estava imerso num ambiente em que predominavam forças tão dissolventes. Dessa forma, o erotismo, o apetite sexual imoderado, a depravação sexual, vistos como defeitos do africano, defeitos que se estendiam aos brasileiros, seriam, na verdade, resultado do sistema social e econômico, no qual o escravo funcionava passiva e mecanicamente:

Nas condições econômicas e sociais favoráveis ao masoquismo e ao sadismo criadas pela colonização portuguesa –colonização a princípio de homens quase sem mulher– e no sistema

¹⁰ Tema central no clássico da historiografia *Visão do Paraíso*, de Sérgio Buarque de Holanda (1992), foi retomado por seu filho, Chico, juntamente com Ruy Guerra na faixa «Não existe pecado ao sul do equador», integrante da trilha sonora da peça Calabar. LP Chico Canta (1973).

escravocrata de organização agrária do Brasil; na divisão da sociedade em senhores todo-poderosos e em escravos passivos é que se devem procurar as causas principais do abuso de negros por brancos, através de formas sadistas de amor que tanto se acentuaram entre nós: e em geral atribuídas à luxúria africana. (Freyre, 1987, p. 342 e 343).

No conto, comparece este mesmo estereótipo do(a) negro(a) e do(a) mulato(a) como sexualmente «insaciáveis» e dados às mais diferentes formas de excesso:

O touro guzerá encarregado de enxertar as vacas era um absurdo. Atendendo pelo nome de Nonô de Bombaim, esse touro guzerá ficava ciscando no meio das vacas da raça dele e, quando uma facilitava, até parecia que ele estava pagando e tinha direito a qualquer coisa, a vaca nem achava tempo para fazer a posição, porque ele já vinha de lá soltando fumaça e completamente armado e ... não foi uma nem duas vezes que os vaqueiros tinham que acertar a entrância correta, porque ele não queria saber, ia pincelando onde achasse quarto de vaca. Tipo do boi atrasado, rei da ignorância. Quando eu me lembro de Nonô de Bombaim tratando as vacas, fico destremecendo, a vaca sofre muito.

... Não quero fazer como Nonô, que chega e vai lascando a vaca toda, se bem que ele é muito bem admirado em toda a redondeza (Ribeiro, 1991, p. 14).

Da miscigenação que se efetiva neste ambiente social de amplo espaço para o exercício da pulsão sádica resulta a disseminação da sífilis. Gilberto Freyre aponta que o negro se sifilizou no Brasil: a «raça inferior» contraiu da «raça superior» o grande mal venéreo. Sifilizadas pelos seus senhores brancos, as escravas, muitas vezes ainda impúberes, acabaram sendo as grandes transmissoras de doenças venéreas entre brancos e pretos no tempo da escravidão. Segundo Gilberto Freyre, civilização e sifilização caminhavam juntas. Devido à sua forma de contágio, sexual, e à sua recorrência, a doença passa a ser sinônimo de virilidade e masculinidade:

... (A sífilis) foi a doença por excelência das casas-grandes e das senzalas. Aqui o filho do senhor de engenho a contraía quase brincando entre negras e mulatas ao desvirginar-se precocemente aos doze ou treze anos. Pouco depois dessa idade já o menino era donzelão. Ridicularizado por não conhecer mulher e levado na troça por não ter marca de sífilis no corpo. A marca da sífilis, notou Martius que o brasileiro a ostentava como quem ostentasse uma ferida de guerra; (...)

À vantagem da miscigenação correspondeu no Brasil a desvantagem tremenda da sifilização. Começaram juntas, uma a formar o brasileiro - talvez o tipo ideal do homem moderno para os trópicos, europeus com sangue negro ou índio a avivar-lhe a energia; outra, a deformá-lo (Freyre, 1987, p. 82 e 83).

Já no conto *Alandelão de la patrie* a referência à sífilis –sintomaticamente contraída numa farra– aparece transfigurada como febre aftosa, doença altamente contagiosa, típica de animais bovinos e suínos:

Foi assim que tivemos o plano de fazer um benefício a Alandelão, benefício este com a vaca Flor de Mel, pé duro, porém forte de ancas, boa envergadura ... inclusive havendo sido, segundo muitos, amante de Nonô de Bombaim, os dois ... ficavam na maior safadagem, isto antes de Nonô ter pegado aftosa numa farra e ter morrido velho e aftoso e desestimado por todos em geral (Ribeiro, 1991, p. 18).

A figura do donzelão como um estereótipo masculino pejorativo, sinônimo de maricas, é recorrente nos dois textos:

Nenhuma casa-grande do tempo da escravidão quis para si a glória de conservar filhos maricas ou donzelões. O folclore da nossa antiga zona de engenho de cana e fazenda de café quando se refere a rapaz donzelo é sempre em tom de debique; para levar o maricas ao ridículo (Freyre, 1987, p. 390).

No conto, a referência ao donzelo comparece no segundo momento da narrativa, considerado pelo narrador um tempo moderno e desnaturado, em razão da introdução das técnicas de inseminação artificial na fazenda. Num primeiro momento, é retratado a grande euforia e expectativa dos peões e vaqueiros quando ficam sabendo da chegada do novo reprodutor, o boi charolês francês, chamado Alandelão. Esta euforia, entretanto, dá origem a grande frustração quando os peões, cansados de aguardar o espetáculo que eles imaginavam que seria a cobertura das vacas por um touro tão premiado, descobrem a vocação profissional de Alandelão: especializado em inseminação artificial e afastado do convívio com as fêmeas de sua espécie.

Intrigado com essa situação e convidado a assistir uma manipulação para retirada do sêmen, o narrador reporta que o touro, conhecedor de seu ofício, se não ficava entusiasmado também não criava dificuldade.

Ele via a turma de manipulação e já ia abrindo as pernas e olhando para o outro lado e aí aguardava a extração, tudo muito despachado, sem nem um suspirinho. Naquela hora, vendo um boi tão prestigiado, cheio de medalha e tudo, sujeito a ser chamado pelos outros de reprodutor donzelo, dava bastante pena (Ribeiro, 1991, p. 18).

Esta decepção gerada pela inseminação artificial gera um momento de virada na percepção do narrador, que começa a relembrar com alguma satisfação a alegria reinante nos tempos do boi Nonô de Bombaim, expressa

na adversativa: «se bem que ele é muito bem admirado em toda a redondeza». (Ribeiro, 1991, p. 14). No universo diegético, isso abre espaço para a reflexão sobre a baixa auto-estima do brasileiro; um povo mestiço. E aqui temos mais um ponto de contato entre os dois textos, corroborando a refração de *Casa-Grande & Senzala* em *Alandelão de la patrie* e a consequente valorização da mestiçagem.

A crença na existência de uma «raça superior», a branca, e uma «raça inferior», a negra, fora, durante muito tempo, legitimada pelo darwinismo social, pelo determinismo biológico e geográfico. Isto fez com que muitos negros e mulatos no Brasil efetivamente se vissem –e se vejam ainda– como inferiores. Ao avaliar a influência do preconceito contra os mestiços na auto-estima do brasileiro, preconceito relacionado tanto com a cor como com a origem escrava, Gilberto Freyre é extremamente perspicaz em identificar o sentimento de inferioridade que ele acarreta:

Sob a pressão desses preconceitos desenvolve-se em muito mestiço evidente complexo de inferioridade que mesmo no Brasil, país tão favorável ao mulato, se observa em manifestações diversas (Freyre, 1987, p. 463).

No texto de João Ubaldo Ribeiro, como vimos, este sentimento de inferioridade comparece quando o narrador do conto, um mulato, trabalhador sem qualificação técnica específica, se sente diminuído quando comparado a um reprodutor holandês, que ele percebe como bem acima dele no quesito escolaridade, já que seria «formado pelo menos em ginásio»:

De minha parte, que faço outros serviços, tudo muito geral nesta fazenda, o único boi que se dá bem comigo é o boi Bundão ... um boi holandês muito educado... uma criatura fina e de maneiras ... Então o boi holandês cobre as vacas dele com muito sentido de sua obrigação e é até uma coisa bonita de se assistir ... no que ele desmonta da vaca, só falta agradecer e ela dar um sorriso. É uma coisa finíssima.

... Quando o sujeito compara o tratamento que Bundão dá às vacas holandesas com o tratamento que Nonô dava às vacas guzerás, aí é que o sujeito vê a diferença entre uma pessoa loura e educada como Bundão e uma pessoa sem princípios e amulata, como Nonô. É por essas e outras que, na próxima encarnação, se Deus quiser e eu merecer, eu volto branco e bem-educado (Ribeiro, 1991, p. 13, 14).

Gilberto Freyre, apólogo da miscigenação capitaneada pelo português europeu, defende, entretanto, a tese de que alguns grupos africanos,

notadamente os sudaneses islamizados,¹¹ seriam de cultura superior ao indígena e, em alguns casos, ao próprio colono português. No mesmo diapasão, recusa a ideia então vigente de que através da ama-de-leite o menino da casa-grande só fizesse receber da senzala influências ruins. Enfatiza o autor que ele recebeu também, nos afagos da mucama, a revelação de uma bondade porventura maior que a dos brancos; de uma ternura como não a conhece igual os europeus; o contágio de um misticismo quente, voluptuoso de que se tem enriquecido a sensibilidade, a imaginação, a religiosidade dos brasileiros (Freyre, 1987, p. 373 e 374).

Reavaliando a miscigenação em uma chave positiva, o autor de *Casa-Grande & Senzala* afirma que todo brasileiro, inclusive aquele de pele alva e cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo, a sombra, a pinta do negro e do indígena. E dentre as contribuições positivas, destaca a alegria do brasileiro, herdeira direta da alegria exuberante, da vivacidade e da saúde esplêndida do negro, que contrastavam com a tristeza do índio e do branco nos trópicos. Segundo o autor, a risada do negro quebrou a tristeza das casas-grandes; ele quem trouxe alegria aos são-joões de engenho; quem animou os bumba-meu-boi, o cavalo-marinho, o carnaval, a festa de reis e a coroação de reis e rainhas congas.

Comparada à alegria do negro, a imagem melancólica do europeu nos trópicos trazida por Gilberto Freyre é retomada no conto na caracterização do touro charolês francês, Alandelão, logo na sua chegada; isto é, mesmo antes de os vaqueiros e peões descobrirem sua especialização na inseminação artificial, inaugurando na fazenda «os tempos modernos e desnaturados» em que o touro já não cobre as vacas:

Agora, esse Alandelão daqui, na hora que eu vi, achei logo que era um animal bastante triste, todo escuro assim, parecendo de luto...

Um emprego como o desse boi muitos de nós passamos a vida rezando para encontrar e agora ele chega todo triste, quase uma antipatia ... com uma cara jururu que fazia pena, quando o natural é que estivesse sacudindo o rabo, babando um pouco e preparando o ferramental (Ribeiro, 1991, p. 16).

Esta imagem melancólica fica ainda mais evidente na comparação com a alegria natural reinante nos tempos antigos da fazenda, quando o reprodutor era o touro guzerá, Nonô de Bombaim. Num primeiro momento, o leitor acompanha a perspectiva do narrador e seus preconceitos contra o mulato. Há, entretanto, uma reviravolta neste ponto de vista a partir

¹¹ Tese polêmica, a suposta superioridade cultural de malês e nagôs em relação aos bantos é questionada, entre outros, por Lopes (2006).

de uma malfadada tentativa de, numa ação caridosa, levar o boi charolês a cruzar com uma vaca da fazenda, Flor de Mel. O narrador, ajudado por dois companheiros, arma um cenário romântico para propiciar este benefício ao touro Alandelão. Este, entretanto, não corresponde às expectativas e o desenlace do episódio desfaz o alinhamento com a perspectiva do narrador e abre espaço para a percepção da valorização da alegria reinante no tempo do boi mestiço:

(...) Flor de Mel, (...) uma velha assanhadíssima, abriu logo as ventas para o lado de Alandelão e foi chegando, foi chegando, mas o boi nem deu sinal. Flor de Mel ali dispostíssima, mas não tinha jeito. Até que, na hora já de todo mundo desistir, ele deu uma olhada para um lado, uma olhada para o outro, uma olhada para mim, outra olhada para Emanuel e aí fez aquele movimentozinho fraco para subir na vaca, que mais que depressa ficou na posição certa, que a diaba não tinha desistido de papar o francês. (...) bem no meio daquela subidinha fraquinha, que ninguém nem estava acreditando que ia dar na altura de Flor de Mel, Alandelão revirou os olhos, fez um barulhinho na garganta e se despejou todo no chão.

Vigessantíssima, que deve ter para mais de setecentos mil contos aí desparramando no chão! – disse Emanuel. Vamos levar esse boi lá para dentro!

E, de fato, numa situação dessas, só podia ser que a gente tinha de levar o bicho de volta, ele com a cara envergonhada e Flor de Mel aborrecidíssima e, pelo visto, com muita saudade de Nonô de Bombaim (Ribeiro, 1991, p. 18 e 19).

O alinhamento inicial do narrador com a percepção negativa da miscigenação e do mulato –índice, aliás, de sua/nossa baixa auto-estima– é rompido nesta boa ação fracassada. O sentimento de inferioridade com relação ao boi holandês –branco, louro e educado– vale também para o boi francês. Este sentimento de admiração por alguém que se considera superior gera uma grande expectativa pela atuação do premiado boi Alandelão. O desfecho do episódio, porém, abala tal sentimento e dá azo à reavaliação da alegria e sensualidade que predominavam no tempo do boi amulatado Nonô de Bombaim. Neste ponto, percebe-se a voz autoral por trás do narrador em consonância com o pensamento de Gilberto Freyre, apontando para os lados positivos –e alegres– da miscigenação.

A comparação das duas obras nos mostra que o texto literário e o texto sociológico podem se iluminar reciprocamente. É preciso, todavia, lembrar primeiro que o conto de João Ubaldo Ribeiro, publicado no início dos anos 1980, foi escrito praticamente cinquenta anos após a publicação de *Casa-Grande & Senzala*. Além disso, *Casa-Grande & Senzala* trata

especificamente dos anos de formação da sociedade brasileira no período colonial, não acompanhando a questão do negro na sociedade brasileira em períodos mais recentes; o que o autor fará em obras posteriores como *Sobrados & Mucambos* e *Ordem e Progresso*. Além disso, cumpre lembrar ainda que, entre 1933 e 1981, houve uma revisão nos estudos sobre a questão do negro no Brasil, levada a cabo por pensadores como Florestan Fernandes, Guerreiro Ramos, Fernando Henrique Cardoso, Octávio Ianni, na década de 1960. O conto, portanto, parte de um diferente estado da arte, o que lhe permite ir além da percepção presente em *Casa-Grande & Senzala*. Assim, para além da retomada dos avanços na discussão do tema da miscigenação propiciada pela obra de Gilberto Freyre, o conto pode ainda tematizar a permanência da dominação e do estigma ligado ao negro e ao mulato na sociedade de classe; dominação e estigma resultantes do abandono do ex-escravo e seus descendentes à sua própria sorte após a abolição.

Os abolicionistas e os militantes da causa da emancipação se propuseram a enfrentar o desafio social e ético de redimir um passado abjeto, fazendo justiça aos escravizados. Sua atuação visava, portanto, não apenas a concessão da liberdade aos cativos no menor prazo possível, mas, sobretudo, integrar a grande massa de negros e mulatos em uma democracia moderna. Vislumbrando um país moderno, com uma indústria forte e trabalho assalariado, o predomínio da pequena e média propriedade em um sistema de concorrência e oportunidades, gente da estatura de Luís Gama, André Rebouças, Joaquim Nabuco, José do Patrocínio, Antônio Bento concebiam a abolição como a medida mais urgente de um programa que se completaria com a reforma agrária, o estabelecimento do ensino primário gratuito, o sufrágio universal. Tudo isso implicando a efetiva integração do ex-cativo e dos negros e mulatos em geral na nova sociedade que se construiria pós abolição (Bosi, 1992).

A integração do negro na sociedade de classes, entretanto, se deu de forma bem diversa sob o manto do liberalismo republicano federativo. Às vésperas da abolição, o setor mais dinâmico da economia do país, os cafeicultores do Centro-Sul, já havia resolvido seu problema da substituição da mão-de-obra pela imigração européia maciça, subvencionada pelos governos imperial e provincial. Razão pela qual muitos aderem à maré abolicionista a partir de 1887. O que seria do ex-cativo após a abolição não estava propriamente em seu horizonte de preocupações. Livres das amarras da coroa, em 1889, e dos modelos jacobino –o modelo mais democrático ligado às mobilizações coletivas em torno das ideias de igualdade e dos direitos universais do cidadão– e positivista, que gravitavam

em torno do Marechal Floriano Peixoto, em 1894, os cafeicultores do Centro-Sul preferiram colocar as políticas do recente governo republicano em prol de seus próprios interesses, recusando medidas de efetiva integração dos antigos escravizados e de proteção da nascente indústria nacional.

Assim, ao contrário do que propunham os abolicionistas e os militantes da causa da emancipação, extinto o regime legal do cativo, aos ex-cativos e demais negros e mulatos restaram poucas saídas: passar/permanecer na velha condição de agregado; engrossar o lumpen-proletariado em disputa desigual com o migrante branco europeu, que tem melhores condições para ingressar no nascente proletariado; ou as sobras e migalhas da economia de subsistência. Nesta configuração, o 13 de maio de 1888 representa um momento crucial de um processo mais longo cuja resultante é a expulsão do negro de um Brasil supostamente moderno e europeizado; mas uma modernidade de superfície, cosmética. O senhor libertara-se do fardo de manter o escravo e traz ao seu domínio o assalariado, imigrante ou não. Não se decretava propriamente o exílio do ex-cativo, mas este passaria a viver este exílio como um estigma na cor da sua pele (Bosi, 1992), arrastado, depois de 300 anos de escravidão, para as posições subalternas e marginais de uma das experiências históricas mais sórdida, bruta e cruel que o capitalismo conheceu (Souza, 2017; Bastos, 2017).

Retornando ao conto, vemos que esta situação de marginalidade, subalternidade e estigma –numa configuração de dominação de classe– é insinuada no medo dos peões em terem sua aventura descoberta. Embora não referido diretamente no texto, esse medo é diretamente ligado à desproporção entre o salário dos peões e o valor do esperma do boi desperdiçado na brincadeira. Uma vez descobertos, teriam de trabalhar alguns meses, talvez anos, para pagar o sêmen do reprodutor premiado esparramado no chão. Nesta passagem, como vimos, o conto vai além da percepção historicamente possível em *Casa-Grande & Senzala*, deixando transparecer a permanência da dominação, que segue em alguma medida inalterada, mesmo tendo passado por tantas transformações: abolição da escravidão (1888); consolidação das leis trabalhistas (1943); legislação específica de proteção ao trabalhador rural (1963, 1973).

Outra percepção que aparece no conto *Alandelão de la patrie* é a simultaneidade das inovações tecnológicas e da continuidade das relações de trabalho, que vem do tempo da escravidão; fenômeno conhecido como modernização conservadora. A este respeito, é interessante notar que este tema é central no romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, publicado

em 1934. O que mostra a capacidade do conhecimento pela arte não raro perceber antes e além dos textos acadêmicos que lhe são coetâneos.

O fosso entre letrados e iletrados, proprietários e proletários, brancos e negros ou mulatos fica também evidente na caracterização do personagem-narrador. Sua percepção fragmentária e distorcida de elementos da cultura erudita constitui igualmente indício de sua posição social. Tal percepção fica clara quando o narrador apresenta o veterinário como «engenheiro de vaca» e ainda na associação, no final do conto, dos nomes Napoleão e Alandelão ao primeiro verso do hino da França.

Sobre o caráter fragmentário e caótico das informações registradas pelo narrador, cabe mencionar ainda que o conto deixa no ar a impressão de que ele seria bastante influenciado pelos meios de comunicação de massa: rádio, cinema e TV. Isso fica bastante evidente na correta identificação do nome do ator Alain Delon, cujo agrupamento do nome e sobrenome batiza o boi Alandelão. O conhecimento da melodia do hino nacional da França, *La Marseillaise*, por sua vez, viria possivelmente da assistência de partidas de futebol. E aqui vemos em operação novamente a mescla da perspectiva do narrador com a do autor. A voz autoral predomina, por exemplo, na correta localização da figura histórica de Napoleão Bonaparte, embora este nunca tenha conseguido invadir a Inglaterra. Por outro lado, o fato de o primeiro verso do hino da França ser diretamente relacionado ao nome de Napoleão Bonaparte pelo narrador mostra o predomínio da voz deste.¹²

A percepção da permanência da desigualdade entre o povo e a elite, entre os descendentes dos escravos e os herdeiros dos senhores, entre a senzala e a casa-grande distancia o conto de João Ubaldo Ribeiro da obra de Gilberto Freyre. Este autor, mesmo reconhecendo que as relações dos brancos com as mulheres de cor são relações de «superiores» com «inferiores», geralmente de senhores desabusados e sádicos com escravas passivas, acreditava que a necessidade sentida pelos colonos de constituírem família nessas circunstâncias e sobre esta base acabou atuando no sentido da democratização social do Brasil e fala do favorecimento da ascensão social do negro e das condições de confraternização e de mobilidade social peculiares ao Brasil (a miscigenação, a dispersão da herança, o fácil e freqüente acesso a cargos e a elevadas posições políticas e sociais de mestiços e de filhos naturais), que teriam amortecido e harmonizado os antagonismos senhor/escravo, proprietário/despossuídos (Freyre, 1987, pp. 432 e 89).

¹² Napoleão Bonaparte inclusive banuiu a *Marseillaise* durante o império.

A questão é contraditória nos escritos de Gilberto Freyre e, nas passagens de Casa-Grande & Senzala e Sobrados & Mucambos que tratam do tema, há sempre uma tensão entre a denúncia da desigualdade e da dominação e o elogio da miscigenação na colonização lusa na América; que o autor considera ter ocorrido em condições histórico e sociais mais favoráveis do que em outras colônias, especialmente os EUA e a experiência holandesa no Nordeste. Esta percepção leva o autor, na década de 1940, a formular sua «teoria» mais abrangente a respeito do lusotropicalismo.

A geração de pensadores posterior à de Gilberto Freyre, não obstante, irá proceder à retificação semântica de termos como «democracia racial», «feliz aclimação» etc., mostrando que se tratou menos da suposta tendência democrática em nossa formação social do que do desfrute sexual e alimentar do africano e de sua cultura por parte das famílias das casas-grandes, ou da adoção de técnicas tupi-guaranis por parte dos paulistas. (Bosi, 1992, 28).

Há que considerar, entretanto, que é muito fácil –e até tentador– avaliar as observações de Gilberto Freyre sobre a sociedade brasileira do período colonial à luz do conhecimento sociológico e histórico contemporâneo, esquecendo, assim, os limites históricos postos ao horizonte de compreensão do autor. Mesmo considerando a rara capacidade de Gilberto Freyre de explorar amplamente o horizonte de compreensão de seu tempo, posicionando-se criticamente com respeito a certas teorias científicas –ou que tinham tal pretensão– e preconceitos de escola ainda vigentes no final dos anos 1920 e início de 1930 –como o cientificismo, o determinismo–, convém não olvidar que estamos tratando de um pensador do início do século XX.

Nas obras a respeito da sociedade brasileira escritas no século XIX, e ainda na primeira metade do século XX, é patente a dificuldade de percepção da discriminação racial; fato que chama imediatamente a atenção do estudioso contemporâneo – coetâneo das políticas de ação afirmativa, dos estudos culturais, dos estudos de gênero. A aceitação ocasional de mulatos e, mais raro, de negros na elite –sem que isso comprometa sua dominação– é uma das explicações mais plausíveis para o fenômeno da não percepção da discriminação racial.

Esta aceitação está diretamente ligada ao sistema de clientela e patronagem. A sociedade era organizada de tal modo que a segregação se fazia «naturalmente». O sistema social oferecia poucas oportunidades econômicas, excluía negros e mulatos (e os pobres em geral) da participação política, tornando a ascensão dependente de autorização pela elite branca, de apadrinhamento. Tal segregação «natural» dispensava a

discriminação legal, que configuraria um dos sentidos mais estritos do racismo, e permitia a crença na ausência de preconceito racial. (Costa, 1979, 218–220).

A aparente ausência de conflito racial, a ausência de discriminação legal e a presença de numerosos mulatos e alguns negros entre a elite contribuíram para que a maioria dos brasileiros do século XIX até a primeira metade do século XX desconhecêssem os próprios preconceitos. E quando falamos genericamente em brasileiros não excluimos os intelectuais –aliás, brilhantes como são Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Jr.– e nem os próprios negros, cegos também à discriminação que constituía um fato inflexível para a maioria deles.¹³

A idéia do Brasil como democracia racial, contudo, já não emociona a geração de intelectuais imediatamente posterior aos supracitados, que se empenhará na revelação das formas sutis de discriminação, antes encobertas. Esta geração vai enfatizar que os negros não foram legalmente discriminados, mas «natural» e informalmente segregados, que a maioria da população negra ficou nos estratos mais baixos da sociedade, sem chance de ascensão, uma vez que as possibilidades de mobilidade social eram severamente limitadas.

Emília Viotti da Costa (1979) ilustra sua discussão sobre o mito da democracia racial e o dilema do mulato aceito pela elite brasileira durante o século XIX com uma anedota que diz respeito à figura pública de Machado de Assis. Quando da morte do escritor, em 1908, seu amigo José Veríssimo escreveu um artigo que dizia em uma passagem: «Mulato, foi de fato grego da melhor época». Joaquim Nabuco, igualmente amigo de Machado de Assis, reprocha a José Veríssimo os termos desta passagem: «Eu não teria chamado o Machado de mulato e penso que nada lhe doeria mais do que essa síntese. (...) A palavra não é literária e é pejorativa, basta ver-lhe a etimologia.¹⁴ O Machado para mim era um branco e creio que por tal se tomava». Ao ver desta autora, Nabuco considerava seus amigos negros como iguais; estava convicto de que não tinha preconceito, como, de resto, os brasileiros brancos em geral.

¹³ Exceções à regra podem ser percebidas na obra de escritores pobres, marginais e negros ou mulatos do início do século XX, como Lima Barreto e Cruz e Sousa, que com sua inteligência aguda e rara lucidez contra-ideológica foram capazes de afrontar os dogmas da dominação racial (Bosi, 1992, p. 272).

¹⁴ O termo é derivado do espanhol e significa, literalmente, burro novo, comparado ao mulo que seria o macho adulto. A palavra traz ainda a carga semântica da esterilidade, por tratar-se de um animal híbrido (Costa 1979, p. 236).

Esta anedota ilustra bem o que a geração dos intelectuais dos anos 1960 chamou de mito da democracia racial. Em certa medida, este mito corresponde à formalização em nível teórico de experiências efetivamente vividas por brancos como Joaquim Nabuco e negros ou mulatos como Machado de Assis. A chave do processo de formalização do mito da democracia racial e de sua crítica deve ser buscada no sistema de clientela e patronagem e no seu desmoronamento.

Sem deixar de ser um mito e sem prejuízo dos interesses da elite que ele efetivamente favorecia, o mito da democracia racial tinha certa correspondência com a realidade vivida. Com o avanço da industrialização e da urbanização advindas do desenvolvimento capitalista e com o agravamento dos conflitos sociais ligados ao aumento da competição, assistimos à paulatina derrocada desse sistema de clientela e patronagem, paralelo ao estabelecimento de uma sociedade competitiva, ou seja, a passagem de um sistema de relações onde o preconceito, embora presente, não é necessário, para outro onde ele é acionado caso sua necessidade venha a ser sentida.

Assim, com o avanço da sociedade de classes, competitiva, urbana e industrial, o preconceito aparece como um recurso dos brancos quando eles se vêem confrontados com negros nos clubes, teatros, universidades e, especialmente, na disputa pelo mercado de trabalho. O negro passa a ser taxado de agressivo e arrogante, quando não cumpre seu papel de acordo com as tradicionais expectativas de humildade e subserviência. E os próprios negros constataam a discriminação quando competem por emprego e posições no mercado de trabalho, agora sem o amparo do patrão branco.

Exigir de Gilberto Freyre, em 1933, a percepção de tais formas de discriminação, que naquele momento ainda não eram tão explícitas, é desconhecer a historicidade do conhecimento. Fazer da não percepção da questão um argumento para colocar o conto de João Ubaldo Ribeiro num patamar comparativamente mais elevado, uma leviandade. Importa, antes, reconhecer o ganho da leitura conjunta dos textos literário e sociológico. Por um lado, o conhecimento da obra de Gilberto Freyre nos permite perceber que o conto retoma tanto o tema do preconceito contra negros e mulatos e do sentimento de inferioridade desenvolvido por muitos deles (de nós) como a discussão da percepção da miscigenação como deletéria. Por outro, uma leitura atenta do conto mostra que ele vai além da percepção de *Casa-Grande & Senzala* ao caracterizar a permanência da dominação e do estigma ligado ao negro na sociedade de classe; temas que não eram evidentes na década de 1930. No mais, vale salientar a

ironia e o humor gaiato presentes na escrita de João Ubaldo Ribeiro e que guardam parentesco com a alegria do povo brasileiro, cuja origem foi identificada com tanta pertinência por Gilberto Freyre.

Para terminar –e não, concluir– enfatizo o caráter de ensaio deste texto (Adorno, 2003); uma primeira tentativa de estabelecer conexões de sentido possíveis entre o conto de João Ubaldo Ribeiro e o livro de Gilberto Freyre. A introjeção dos preconceitos contra o negro e o mulato –vígentes com foros de verdade científica antes da publicação de *Casa-Grande & Senzala*– pelo peão da fazenda, narrador do conto, é uma grande sacada do autor João Ubaldo Ribeiro. E isso é ainda mais elaborado quando esse peão mulato vê no boi holandês, retratado como branco e louro, um cavalheiro: educado, cortês e de hábitos refinados. E aqui é importante reparar na etimologia que remete peão a pedestre¹⁵ e praticamente identifica os termos cavaleiro e cavalheiro. O primeiro sendo aquele que anda –e combate– a cavalo e, o segundo o membro da corte, da aristocracia, uma pessoa (de posição social) distinta, de (alta) classe.

Os personagens mulatos ou associados aos supostos vícios dos mulatos –o peão da fazenda narrador do conto e o boi guzerá, Nonô de Bombaim– ocupam posição diametralmente oposta dos personagens brancos e louros ou que tem a posição social de brancos e louros – o boi holandês Bundão, o boi charolês Alandelão, o proprietário da fazenda, o veterinário. Como correlato da baixa auto-estima do mulato, comparece sua identificação não com seu igual, mas com o branco dominador (Fromm, 1987). Embora pertencentes a um mesmo país, há entre essas personagens ficcionais uma clara diferença social e cultural, expressa em valores, linguagem, visão do mundo distintos. Tal diferença cultural entre as personagens ficcionais só se torna compreensível extrapolando o espaço diegético do conto e mirando a situação social do país, advinda de sua formação histórica.

Referências

- Adorno, Theodor W. (2003 [1958]). O ensaio como forma. Em: *Notas de Literatura I* (pp. 15-45). São Paulo, Brasil: Duas Cidades.
- Alencastro, Luiz Felipe de. (2000) *O trato dos viventes*. A formação do Brasil no Atlântico Sul. São Paulo, Brasil: Cia. das Letras.
- Arguedas, José Maria. (2009). *Qepa Wiñaq... Siempre literatura y antropología*. Madrid, España: Iberoamericana; Frankfurt am Main, Alemanha: Vervuert.

¹⁵ A relação pedestre/peão comparece ainda, na atualidade, no absurdo preconceito que nossa sociedade tem contra o usuário de transporte coletivo e sua contrafação no automóvel como símbolo de status.

- Arnheim, Rudolf. (2002 [1954]). *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira, 13. ed.
- Bastos, Pedro Paulo Zahluth. (23/11/2017). Impeachment, corrupção e cotas raciais. Carta Capital on line. Recuperado de <https://www.cartacapital.com.br/economia/impeachment-corrupcao-e-cotas-raciais/>.
- Bauman, Richard. (jun. 1975). Verbal art as performance. *American Anthropologist*. New Series. v. 77, n. 2, pp. 290-311.
- Bosi, Alfredo. (1992). Colônia, culto e cultura. A escravidão entre dois liberalismos. Sob o signo de Cam. Em: *Dialética da colonização* (pp. 11-63; 194-245; 246-272). São Paulo, Brasil: Cia. das Letras.
- Costa, Emília V. da. (1979). *Da monarquia à república*. São Paulo, Brasil: Liv. Ed. Ciências Humanas.
- Cunha, Fabiana Lopes. (2004). *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade*. São Paulo, Brasil: Annablume.
- Dias, Paulo. (2001). A outra festa negra. Em: István Jancsó & Iris Kantor (Orgs.). *Festa, Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*, v. 2 (pp. 859-888). São Paulo, Brasil: Hucitec, EDUSP, FAPESP, Imprensa Oficial.
- Elias, Norbert. (1994 [1939]). *O processo civilizador*. Rio de Janeiro, Brasil: Zahar.
- Fernandes, Florestan e Bastide, Roger. (1971). *Branços e negros em São Paulo*. São Paulo, Brasil: Cia. Ed. Nacional.
- Fernandes, Florestan. (1965). *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo, Brasil: EdUSP.
- Freyre, Gilberto. (1987 [1933]). *Casa-Grande & Senzala*. Rio de Janeiro, Brasil: José Olympio.
- _____. (2006 [1936]). *Sobrados e mucambos*. Rio de Janeiro, Brasil: José Olympio, 16. ed.
- Fromm, Erich. (1987 [1936]). Sozialpsychologischer Teil. Em: Max Horkheimer e Erich Fromm (et alii), *Studien über Autorität und Familie* (pp. 77-135). Lüneburg, Deutschland: Dietrich zu Klampen Verlag.
- Gadamer, Hans Georg. (1986). *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen, Deutschland, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck). 5. Auflage.
- Holanda, Sérgio Buarque de (1992 [1959]). *Visão do paraíso. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo, Brasil: Brasiliense.
- Ianni, Octávio. (1962). *As metamorfoses do escravo: apogeu e crise da escravatura no Brasil Meridional*. São Paulo, Brasil: Difusão Européia do Livro.

- Lopes, Nei. (2006). *Bantos, Malês e Identidade Negra*. Belo Horizonte, Brasil: Autêntica.
- Nabuco, Joaquim. (1988). *O abolicionismo*. Petrópolis, Brasil: Vozes, 5. ed.
- Ortiz, Fernando (2002 [1940]). *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Madrid, España: Cátedra.
- Paz, Octávio. (2005 [1950]). *El labirinto de la Soledad*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Pohl, Johan Emmanuel. (1976 [1837]). *Viagem ao interior do Brasil*. Belo Horizonte; São Paulo, Brasil, Itatiaia: EdUSP. pp. 203-205.
- Ramos, A. Guerreiro. (1995 [1957]). *Introdução crítica à sociologia brasileira*. Rio de Janeiro, Brasil: EdUFRJ.
- Ramos, Graciliano. (1994 [1934]). *São Bernardo*. Rio de Janeiro, Brasil: Record.
- Ribeiro, João Ubaldo. (1991 [1981]). Alandelão de la patrie. Em: *Já podeis da pátria filhos e outras histórias*. Rio de Janeiro, Brasil: Nova Fronteira.
- Schwarcz, Lilia Moritz. (2001). Viajantes em meio ao Império das Festas. Em: István Jancsó & Iris Kantor, Iris (Org.). *Festa. Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa, v. 2* (pp. 603-619). São Paulo, Brasil, Hucitec: EDUSP; FAPESP; Imprensa Oficial.
- Souza, Jessé. (2017). *A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato*. Rio de Janeiro, Brasil: Leya.
- Thornton, John. (2004). *A África e os africanos na formação do mundo atlântico (1400-1800)*. Tradução de Marisa Rocha Morta. Coordenação editorial de Mary dei Priore; Revisão técnica de Márcio Scalercio. Rio de Janeiro, Brasil: Editora Campus; Elsevier.
- Vianna, Hermano. (2010 [1995]). *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, Brasil: Zahar; EdUFRJ, 7. ed.

RECORTES DE MEMÓRIAS: O MOVIMENTO *PUNK* NA CIDADE DE JUIZ DE FORA

Bárbara Schettini*

RESUMO

O movimento *punk* marcou época e se fez presente em vários países a partir de 1965, e de maneira especial no Brasil, a partir de 1977, chegando, inclusive, em regiões interioranas, fora dos grandes centros brasileiros. A fim de entender os reflexos do movimento *punk*, bem como a construção de sua memória na sociedade brasileira, esse artigo pretende analisar as características gerais do movimento e, de maneira especial, entender o perfil desse grupo em Juiz de Fora –cidade localizada no Estado de Minas Gerais, região sudeste do território brasileiro–, caracterizada por um perfil tradicionalmente conservador. Nessa abordagem, levaremos em consideração o contexto político da época, marcado pelo processo de redemocratização, nos anos de 1980, bem como trajetórias individuais e de grupos identificados com a ideologia *punk*. As fontes utilizadas em nosso artigo, são as fontes orais de participantes do movimento, os *fanzines* –jornais mimeografados feitos pelos integrantes do grupo *punk*–, e demais jornais impressos.

Palavras-chave: Movimento *punk*, memória, Juiz de Fora, ideologia, política.

ABSTRACT

The punk movement marked a period and was present in several countries from 1965 onwards, and especially in Brazil, from 1977 onwards, including in the interior regions, outside the major centers. In order to understand the reflections of the punk movement, as well as the construction of its memory in Brazilian society, this article intends to analyze the general characteristics of the movement, especially, to understand the profile of this group in Juiz de Fora –a city

* Universidade Salgado de Oliveira; barbaraschettini@yahoo.com.br.

located in the State of Minas Gerais, southeastern Brazil—an extremely conservative society. In this approach, we will take into account the political context of the time, marked by the process of re-democratization in the 1980s, as well as individual and group trajectories identified with the punk ideology and the subordinate classes. In this research oral sources of movement participants are used, fanzines or mimeographed newspapers made by members of the punk group, and other printed newspapers.

Keywords: Punk movement, memory, Juiz de Fora, ideology, politics.

Introdução

O início do movimento *punk*, dentro do contexto ao qual conhecemos hoje, se deu em meados dos anos de 1960, em Nova Iorque, nos Estados Unidos, e girava em torno da assimilação da contracultura,¹ voltado para a quebra de padrões e a luta pela igualdade de classes através de embates mais serenos. O uso da violência não era uma marca de protesto. Entretanto, possuía uma ideologia que pregava principalmente a anarquia, a independência e a insatisfação em relação ao cenário político vigente. O movimento *punk* foi sucessor do movimento *hippie*, surgido em 1966, de convicções pacíficas, cujo lema idiomático era «Paz e amor» (*Peace and Love*, no original). Slogan que marcou de forma significativa o contexto geral do movimento *hippie* (Gallo, 2008, p. 7). Ambas as tribos,² a *hippie* e a *punk*, estão inseridas na chamada contracultura, caracterizada em linhas gerais, por um movimento cultural relacionado à cultura marginal, alternativa e underground, assim batizada por ir de encontro à cultura dominante. Porém, enquanto o *punk* apoiava a independência e individualidade de cada um, o movimento *hippie* era focado ao apoio e coletividade mútua entre seus integrantes.

Geralmente tanto os membros do movimento *punk*, quanto do movimento *hippie*, eram oriundos de grupos subalternos da sociedade. O'Hara (2005, p. 29), pesquisador do tema em questão, explica que pessoas

¹ Em relação ao termo «contracultura», Pereira (1986) afirma que seu conceito se refere a uma série de movimentos que marcaram a década de 1960. Entre eles estão o movimento hippie, o rock, a rebelião da juventude e a disseminação do uso de drogas.

² Tribo aqui entendida como um reflexo da sociedade moderna que se dá pela identificação de jovens que partilham os mesmos ideais e gostos. Para maiores detalhes, ver: Gallo, Ivone Cecília D'Ávila. Punk: cultura e arte.

desprovidas de poder aquisitivo estariam mais propensas a unir-se em grupos em comum. Tal fato, segundo o autor, estaria ligado à ideia de que os membros das subculturas encontravam entre si uma compreensão e solidariedade que, de uma forma geral, não estavam presentes na sociedade. Através de grupos de apoio, tinham o objetivo de recuperar o sentido de si mesmos e dos outros que, anteriormente, havia sido perdido, esquecido ou roubado. Como suporte, surge também a insatisfação com a cena política vigente.

O crescimento da contracultura, entre os anos de 1960 até o fim da década de 1990, corresponde à insatisfação da juventude ao conservadorismo extremo e ao cenário capitalista da época. Os jovens lutavam pela liberdade de expressão individual e coletiva, e pela ruptura de normas impostas pela família tradicional. Embora houvesse uma aproximação do *punk* com o movimento anarquista, justamente pela rebeldia, o primeiro atrelava-se de forma direta à política, enquanto o segundo, a princípio, era visto como uma ideologia apolítica (Rodrigues, 2012, p. 121), mesmo entendendo que a ideologia apolítica não está isenta de sua função política. Portanto, trata-se de um movimento de jovens que externavam sua insatisfação social e política.

De acordo com Hobsbawn (1995, p. 319), a juventude pode ser determinada por três fatores essenciais. O primeiro estaria ligado a um estágio preparatório para a vida adulta; o segundo estaria ligado ao poder de compra, sendo propício ao consumo de novas tecnologias e novos produtos, o que diferia de grupos mais conservadores; o terceiro fator viria de encontro à internacionalização da uma nova cultura jovem nas sociedades urbanas. O *punk* é, portanto, um exemplo que se enquadra aos três fatores acima, pois contestava os poderes hegemônicos vistos como conservadores e agia de forma crítica, seja na moda, na música ou no modelo cultural, acabando por criar um padrão próprio e um novo estilo de vida.

Embora seja de origem americana, ao ser difundido no Reino Unido e principalmente na Inglaterra, o movimento punk ganhou uma conotação mais social ao ser adotado pela periferia e funcionou como principal suporte da comunidade suburbana, em um momento impetrado pelo crescimento drástico do desemprego e da desigualdade social da Era Thatcher³ (Gallo, 2008, p. 8). Através de bandas como *Sex Pistols*⁴ e *The Clash*,⁵ com letras

³ Margaret Thatcher foi a primeira mulher a assumir o cargo de Primeira-Ministra do Reino Unido, entre os anos de 1979 a 1990.

⁴ *Sex Pistols* foi uma banda de punk rock britânica, formada no ano de 1975, em Londres. É vista como a precursora do movimento punk no Reino Unido e a responsável pela disseminação do gênero musical.

⁵ *The Clash* foi uma banda britânica de punk rock, formada em 1976 e fez parte da primeira onda do punk britânico, juntamente com os *Sex Pistols*.

que criticavam duramente o governo da época, o movimento ganhou uma maior visibilidade mundial, chegando a diversos países, inclusive no Brasil.

Hollanda (1982), ao analisar o perfil cultural do Brasil na década de 1960, aponta para a ideia de que após «a metabolização do quadro cultural internacional e as ilusões do período pré-64, consolidaram alguns procedimentos que foram surpreendentemente eficazes como fatores de resistência não apenas ao golpe de 64, mas também ao golpe dentro do golpe, de 1968» (p. 64). O que se viu no Brasil a partir de 1960, de acordo com a autora, foi uma curva progressiva de atuação diretamente marcada pelo debate político como forma de arte participativa, e a crença e a possibilidade do alcance revolucionário. O movimento *punk* pode ser visto como herdeiro político e cultural desse viés revolucionário no Brasil.

Em terras nacionais o movimento se dividiu em diferentes vertentes. Em Brasília, através de um maior acesso à informação midiática, o movimento teve outra configuração. Eram jovens de classe média alta a aderir ao movimento, enquanto em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Minas Gerais foi fortemente adotado por grupos de periferia. Sendo assim, esse movimento chegou ao conhecimento dos jovens juizforanos no fim dos anos de 1970, e se consolidou na primeira metade dos anos de 1980. Seu perfil seguiu as características do movimento empregado no Reino Unido, onde a principal função era a luta contra o sistema capitalista e o tradicionalismo da época. A rebeldia *punk* se externava nos protestos, nas produções de *fanzines*⁶ e nas letras de músicas, conforme trecho abaixo:

Seu orgulho é totalmente sem sentido/Se trabalha como um animal/E vive como um cão/Isso representa algum tipo de sensacionalismo/Cópia mal tirada/Contradição/Farsa nacionalista/A pátria armada nas mãos dessa cambada/De extrema direita/Ficará manipulada por burgueses moralistas/E não há lugar/Para você/Farsa nacionalista/Não sabe o que faz/não sabe o que diz. (Farsa Nacionalista, Ratos do Porão, 1989).

Reis (2018) afirma que «Juiz de Fora, embora de perfil extremamente conservador, sediou movimentos contraculturais a partir de 1960, incentivados pela implementação de diferentes cursos na Universidade Federal de Juiz de Fora e de faculdades privadas» (p. 93-94). Essa alta circulação de estudantes criou um clima favorável aos encontros de jovens que tinham na liberdade de expressão uma marca registrada. É neste ambiente universitário composto de estudantes de diversas partes do país que o movimento chega à cidade.

⁶ *Fanzines* são jornais de publicações não profissionais e não oficiais feitos por seguidores de uma cultura em particular.

Relatos sobre o *punk* juizforano revelam a influência que o Rio de Janeiro e São Paulo tiveram para o contexto geral do movimento punk em Juiz de Fora. É possível observar a troca de informações entre essas regiões, no que diz respeito ao perfil social, cultural e estético, como também político, principalmente se levarmos em conta a eclosão do movimento punk em Juiz de Fora nos últimos anos da ditadura civil-militar.⁷ Nesse contexto de repressão à liberdade de expressão e de manifestação, o movimento punk juizforano era visto como uma afronta ao poder instaurado. Prisões, confrontos com a polícia e espancamentos ocorreram. Assim, do embate entre a rebeldia de jovens juizforanos e a postura radical da política vigente, nasceu o movimento punk na cidade de Juiz de Fora.

Em sua grande maioria, relatos sobre o movimento punk em Juiz de Fora partem de testemunhos de integrantes do grupo. Essas memórias são de extrema importância para a reconstrução do período. Porém, cabe ressaltar que a história oral⁸ está ligada diretamente a uma história das representações, do imaginário social e da compreensão dos usos políticos do passado pelo presente. De acordo com Ferreira (2010), a memória, assim como a história, «é também uma construção do passado, mas pautada em emoções e vivências; ela é flexível, e os eventos são lembrados à luz da experiência subsequente e das necessidades do presente» (p. 321). Neste sentido, Pollak (1989, p. 202) também esclarece que é necessário haver uma conciliação entre a memória individual e a coletiva para a construção da história. Tal memória se dá através do coletivo, nutrindo-se de lembranças que devem ser baseadas no concreto, sendo capaz de definir a identidade de um grupo em específico, além de, culturalmente, dar continuidade aos acontecimentos sociais. Assim, é possível reconstruir a trajetória do movimento *punk* em Juiz de Fora por meio de pontos de contato entre a memória coletiva e as memórias individuais de integrantes do grupo, através de entrevistas orais e jornais impressos, além de recortes de *fanzines*. Desse modo, é possível fixar características do movimento *punk* em Juiz de Fora a partir das experiências individuais, de grupo, e dos significados da memória coletiva de uma geração.

⁷ A ditadura civil-militar deu-se através do golpe de estado que tinha como objetivo a derrubada do governo do até então presidente João Goulart. Ocorreu em 1 de abril de 1964 e se estendeu até 15 de março de 1985, período no qual o país esteve sob o controle de sucessivos governos militares.

⁸ Para maiores detalhes, ver: Ferreira, Marieta de Moraes; Amado, Janaína. (1996). *Usos e abusos da História Oral*, Rio de Janeiro, Brasil: Fundação Getúlio Vargas.

A memória e o perfil do movimento juizforano

De acordo com Halbwachs (1968, p. 34), a memória deve ser pensada a partir de um caráter coletivo, pois mesmo se tratando de um fenômeno individual, está sujeita a construções sociais, na medida em que participam de grupos aos quais se identificam, criam afinidades em comum e a partir das memórias compartilhadas constroem uma identidade social e uma memória coletiva. Memórias reconstruídas e recuperadas através do tempo. Portanto, a memória individual é diretamente influenciada pela coletividade e não há como ficar alheio a ela. São moldadas, como define Halbwachs, a partir do pensamento social.

Assim, é a partir da coletividade que surgem os fatos memoráveis que serão lembrados por gerações, mas que também são passíveis de flutuações, pois cada indivíduo ou grupo repassará essa memória sob seu ponto de vista. Pollak (1992, p. 201) esclarece que existem acontecimentos «vivididos por tabela», isto é, ligados às experiências vividas pelo grupo ao qual cada cidadão se identifica ou pertence em um sentido coletivo. Segundo o autor, é possível ao sujeito a não participação direta no fato, embora este acontecimento adquira certa relevância em sua memória. Isso explica a projeção ou identificação com determinado passado e o reconhecimento de uma memória herdada. A partir dessa herança de uma memória compartilhada, se dá, então, a transferência de fatos, lugares ou personagens através do tempo, característicos de uma região ou grupo.

A construção da memória coletiva, segundo Halbwachs (1968, p. 34), pressupõe a concordância entre interlocutores, sendo primordial haver pontos em comum, onde os indivíduos se identifiquem e pensem de forma semelhante, sendo, então, capazes de transformar seus testemunhos em algo legítimo. Sendo a memória matéria prima na construção de uma identidade social, o movimento *punk* –assim como outros movimentos socioculturais– necessitam de lembranças para manter acesa a chama da história.

Como vimos, a memória do movimento *punk* em Juiz de Fora está atrelada ao contexto sociocultural e político dos últimos anos da ditadura civil-militar e do processo de redemocratização do Brasil. A memória do punk nesse período está muito presente nos relatos individuais de integrantes do grupo *punk* de Juiz de Fora, nos quais cada um destaca a visão do movimento em conexão direta consigo mesmo. Portanto, recuperar esses relatos é dar voz aos seus integrantes, é recuperar recordações do movimento cristalizadas em suas vidas. Resgatar essas lembranças individuais e permitir que essa história não se apague com o tempo, é

também uma oportunidade de lançar luz sobre grupos marginalizados e silenciados por um sistema político que usava da força e da censura como forma de controle.

Como dissemos, a existência do movimento *punk* no Brasil está ligada diretamente ao período de redemocratização do país e aos últimos anos da ditadura civil militar, estando associado a crescente insatisfação da sociedade brasileira ao controle autoritário do país. Os jovens assumiram, nesse contexto, um lugar de protagonistas do processo. Como afirma Ridenti (2007, p. 188), após o golpe civil-militar, os movimentos de jovens, principalmente de estudantes, começaram a se organizar no sentido de se opor ao sistema político impetrado pela ditadura. Essa mobilização promoveu uma série de engajamentos políticos e culturais pelo país, desde passeatas de rua, à participação direta em organizações políticas e manifestações artísticas de protesto, na música, no teatro, no cinema e na imprensa.

Em relação ao movimento estudantil, Poerner (1979, p. 218) analisa o «poder jovem» no Brasil, e destaca a ação da União Nacional dos Estudantes⁹ contra a censura e a repressão. Müller (2010, p. 74), ressalta o valor da música como protesto, expressão do inconformismo das massas estudantis a partir do golpe, pelo menos até a década de 1970. A partir desse momento, a autora aponta para a existência de novas experiências socioculturais, como um maior engajamento da «indústria da cultura» e um aumento do controle do estado sobre a sociedade. Essa nova política governamental procurava diluir valores, representações e imaginários gerados, especialmente, por uma cultura engajada nacional-popular dos anos anteriores.

O «poder jovem», associado ao nacional-popular, ganhou forças no decorrer do governo de João Goulart, através, principalmente, do Centro Popular de Cultura (CPC) que funcionou de 1962 a 1964 junto à sede da União Nacional dos Estudantes. A ação do CPC correspondia à grande efervescência política do momento e foi fortemente reprimida pelo golpe, responsável pela derrubada de Jango, presidente eleito em 1961. João Goulart atraiu a ira das classes conservadoras da sociedade civil brasileira, visto por ela como um líder que incentivava a subversão, além de comunista e incompetente em questões administrativas (Napolitano, 2014, p. 10). Uma vez concretizado o golpe, os militares impuseram um governo autoritário, permanecendo no poder até a metade da década de 1980, após um processo gradual de redemocratização do país. Esse movimento

⁹ União Nacional dos Estudantes, ou UNE, é uma organização estudantil brasileira, fundada em 1937, com o objetivo de representar os alunos do ensino superior do país.

de redemocratização, a partir dos últimos anos da década de 1970, culminou com a campanha pelas Diretas Já,¹⁰ e com a eleição indireta de Tancredo Neves para a presidência do país, em 1985. Diante da insatisfação com o governo da época, muitos brasileiros aderiram ao projeto de lei proposto pelo deputado Dante de Oliveira (PMDB-MT), através de protestos, nomeados como Diretas Já (Gaspari, 2016, p. 277). O movimento punk surge nessa conjuntura como contestação às diversas formas de repressão de um governo duro e ditatorial, sofrendo desde censuras midiáticas, até agressões físicas de seus integrantes pelas forças policiais.

Dessa forma, é possível afirmar que o *punk* se fixou em solo nacional como forma de dar voz e liberdade de expressão aos jovens e à comunidade suburbana¹¹ (Gallo, 2010, p. 7). Apesar de partilharem dos mesmos elementos culturais, o movimento punk no Brasil apresentou variações de cidade para cidade, como frisado na introdução desse trabalho. Em São Paulo, por exemplo, houve toda uma adaptação do *punk* aos moldes ingleses, voltados para a periferia, enquanto que em Brasília, o movimento foi mais aderido por uma elite urbana.

De São Paulo e Brasília, o movimento se espalhou para as cidades do Rio de Janeiro, Londrina, Salvador, Recife e Porto Alegre. A idade de seus integrantes girava em torno de 14 a 18 anos e eram, em sua maioria, oriundos de famílias de baixa renda, de subúrbio e periferia. Esses adolescentes e jovens queriam reinventar o *rock and roll* produzido até o momento, e acabaram por modificar o cenário cultural até então existente (Oliveira, 2006, pp. 30-31). O inconformismo político, em relação ao moralismo e à censura, fica evidente no relato de um ex-integrante do punk na cidade de Juiz de Fora:

«...o sistema é cruel, então usamos de vocabulário forte. Mas tudo isso para expressar, no fundo, esse inconformismo com essa sociedade pesada, com aquele moralismo. Aqui dentro de uma fase com a ditadura que também se arrastava, né?... Aquela coisa ia, mas não ia... via polícia e não podia abrir o bico...» (Loures, 2017).

A atuação política do *punk* em Juiz de Fora evidencia-se na pesquisa realizada nos *fanzines*, nos jornais da época e nas entrevistas concedidas por integrantes do grupo. Os membros do movimento *punk* estiveram presentes nas manifestações pelas Diretas Já, movidos, segundo Tabet,

¹⁰ Diretas Já foi um movimento civil de reivindicação por eleições presidenciais diretas no Brasil ocorrido entre 1983 e 1984.

¹¹ Entenda-se por comunidades suburbanas como grupos de pessoas que viviam em condições de vida precária, fora do eixo central.

pelo sentimento de «ajudar a humanidade de alguma forma» (2017). Tabet relembra que o grupo juizforano se fez notar na Praça da Estação, no centro da cidade, como uma forma de externar sua insatisfação. Vários integrantes do punk deitaram em círculo, com os braços abertos no meio da multidão e protestaram a favor das Diretas Já e contra a ditadura. Neste mesmo dia foi construído um palco onde se encontra hoje a estação da rede ferroviária da cidade, a fim de reunir o maior número de manifestantes possível, com o objetivo de reivindicar por mudanças, porque, segundo ela, «ninguém vive de opressão» (Tabet, 2017).

Citado por Silva (2017), tal protesto foi de extrema importância para o movimento na cidade. Com faixas nas costas com os dizeres «Os punks com as diretas», Juiz de Fora se fez presente na luta contra a ditadura, buscando por eleições diretas e liberdade de expressão, justamente pelo punk se basear, principalmente, na luta pela independência e direitos iguais. Assim, a comunidade *punk* marcou a luta política do momento.



Figura 1. Membros do movimento punk na rede ferroviária de Juiz de Fora. Fonte: Tribuna de Minas. Disponível em: <<https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/13-05-2018/tempo-punk-jf.html>>.

Ribeiro (2017), ao ser perguntado sobre as memórias mais marcantes do *punk* em Juiz de Fora, relata o fato do movimento ser o principal incentivador das «Diretas Já» na cidade, considerados parte integrante desse movimento.

«Então, nós éramos oficialmente considerados parte integrante dos «Diretas Já», junto com sindicatos, associações... havia também o movimento punk de Juiz de Fora. Então nós participamos do grande comício dos Diretas Já e a imprensa publicou uma foto nossa durante o comício, e a gente dançou pogo¹² durante o comício, foi muito bacana.» (Ribeiro, 2017).

Esses relatos ilustram a atuação política do movimento punk de Juiz de Fora, por meio da rebeldia, entre outras ações e representações do seu modo de pensar, ouvir e vestir. Quais seriam os gostos musicais e o modo de vestir de seus integrantes? É o que traremos a seguir.

A música e a moda como objeto de análise

Mesmo os Estados Unidos carregando na bagagem o peso de ser o precursor do *punk rock*, tendo os *Ramones*¹³ como a principal e mais influente banda a representar tal cultura durante o período, foi no Reino Unido onde o movimento ganhou maior força e, conseqüentemente, reuniu um maior número de adeptos. Essas expressões se fizeram notar nas bandas *Sex Pistols* e *The Clash*, que contavam especialmente com letras ásperas regadas a uma violência exacerbada, tendo como principal consequência o cenário político degradante no qual a Inglaterra se encontrava naquele momento. O punk rock tornou-se, então, a forma midiática mais eficiente e certa para criticar o sistema capitalista e defender a classe trabalhadora britânica, que se encontrava desfavorecida e sem perspectiva de melhorias salariais (Gallo, 2008, p. 8).

¹² Pogo é um estilo de dança no qual os integrantes do movimento punk são adeptos. Pogar é simplesmente dançar num contexto punk. Consiste em pulos, correrias e movimentos cadenciados de braços e pernas.

¹³ Banda norte-americana de punk rock surgida na cidade de Nova York, no ano de 1974.



Figura 2. Capa do single «God Save the Queen», dos Sex Pistols. Fonte: Dafont. Disponível em: <<https://www.dafont.com/pt/forum/read/76937/sex-pistol-god-save-the-queen-font>>.

Um dos maiores atos de rebeldia no qual se tem notícia até então, trata-se daquele executado pela banda *Sex Pistols*, que durante o jubileu de 25 anos de reinado da rainha Elizabeth II da Grã-Bretanha, no dia 27 de Maio de 1977, lançou a clássica canção *God Save the Queen* (Deus Salve a Rainha, em tradução livre), cujo single tornou-se o mais vendido durante o período (Gallo, 2008, p. 12). Pelo fato do nome da banda conter a palavra *Sex* (Sexo, em português), somente o título da música era listado nas paradas de sucesso, embora seja necessário frisar que a letra por si só já foi capaz de causar extrema confusão e desordem em todo país, pois fazia menção direta ao regime monárquico e à desvalorização das subculturas inseridas no meio suburbano do país, conforme trecho recortado abaixo.

Deus salve a rainha/Seu regime fascista/Fez de você um retardado/Bomba-H em potencial/Deus salve a rainha/Ela não é um ser humano/Não há futuro/Nos sonhos da Inglaterra/Não diga o que você quer/Não diga o que você precisa/Não há futuro, não há futuro/Sem futuro, sem futuro para vocês/(...)/Deus salve a rainha/Porque turistas são dinheiro/(...)/Quando não há futuro/Como pode ser pecado?/Nós somos as flores no chiqueiro/Nós somos o veneno em seu sistema/Nós somos o futuro/Seu futuro(...). (Matlock, 1977).

Com o caos instaurado após o acontecimento, a British Broadcasting Corporation (BBC),¹⁴ rádio de maior alcance no Reino Unido, optou por

¹⁴ Rádio de maior alcance midiático da época, a BBC (British Broadcasting Corporation) era responsável pela disseminação do cenário musical em Londres.

banir a música de todas as suas redes associadas, por considerá-la de «extremo mau gosto», fato que, num momento inicial, poderia significar o declínio na carreira de qualquer artista em processo de crescimento dentro da indústria musical, interferindo negativamente em parcerias com as gravadoras e os artistas de renome. Entretanto, o single alcançou a marca de 150 mil cópias vendidas por dia, levando à ascensão a curta carreira dos *Sex Pistols* em sua formação original (visto que a banda perde seu membro mais icônico, o baixista Sid Vicious, em 1979, com 21 anos de idade, devido a uma overdose de heroína), ao mesmo tempo em que movimentou toda uma esfera da sociedade onde o caos e a opressão faziam-se presentes na vida cotidiana (Gallo, 2010, p. 14).

É passível de compreensão que toda a popularidade, em termos globais, que enfocava os *Sex Pistols*, deu-se principalmente após a turnê pelos Estados Unidos, no ano de 1978, quando a banda adquiriu uma visibilidade até então não alcançada por qualquer outra que se enquadrasse no cenário do punk-rock, transparecendo de forma bem clara na quantidade de cópias de discos vendidos: foram 800 mil em cerca de cinco semanas, nas quais a banda se dedicou à turnê por terras americanas (Gallo, 2010, p. 14). Mesmo com o sucesso estrondoso de *God Save the Queen* e seu single antecessor, *Anarchy in the UK* (anarquia no Reino Unido, em português), a má fama e a falta de profissionalismo dos membros tornaram todo o contexto em torno do *punk* em um espetáculo envolto por um show de horrores coberto por estigmatizações, indo, assim, contra os ideais políticos e ideológicos nos quais o movimento se propunha em um momento inicial. Barnard (2003, p. 78) foi categórico ao afirmar que «os valores estéticos e políticos do *punk* são incorporados e se tornam propriedade do sistema dominante e das classes dominantes. O que começou sendo um desafio àquele sistema e àquelas classes é por elas tornado inofensivo». Embora houvesse todo um marketing bem estruturado guiado pelo empresário da banda, Malcolm McLaren, não demorou para que houvesse a inevitável dissolução do grupo.

Sob outra perspectiva, apesar de estar amplamente inserido no cenário *punk* da época, com letras que criticavam duramente o sistema capitalista vigente, principalmente a monarquia britânica e a aristocracia, a banda *The Clash* era vista sob a alcunha de «bagunceiros pensantes», pois faziam uso de um discurso argumentativo para defender seus ideais e utilizavam de uma violência mais contida, sem grandes embates. Surgia, a partir daí, uma nova fase no *punk rock*, em que o diálogo passou a ser utilizado como uma das principais ferramentas de ódio contra o governo e na luta

por uma das maiores e mais significantes bandeiras já levantadas pelo movimento *punk* desde seus primórdios: a liberdade em todas as suas formas (Gallo, 2010, p. 17).



Figura 3. Membros da banda *The Clash*, 1978. Fonte: NME. Disponível em: <<http://www.nme.com/news/film/watch-the-first-clip-from-the-clash-inspired-film-884662>>.

Ideologicamente, os membros do *The Clash* iam contra as motivações das grandes indústrias musicais, que visavam principalmente o lucro habitual e mesmo durante seu auge, quando eram conhecidos como «a única banda que importa», se recusavam a comercializar ingressos e produtos vinculados à banda por preços exorbitantes, travando, assim, uma batalha contra a gravadora Columbia Broadcasting System (CBS), responsável pelas gravações e comercializações da mesma, na qual lhes rendeu uma dívida que durou de 1980 a 1982. Ficava, pois, nítida uma clara negação ao sistema capitalista e à cultura de consumo (Gallo, 2010, p. 12).

Na mesma direção e pregando ideologias muitas vezes controversas, o Brasil via o *punk* britânico como um estilo de vida a se espelhar e ia desde a liberdade ao se drogar, até às músicas expressadas de forma particular. Pouco importava, naquele momento, se havia ou não um conhecimento avançado sobre as técnicas instrumentais. Foi o caso do baixista Sid Vicious durante seu breve período nos *Sex Pistols*. Sua básica

ou quase nula dominação ao tocar o baixo da banda e suas negações para aprender de forma mais aprofundada os acordes, lhe tirou da gravação original de *Anarchy in the UK*, single no qual lançou a banda ao estrelato, dando maior importância à categorização estética e ideológica do movimento. «O que vale é a intensidade do momento, se o som que se produz é chocante na ocasião» (Caiafa, 1985, p. 36). A música passa, então, de um pressuposto de que pode ser feita sob qualquer circunstância, tendo como base o cenário, a estética e as atitudes vigentes.

Em Juiz de Fora, os festivais de música são influenciados diretamente por esse momento e crescem com as bandas *punk*. O primeiro festival foi fortalecido pela participação de seis bandas da cidade e de fora. As letras do Coquetel Molotov (Rio de Janeiro), os vocais e a garra da Cólera e do Olho Seco (São Paulo), os arranjos do 365 (São Paulo), o charme da Aranha do Desespero (Juiz de Fora) e a estreia esperada pelos integrantes do movimento punk local, da Força Desarmada (Juiz de Fora), marcaram o evento (Aos Berros, edição 0).

Acompanhando os pressupostos da cena musical underground do período, a estética punk dá continuidade aos protestos iniciados na indústria fonográfica. Malcolm McLaren, empresário responsável pela alta divulgação mundial da banda *Sex Pistols*, lança, no lado barra pesada do bairro *King's Road* (estrada do rei) em Londres –que levava também o nome de *World's End* (fim do mundo, em tradução livre)– com o apoio de sua então companheira, a estilista de renome Vivienne Westwood, sua primeira loja, a *Let it Rock* (deixe agitar, traduzido) na qual vendia objetos de um modo geral. Mais tarde, precisamente em 1974, Vivienne introduz ao comércio suas próprias criações e a loja passou a se chamar *Too fast to live, to young to die* (muito rápido para viver, muito jovem para morrer, em tradução livre), trazendo ao público características que logo se tornariam icônicas para o trabalho da estilista: o uso excessivo do xadrez em tons de vermelho intenso e do couro em modelagens ousadas (Gradin, 2008, p.32). Em 1975, dando continuidade ao sucesso já adquirido anteriormente, a loja passa a se chamar «*Sex*», momento em que há uma disseminação da estética punk para as classes mais abastadas e inseridas no contexto da subcultura. Vemos, então, neste momento, que Vivienne Westwood surge como a precursora oficial da moda do movimento, levando, inclusive, junto de Malcolm McLaren, a alcunha de «pais» ingleses do *punk*.



Figura 4. Disseminação da estética punk através do punk rock.
Fonte: Pinterest. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/410390584789726373/?nic=1>>.

Analisando o cenário estético juizforano, é perceptível nas entrevistas analisadas uma forte marca voltada para a identidade visual, como se vestir, como falar e como se comportar. Até mesmo o penteado é abordado. O uso exagerado dos alfinetes, as correntes, calças com enormes desgastes, o xadrez e as jaquetas de couro sintético impregnadas de tachas. «O guti com coturno e minissaias, o cabelo espetado, maquiagem pesada, muita bebida» (Tabet, 2017).

«A gente fazia as roupas. Rasgava, comprava pano de fralda, rasgava e depois costurava errado. Pintava de vermelho, eu pintava o olho de preto... A gente olhava algumas coisas, mas era mesmo uma cara de puta... Tanto é que uma vez eu fui identificada como uma prostituta na rua» (Loures, 2017).

Diante de um contexto amplamente desfavorável e por pregarem ideais que iam contra a cultura de consumo praticada pelas grandes marcas e o capitalismo de um modo geral, adeptos do movimento *punk*, inclusive aqueles participantes do grupo juizforano, adotaram a filosofia do *Do it yourself* (faça você mesmo, em tradução livre).

Esta prática foi iniciada no contexto da Segunda Guerra Mundial, associada primeiramente ao ramo da construção civil através da reforma e manutenção de moradias, enquanto que na década de 1970 foi

adaptada pela comunidade *punk* como um estilo de vida e logo ganhou forças na criação de artes de um modo geral e reformulação do vestuário de forma independente. O *Do It yourself* influenciou desde a criação da estética a partir de peças que já estavam no guarda roupa, até a confecção de artes visuais e musicais (Gallo, 2008, p. 14). Pelas palavras de Gastman, Neelon e Smyrski (2008, p. 43), esta prática junto à comunidade *punk* ia contra o apelo comercial praticado pelos grandes nomes das indústrias fonográficas e de moda, e buscava criar a sua própria identidade.

Levando em consideração a crise da economia capitalista na década de 1980, a customização e a reutilização de materiais de fácil acesso eram vistas como uma oportunidade não só de inovar e criar um estilo próprio e de se sobressair, como também de chocar e ir contra os modelos culturais impostos. Via-se, então, um apelo pelo sujo, pela roupa velha e já surrada, porém reformulada através da ornamentação com materiais até então considerados incomuns no meio da moda e de baixo valor aquisitivo.

«Não se dependia mais necessariamente de aguardar as criações saírem prontas das *maisons*¹⁵ ou da imaginação de um estilista profissional. Todo mundo fazia as suas próprias roupas, e todos bancavam ser seus próprios estilistas» (Rodrigues, 2012, p. 60).

Por meio do conceito do faça você mesmo –pois ninguém o faria por você–, o vestuário refletia uma forma de lutar pela liberdade de expressão pregada pela ideologia *punk*. Atualmente, observamos a influência da moda *punk* no vestuário da população, e nos deparamos com características visuais marcantes do movimento. Entretanto, contrariando a ideologia pregada pelo *punk*, que vai contra ao sistema capitalista e a cultura de consumo, é possível notar um altíssimo apelo comercial, onde a reconstrução de peças do vestuário *punk* surge como forma de agregar valor às roupas e possibilitar, assim, a comercialização a preços astronômicos. Constatamos, então, a proclamação da morte do «faça você mesmo», filosofia primordial para o contexto estético do movimento *punk*.

Considerações finais

Esse artigo propõe uma reflexão sobre memória e esquecimento, e da necessidade de (re)pensador e (re)construir os movimentos culturais para que não se tornem esquecidos com o tempo. Reconstruir e repensar a memória do movimento *punk*, principalmente em regiões tradicionalmente não abordadas pelos estudos acadêmicos, é fazer com que a voz do *punk*

¹⁵ *Maison* é uma palavra francesa usada para descrever estabelecimentos comerciais de grande prestígio através da alta costura.

permanença viva. Trazer o perfil do movimento punk na cidade de Juiz de Fora é dar voz a uma história oculta, distante das grandes lentes, mas que possui um papel significante para o entendimento do movimento e de uma história mais ampla.

Através da história oral, da pesquisa nos jornais e nas *fanzines* consultadas, é possível reconstruir não só a história social e política do movimento no seu contexto histórico, como também considerar outros pontos de convergência entre diferentes grupos, como por exemplo, a interseção entre o *punk rock* e a moda, seja na indústria musical, nas grandes grifes ou mesmo fora delas. Através do testemunho de indivíduos diretamente ligados ao contexto do *punk* em Juiz de Fora, identificamos as particularidades individuais, bem como os pontos de encontro e pensamentos interligados entre indivíduos na construção de uma memória coletiva do movimento. Desse modo, os recortes de memória, sejam elas vividas pessoalmente ou por tabela, são fundamentais para a memória do grupo, embora cada qual seja interlocutor de sua própria história.

Fontes utilizadas

Jornais:

Morais, M. (2018). Tempo punk: como estão aqueles que lideraram o movimento em JF. *Tribuna de Minas*. Recuperado de <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/13-05-2018/tempo-punk-jf.html>

Fanzine:

Silva, A. (1983). *Aos Berros*. *Aos Berros*, Volume 0, Juiz de Fora, Brasil.

Entrevistas:

Loures, V. G. Entrevista cedida por: Susana Azevedo Reis. Juiz de Fora, 2017.

Ribeiro, Helton de Araújo. Entrevista cedida por: Susana Azevedo Reis, Juiz de Fora, 2017.

Silva, A. Entrevista cedida por: Susana Azevedo Reis, Juiz de Fora, 2017.

Referências

Aarão, D. (2000). *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar.

Barnard, M; Olinto, L. (2003). *Moda e comunicação*. São Paulo, Brasil: Rocco.

Caiafa, J. (1985). *O movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar.

- Corrêa, T. G. (1989). *Rock nos passos da moda: mídia, consumo x mercado cultural*. Campinas, Brasil: Paaripus.
- Ferreira, M. M. (2002). *História, tempo presente e história oral*. Rio de Janeiro, Brasil: Topoi.
- Gallo, I. (2010). Por uma historiografia do Punk. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*. Número 41, pp. 7-8; 12-14; 17.
- Gaspari, E. (2016). *A Ditadura Acabada*. São Paulo, Brasil: Intrínseca.
- Gastman, R; Neelon, C; Smyrski, A. (2008). *Cultura Urbana*. Barcelona, Espanha: Losada.
- Halbwachs, M. (1968). *A memória coletiva*. São Paulo, Brasil: Revista dos Tribunais LTDA.
- Hobsbawn, E. (1995). *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- Hollanda, H. B; Gonçalves, M. A. (1982). *Cultura e Participação nos anos 60*. São Paulo, Brasil: Brasiliense.
- Izquierdo, I. (2002). *Memória*. Porto Alegre, Brasil: Artmed.
- Ferreira, M. M; Amado, J. (1996). *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro, Brasil: Fundação Getúlio Vargas.
- Müller, A. (2010). *A resistência do movimento estudantil brasileiro contra o regime ditatorial e o retorno da UNE à cena pública (1969-1979)*. São Paulo, Brasil: USP.
- Napolitano, M. (2014). *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo, Brasil: Contexto.
- O'hara, C. (2005). *A Filosofia do Punk*. São Paulo, Brasil: Radical Livros.
- Oliveira, A. C. (2006). *Os fanzines contam uma história sobre os punks*. São Paulo: Achiamé.
- Pereira, C. A. M. (1986). *O que é contracultura*. São Paulo, Brasil: Brasiliense.
- Pollak, M. (1992). Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, Volume 5, número 10.
- Poerner, A. J. (1979). *O poder jovem: História da participação política dos estudantes brasileiros*. São Paulo, Brasil: Nacional.
- Reis, S.A. (2018). «Faça você mesmo». *O fanzine como representação do movimento punk em Juiz de Fora* (Dissertação de Mestrado em Comunicação). Juiz de Fora, Brasil: UFJF.
- Ridenti, M. (2007). *Esquerdas revolucionárias armadas nos anos 1960-1970. As esquerdas no Brasil. Revolução e democracia (1964...)*. Rio de Janeiro, Brasil: Civilização Brasileira.
- Rodrigues, D. (2012) *Anarquia na passarela: a influência do movimento punk nas coleções de moda*. Porto Alegre, Brasil: Dublinense.

LA CONFORMACION GRUPAL DE ADOLESCENTES PARA LA EJECUCIÓN DE UNA PERFORMANCE MUSICAL. EL «SABADO ESTUDIANTIL» EN JUJUY, ARGENTINA

Natalia Paola Montoya*

RESUMEN

El presente escrito tiene la intención de dar a conocer el proceso de conformación grupal y la correspondiente distribución de roles para la ejecución de la performance musical en adolescentes entre los trece y dieciocho años de edad. Dicho proceso comprende un periodo de cinco meses en forma continua para identificar la variabilidad en la composición grupal y vínculos creados en torno a la música. Para la ejecución de esta tarea, se llevaron a cabo observaciones, grabaciones sonoras y conversaciones informales tanto en los ensayos como en el evento final, el «sábado estudiantil». De este modo, se evidencian particularidades en la elaboración de las letras, las ubicaciones espaciales y la aplicación coreográfica. En consecuencia, se analizan categorías relacionadas con el cuerpo, su lugar en el espacio musical y la influencia de la música en la identidad adolescente.

Palabras clave: Grupo, adolescentes, performance musical, sábado estudiantil, Jujuy.

ABSTRACT

This paper attempts to describe the process of group conformation and the corresponding distribution of roles for the implementation of musical performance of adolescents aged between thirteen and eighteen. This process includes a period of five months in a continuous way to identify the variability in the group composition and links created to music. In order to execute this task, observations, sound recordings and informal conversations were carried out both

* Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales; Universidad Nacional de Jujuy, montoyanataliafhycs@gmail.com.

during the rehearsals and at the final event, the «student's Saturday». In this way, particularities regarding the elaboration of the lyrics, the spatial locations and the choreographic application are evidenced. Consequently, categories related to the body, its place in the musical space and the influence of music on adolescent identity are analyzed.

Keywords: Group, teenagers, musical performance, student's Saturday, Jujuy.

Introducción

La conformación grupal en los adolescentes se expresa como un espacio de encuentro e intercambio de intereses que se manifiestan en los comportamientos adquiridos en la convivencia diaria. Estos son compartidos y sirven para crear la identidad colectiva como confluencia de las identidades individuales elaboradas a lo largo de la trayectoria educativa, sea académica o de formación personal. El desafío de la educación en la actualidad, es contribuir con esta formación a través instancias que promuevan la adquisición de habilidades para el desempeño dentro de la sociedad. Las escuelas para cumplir con esta función social participan todos los años en las actividades programadas por el Ente Autárquico Permanente que planifica y coordina el desarrollo de los eventos estudiantiles. Uno de ellos, es el llamado «sábado estudiantil» realizado en los meses de julio o agosto donde se cuenta con la asistencia de todas las escuelas de la ciudad de San Salvador de Jujuy, inscriptas previamente. Ante esta convocatoria, los estudiantes tienden a organizarse para armar las bandas musicales, las coreografías en forma de video clip y los símbolos materiales que llevarán al evento. Este es uno de los motivos por los cuales se inició el proceso de indagación basada en la observación de los elementos que componen la estructura de la performance musical. Además, se trató de dar respuesta a la necesidad de identificar la variabilidad en la composición grupal y los vínculos creados por los adolescentes en torno a la práctica musical en espacios cotidianos. Para cumplir con este objetivo se hizo necesario utilizar instrumentos ligados a la observación, la descripción y el registro sistemático de cada de las actividades partiendo de la reunión inicial y finalizando el día del evento. En este punto es de fundamental importancia mencionar que el grupo estuvo conformado por adolescentes entre los trece y dieciocho años de edad del Bachillerato Provincial N° 16 «Paso de Jama». Esta escuela secundaria, por llevar la denominación de bachillerato, es depositaria de representaciones sociales

negativas instaladas en el imaginario de los habitantes de la provincia. Por lo tanto, los estudiantes que concurren a la institución sienten y expresan la connotación negativa como parte de su proceso identitario y utilizan la música para superar esta visión. Además, promueve la vinculación con la herencia cultural en el ámbito familiar y social porque la memoria sonora actúa en los nuevos acontecimientos como resultado de la apropiación instrumental y sonora producida por el hombre.

Pero esta sonoridad no es ajena al movimiento, al ritmo y al entorno que rodea a los grupos ejecutantes de danzas o expresiones musicales. Por tal razón, se realizaron registros sonoros de la práctica efectuada durante los meses de abril, mayo, junio y julio de 2018. Se opta por este instrumento por ser parte de la propuesta metodológica formulada por la etnomusicología que sirve para establecer clasificaciones instrumentales, ritmos y variaciones melódicas en las expresiones musicales. Asimismo, se efectuaron conversaciones informales con los participantes de los ensayos y los actores intervinientes en el desarrollo de la performance final con la pretensión de recuperar las voces de los actores principales y complementar las observaciones que son presentados a través de esquemas gráficos.

El contexto socio-educativo

De acuerdo al Proyecto Curricular Institucional,¹ el Bachillerato Provincial N 16 «Paso de Jama» inició sus actividades el 31 de mayo del año 1988. Su funcionamiento con el nombre de Ciclo Básico Secundario fue impuesto para cubrir las necesidades educativas de jóvenes y adolescentes de Villa Jardín de Reyes. En la actualidad, se observa una concurrencia estudiantil desde distintos barrios como Campo Verde, San Pedrito, Guerrero, Cuyaya, La Cortada, Los Molinos, Los Perales, San Martín, ciudad de Palpalá y por supuesto, el lugar donde se sitúa la escuela en los últimos diez años, el barrio Huaico.

En este barrio, el recorrido a pie por cada una de las calles muestra una diversidad social y económica plasmada en las fachadas de las viviendas. Sobre la avenida Bolivia, que conecta las zonas mencionadas, se observa un asentamiento cuyo nacimiento data de aproximadamente diez años atrás y está compuesto por familias jóvenes provenientes de distintos barrios, provincias y países. Es claro que la llegada de estas nuevas familias modificó la dinámica barrial permitiendo el paso de nuevas

¹ PCI proporcionado por la institución para la elaboración del Proyecto Pedagógico Socioeducativo.

líneas de transporte que contribuyen a que los estudiantes de barrios alejados puedan arribar a la institución. Y lo hacen por medio de las líneas 12, 40, 34, 35, 38 y 39 que tienen paradas cercanas permitiendo el acceso de estudiantes y de todo el personal que realiza su trabajo en el interior de la escuela.

El incremento en la cantidad de habitantes generó una mayor atención con los programas sanitarios y visita los hogares que es plasmado en el seguimiento asistencial por parte del Ministerio de Salud. De este modo, el aumento demográfico se constituye en un indicador que demanda una educación inclusiva que no sólo reconozca las necesidades de la comunidad, sino que también, pueda brindar las respuestas más acertadas para abordar las problemáticas. Pero el crecimiento demográfico y las nuevas demandas no están reflejadas en el contexto escolar donde la matrícula está compuesta por treinta estudiantes de ingreso al primer año en el turno mañana al igual que en el turno tarde.

Las indagaciones arrojan un promedio de cien estudiantes en total para un turno, mientras que en el otro varía de acuerdo a la demanda y la condición que reviste el estudiante. Por ejemplo, si repite el año, si es ingresante, si posee disponibilidad horaria, si realiza el cambio de turno, si pide el pase a otra escuela, entre otros motivos. Algunas de estas condiciones, altera el tiempo de cursado para los estudiantes debido a una inscripción fuera de término por exámenes fallidos en otras instituciones reafirmando el estigma que recae sobre un «bachillerato».² La diferencia horaria (turno tarde y turno mañana) contribuye a la formación de representaciones sociales respecto del nivel académico de los estudiantes basada en comportamientos, condiciones y expresiones compartidas.

Algunas de las problemáticas emergentes de la contextualización

La caracterización de la población estudiantil anticipó algunos aspectos a ser considerados como problemáticas naturalizadas en la cotidianidad escolar y que deben ser trabajadas en espacios donde el pensamiento crítico, es una de las capacidades a desarrollar. La primera se evidencia en la clásica designación «ser y estar en un bachillerato» como consecuencia de una estigmatización al bajo rendimiento escolar. La imposibilidad de cumplir con las exigencias académicas plasmadas en los exámenes de

² Expresión que simboliza el estigma social otorgado a las instituciones con la misma denominación. Responde a una creencia popular sobre el nivel académico de los estudiantes que concurren a estas instituciones.

ingreso al nivel secundario hace que los estudiantes y detrás de ellos las familias, requieran de la aceptación de una realidad que no es la planificada.

Entonces, se produce una modificación en la dinámica familiar expresada en el retorno a la esfera barrial donde la realidad es completamente distinta a la pensada en las escuelas céntricas. A la vez, la limitación en la elección de la escuela se traduce en largos recorridos realizados por los estudiantes para arribar a la institución imposibilitando una participación constante en cada una de las actividades escolares no obligatorias.

La situación es evidente en repetidas ausencias que contribuyen de forma directa, a la falta de identificación institucional percibida durante en este último tiempo. De allí, deviene la segunda problemática que es una consecuencia inmediata o más bien, un reflejo de aquellas representaciones sociales extendidas como creencias populares.

La idea generalizada se refuerza cuando los sujetos expresan que la diferenciación horaria es un indicador necesario que considerar a la hora de plantear espacios de intercambio. De esta manera se acortarían las distancias entre los turnos que, en este momento, parece ser un obstáculo para la creación de un sentimiento compartido, aspecto básico de la identidad colectiva y parte importante de la cultura institucional. La misma es observada en los agrupamientos realizados en horas libres donde el tiempo es utilizado para compartir juegos y no para reforzar contenidos. Por otro lado, existe un tipo de agrupamiento cuya finalidad es la participación democrática en las decisiones estudiantiles inherentes al Centro de estudiantes de reciente creación. Esto proporciona las bases para la construcción identitaria de los estudiantes centrada en la toma de decisiones no solamente en políticas estudiantiles sino en todos los aspectos referidos a la educación secundaria. Una de las decisiones es la planificación de las tareas relacionadas a los eventos estudiantiles propuestos por el organismo correspondiente como el sábado estudiantil, la elección reina y la construcción de la carroza para desfilar en la semana del estudiante.

Caracterización del grupo-banda estudiantil

El grupo observado desde el mes de abril hasta el mes de agosto de 2018, estuvo conformado por estudiantes entre trece y dieciocho años de edad que se encontraban cursando el nivel secundario en esta escuela secundaria. La elección de un estudiante de cuarto año del turno tarde como líder del grupo e intermediario para los trámites burocráticos y

administrativos, fue realizada en los primeros encuentros dentro de las aulas. Una vez tomada la decisión, el representante pudo designar dos compañeros del mismo curso y uno de tercer año para tomar su lugar en caso de ausencia.

Las tareas a su cargo estuvieron vinculadas con la solicitud o préstamo de los instrumentos musicales por ser propiedad, en su gran mayoría, de la escuela. Estas tres personas, luego de reuniones previas, se juntaban en los pasillos del establecimiento para convocar al resto de los miembros provenientes de los distintos cursos y divisiones del turno tarde y mañana. La intención primordial se focalizó en el evento denominado «sábado estudiantil» donde participan estudiantes de los colegios secundarios de San Salvador de Jujuy. Por tal motivo, se produjeron ensayos musicales los días miércoles, jueves y viernes desde las 18:30hs a 19:30hs, horario fijado por la institución para el uso de los espacios comunes y evitar la interrupción en el dictado de clases.

Algunos ensayos se llevaron a cabo en el patio descubierto, otros, en uno de los pasillos utilizados para acceder al salón de usos múltiples. En este punto es importante resaltar la necesidad de utilizar estos espacios debido a la onda expansiva del sonido que, a la primera escucha, puede resultar molesta.

Tras organizar la actividad interna del grupo, se realizó la asignación instrumental a cada integrante que iba variando de acuerdo a la asistencia a los ensayos. En gran cantidad, los estudiantes eran de 1er año del turno mañana que, después de la práctica de educación física, se quedaban en la escuela para ejecutar instrumentos de cuerda y esperar hasta la hora pactada. Ante el toque del timbre para el retiro de la escuela el líder, en compañía de dos o tres compañeros, se dirigía al recinto para extraer del armario escolar los redoblantes, las cassetas, las trompetas, entre otros.

En las primeras dos semanas se observó esta dinámica instalada y aceptada por todos los miembros que le concedían cierta jerarquía a este estudiante por poseer experiencia para la organización de las batucadas.³ Cada vez que se podía conversar con el afirmaba que «el año pasado yo toqué para la ENET 2⁴ pero este año quiero que vayamos todos, por la escuela, por el bachi». En la siguiente semana, uno de los acompañantes, estudiante de 5to año dejó de asistir a los ensayos y salió del grupo musical afirmando que no podía cumplir con el tiempo necesario porque deseaba ser carrocerero.⁵ Sin embargo, la versión del encargado era completamente

³ Fiesta animada donde se baila al ritmo de la música de los tambores.

⁴ Escuela de Educación Técnica N°2.

⁵ Designación concedida a los estudiantes comprometidos con la construcción de la carroza desde agosto a septiembre de cada año.

distinta y acusaba a todos los egresados de quinto año de no contribuir con la banda musical para que adquiriera el reconocimiento adecuado que le evite problemas administrativos. También hacía hincapié en los distintos puntos de vista para organizar una banda musical que se refleja en la lucha constante por adquirir el poder. Finalmente, después de la partida de estos miembros, la figura del líder inicial se fortaleció de modo inmediato porque pudo reorganizar el grupo redistribuyendo las tareas y dando apertura para el ingreso de nuevos integrantes. Esto se hizo evidente en la primera presentación efectuada a finales de mayo en el patio de la escuela en conmemoración de los treinta años desde su creación.

Para el mes de junio la dinámica grupal era similar a las realizadas la primera semana contando con diez, doce o quince estudiantes quienes comenzaban a manifestar sus inquietudes en torno a la música. Si bien, la repetición como estrategia de perfeccionamiento de la pieza musical favoreció la incorporación de las letras y ritmos, también limitó la exploración instrumental de los estudiantes. A pesar de ello, los ensayos continuaron hasta la segunda fecha de presentación, el 7 de julio. No obstante, las inclemencias del tiempo hicieron que se postergara el evento hasta el sábado 4 de agosto otorgándole al grupo más tiempo para ensayar la performance.

La descripción efectuada hasta aquí se corresponde con la propuesta de Souto (1999) quien utiliza la palabra grupo desde su origen etimológico «gropo o gruppa» para asociar el concepto con el sentido original de nudo o reunión. A esto se le agrega la distribución y la distancia entre los miembros para establecer relaciones de igualdad entre ellos. Por lo tanto, las relaciones mutuas, las interacciones y las miradas entre las personas aparecen en esa reunión interna y evidencian el anudamiento como sinónimo de lazos que ligan y a su vez, obturan las relaciones entre los participantes que asumen funciones equipolentes al identificar su rol. Por otra parte, la perspectiva psicológica define al grupo como una entidad constituida por individuos con vínculos entre sí, con percepción colectiva de unidad y pertenencia dadas por los vínculos que se establecen entre personas. Es así que la división de roles asumidas en el interior del grupo, representan funciones significativas ligadas al liderazgo, el status o la jerarquía otorgada por el colectivo al identificar una función social. De allí deviene la gran importancia otorgada por los adolescentes a los agrupamientos en las escuelas porque fortalecen a nivel personal, la autoestima y a nivel grupal, la identidad y la memoria colectiva. Por consiguiente, la pertenencia a este tipo de grupos según Martínez (citada por Oriola Requena & Gustems Carnicer, 2015) aporta soporte y comprensión

por estar viviendo circunstancias semejantes comprendiendo lo que les ocurre. Además, promueve el sentido de pertenencia al adquirir ciertas actitudes y pautas de acción que reaparecen en nuevas situaciones presentando oportunidades de representar un papel y percibir la competencia para tal fin.

La apropiación del espacio para la performance musical

Se considera pertinente hablar sobre la apropiación de un espacio que no solo es un lugar físico, sino que representa el proceso de adquisición y distribución de roles dentro de este grupo. La división es similar a la constelación de papeles donde cada uno asume uno específico y delimita el rol que debe cumplir el otro. Al respecto Mayer (1980) afirma que:

(..) esa estructura dinámica simula la red social interna, formulada dentro del espacio colectivo donde la interacción es el elemento principal. Una concepción más concreta es la de cuasi-grupo clasificatorio que evidencia en los intereses comunes que subyacen en el grupo potencial. En él, los miembros tienen en común intereses y formas de comportamiento que podría inducirles a configurarse como grupos definidos (p. 108).

Tal es el caso de los adolescentes de este grupo creado con fines explícitos por estar ligados a la participación en el evento estudiantil y fines implícitos, al desarrollar una performance musical. En este sentido es posible utilizar el concepto de performance desde la visión totalizadora propuesta por Menelli (2009) donde el espacio es un elemento esencial para analizar la práctica musical. Y lo es porque se constituye en el soporte específico sobre el cual se plasman las ubicaciones y los roles que evidencian la actividad general. De esta manera, a cada miembro le pertenece un lugar otorgado de acuerdo al instrumento musical ejecutado y a su vez, evidencia el liderazgo de quien asume la coordinación de la tarea.

Con el fin de precisar esta designación se realiza la representación gráfica a través de esquemas que muestran el agrupamiento definido en función de la sonoridad requerida para lograr la armonía y equilibrio en la ejecución de la pieza final. Por ello, la distribución no es aleatoria o realizada como imposición del líder, sino que él mismo, al tener conocimientos musicales, pudo organizar la práctica musical y hacer que la participación sea igualitaria.

En la figura 1 se muestra la posición otorgada a cada miembro en la mayoría de los ensayos, pero tomando como referencia los instrumentos seleccionados para la conformación de la banda estudiantil. Este es el eje central debido al sentido que adquieren los instrumentos de percusión en la performance musical.

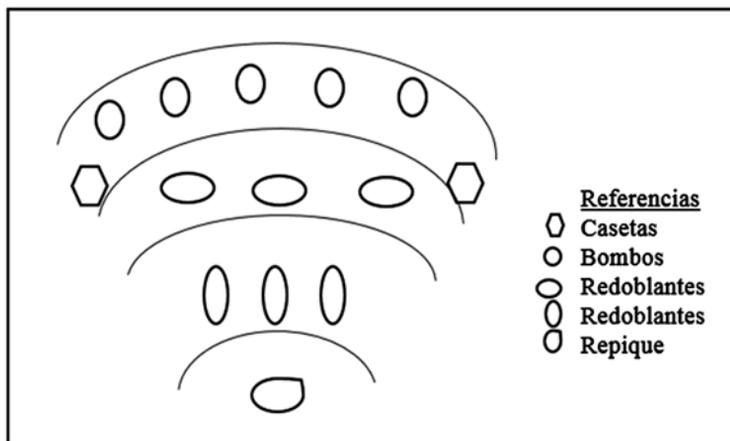


Figura 1. Distribución del grupo para la ejecución de instrumentos. Fuente: Elaboración propia, observaciones en campo realizadas por la autora.

La figura 2 plasma el desplazamiento del líder devenido en director musical de la banda estudiantil que, por contar con pocos instrumentos de viento, se vio obligado a transitar por el espacio para expandir la onda sonora del único trombón. En las grabaciones el sonido del trombón es poco perceptible en comparación con los instrumentos de percusión como los zurdos que al simple repique opaca las melodías. Allí es donde los ensayos al aire libre cobran importancia porque el viento aparece como un factor de extensión sonora y protección auditiva.

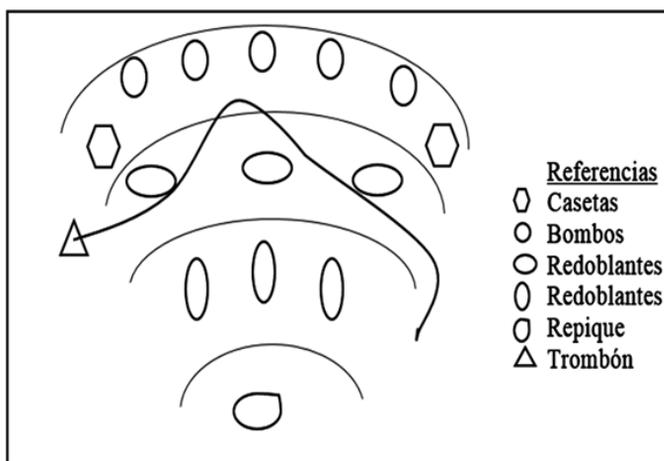


Figura 2. Desplazamiento coreográfico. Fuente: Elaboración propia, observaciones en campo realizadas por la autora.

La figura 3 demuestra que las prácticas preliminares mantienen el objetivo de creación de los grupos musicales, participar en el evento estudiantil, pero se amoldan a los espacios ofrecidos haciendo que la sonoridad cambie. La ejecución de las piezas musicales en un sitio plano y abierto permite que el sonido sea más expansivo. Por el contrario, ubicarse en una parte del estadio de fútbol con los instrumentos en las tribunas y con la presencia de una cantidad significativa de personas alrededor, hace que el sonido y, sobre todo el canto, sea percibido con menor intensidad.

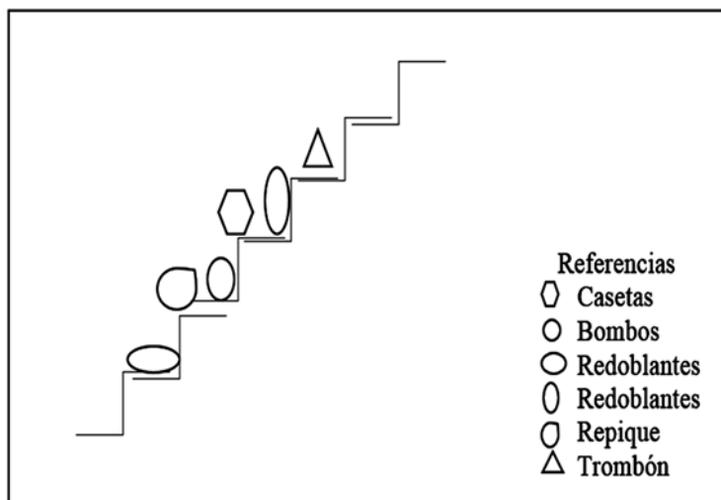


Figura 3. Ubicación de la banda estudiantil en el estadio 23 de agosto el 04/08/18. Fuente: Elaboración propia, observaciones en campo realizadas por la autora.

Performance musical y actividad coreográfica

Los esquemas expuestos⁶ muestran el traslado por el espacio perpetrado por los participantes del grupo creando de esta manera, una coreografía. El desplazamiento triangular inició, en los ensayos, con los primeros golpes percusivos del repique y así, marcar la continuación de la base rítmica sobre la cual suenan los otros instrumentos. Unos segundos después, esta

⁶ Figura 1, 2 y 3 elaboradas para situar en el plano la actividad y proporcionar una idea detallada de las observaciones.

composición se hizo evidente en la conjunción rítmica cuya sonoridad se volvió dinámica por estar relacionada con el movimiento corporal.

Por lo general, el término coreografía es utilizado para designar una actividad individual o colectiva pero siempre ligada al baile o la danza al incluir el movimiento, el señalamiento del cuerpo con relación al espacio y el espacio con relación al cuerpo, y el participante como parte del suceso. Así, todo espectáculo contemporáneo según Pavis (1998) posee una dimensión coreográfica que comprende desplazamientos, gestos del intérprete, ritmos de la performance, sincronización de la palabra con el gesto y la disposición fundamental del intérprete en escena. Esta acción demuestra la presencia del cuerpo en tanto realidad material al apropiarse de un espacio físico concreto en relación dialéctica con la materialidad del cuerpo.

El ritmo de los cuerpos representa la relación a cuerpo-lenguaje al unir gestos con palabras, sonidos con movimientos y espacios con sucesos musicales. En consecuencia, es un cuerpo lenguaje, sujeto al ritmo de su individuación en los ritmos del mundo que le toca vivir. De ello se desprende el sentido conferido a este desplazamiento que es expresión corporal guiada por la sonoridad de los instrumentos percusivos. No existió un baile, pero sí, una manifestación colectiva y corporal unida a la ejecución melódica de obras musicales contemporáneas, reconocidas y compartidas por los adolescentes. Esto lleva a enlazar cuerpo y movimiento, ritmo y distribución espacial que materializa la sensación vivida al ejecutar instrumentos. En suma, la combinación de corporalidad, música y práctica proviene de la teoría de la interpelación donde «las expresiones musicales son manifestaciones culturales que poseen cadenas de significados originadas y modificadas en diversos contextos sociales» (Avenburg, 2011, p. 21). Así, la formación social e histórica también es cultural y por tanto, puede ser comprendida en perspectiva holística o visión totalizadora tal como la define Menelli (2009) al decir que la performance integra los hechos ligados a la práctica, al producto, a los actores y por supuesto, a la situación. Una parte fundamental de la práctica es el canto que, en este caso, surgió del acuerdo realizado entre los estudiantes para re-versionar canciones populares. Es así como aparecieron los covers manteniendo la melodía de la canción original, pero cantados con letras que expresaban la realidad estudiantil.

A continuación se presentan los dos ejemplos más ejecutados en los ensayos:

1. La bicicleta⁷

La hinchada está de fiesta,
ya llegó el 16.
Con los bombos y banderas,
te venimos a ver.
En las buenas y en las malas,
yo siempre voy a estar.
Y estoy con la 16, tenemos que ganar
Vamos bachi
Yo a vos te sigo siempre a todos lados
Con los duendes,
vamos todos a salir campeones.
Y esta nunca va a dejar de alentarte
Que este año,
quiero la copa entre mis manos

Vamos bachi (x2)

La banda está de fiesta,
no podemos perder.

Vamos bachi (x2)

2. Traicionera⁸

Otra vez te vengo a ver
Con esta hinchada,
que te alienta en todos lados
No puedo creer,
todos los años que he pasado alentando
Pasan los años, se van los duendes
Pero a este bachi,
siempre le queda su gente
Que hace fiesta,
que alienta siempre.
Y que pase lo que pase siempre voy a estar
En las buenas y en las malas

⁷ Cantada con la melodía de la canción «La bicicleta» de Shakira y Carlos Vives.

⁸ Cantada con la melodía de la canción «Traicionera» de Sebastián Yatra.

Y hace rato ya se demostró,
que acá junto vos, nunca faltó yo.
No hay ninguna hinchada como esta,
será por eso que este bachi se respeta.
Porque siempre fuimos
los duendes de la fiesta.
Y que los demás que miren y aprendan.
No hay comparación con la locura,
que me genera estar acá
En esta tribuna
Que en primero me enseñaron a quererte
Por eso este amor va a ser por siempre

Los actores generaron vínculos debido a la agrupación realizada que se fueron evidenciando en los comportamientos manifestados en la organización, coordinación y ejecución de los instrumentos musicales presente en las figuras mostradas. Estas situaciones pueden ser entendidas como ocasión musical que, Herndon (citado en Reynoso, 2006) engloba en «expresión encapsulada de las formas y valores culturales compartidos de una sociedad que incluye no solo la música en sí misma, sino la totalidad de la conducta asociada y los conceptos subyacentes» (p. 152). Por esta razón, es imprescindible situar la práctica musical dentro de un contexto que imprima las características compartidas por el grupo y la idiosincrasia del sujeto que no muestra pasividad ante tal situación.

De acuerdo a Avenburg (2011) los actores sociales no son receptores pasivos, sino que utilizan las prácticas musicales para cuestionar y resignificar sus propios sentidos. Por tanto, el uso de estas melodías se vio ligada en primer lugar, a la realidad musical adolescente donde el reggaetón es el ritmo más escuchado y sencillo de ser ejecutado con un círculo de cuatro acordes y, en segundo término, a la realidad social y cultural del contexto escolar. Las múltiples repeticiones en función de la expresión sentimental hacia una escuela es lo que García (2005) establece en su primer postulado para analizar la performance. Esta es una forma particular de performance que tiende a reconsiderar la herencia cultural y pone en acción sonidos, emociones, movimientos corporales y posiciones estéticas a través de la reflexividad. El segundo, es el carácter dialógico constante donde se produce la intersección de estructuras sonoras y movimientos corporales provenientes del pasado o completamente nuevas. En este sentido es posible mencionar la tradición en las prácticas

musicales y corporales que son adquiridas de cohortes estudiantiles anteriores que impusieron designaciones como «duendes».⁹

El tercer postulado expresa que es un acto de poder y control que se hace evidente en la necesidad de construir una identidad en correspondencia con el contexto para apropiarse de las técnicas de ejecución, los géneros musicales u otros. Es así como la batucada, ritmo percusivo con diversas variaciones sonoras y rítmicas, forma parte de la identidad estudiantil inherente a los jujeños.

El cuarto marca la reflexividad performativa intermitente donde los sujetos pueden monitorear el uso que están haciendo del lenguaje musical y/o corporal y tener una actitud activa para organizar el paisaje sonoro. Esto es lo que se hizo evidente en los ensayos sin la intervención de un lenguaje musical formal permitiendo las mínimas contribuciones de los miembros de la banda escolar.

El quinto afirma que la práctica musical tiene un carácter convergente/divergente que aparece como un microcosmos en el que confluyen las bases sociales, culturales, políticas y valorativas de la sociedad. Tal como se ejecutan las planificaciones generales con cronogramas y fechas concretas, se aplica la formación del microcosmos escolar en cada uno de los ensayos. En definitiva, los postulados sirven para identificar las relaciones grupales y la conformación intersubjetiva que aparece en los adolescentes en la época biológica donde se padecen crisis identitarias. Siguiendo a Hormigos & Cabello (2004) la identidad sólo puede ser definida en un proceso de interacción e interrelación de grupos o sociedades para marcar los límites o las fronteras que los particularizan. Sin embargo, esa singularidad es motivo de estigmatización reflejada en ciertas expresiones «ser de un bachi»¹⁰ o «nunca ganamos porque somos de este lugar»,¹¹ que buscan ser superadas con el reconocimiento social emergente de los diversos eventos estudiantiles realizados en el marco de la Fiesta Nacional de los Estudiantes. En ese contexto, el grupo de adolescentes preparó su performance para ser interpretada y evaluada por jurados en el sábado estudiantil desarrollado en el estadio 23 de agosto de la ciudad capital.

La particularidad de esta presentación ante personas que juzgaron su pertinencia coincide con la propuesta de García (2005) al decir que en

⁹ Autodenominación de los estudiantes y referencia a la mascota que identifica a la escuela.

¹⁰ Frase mencionada en varias ocasiones en momentos previos a los ensayos para el sábado estudiantil.

¹¹ Frase mencionada en varias ocasiones en momentos previos a los ensayos para el sábado estudiantil.

«la performance se pone en juego un tipo de comportamiento discursivo-acto-el cual genera un producto verbal-género, que adquiere significación dentro de un segmento de comportamiento culturalmente definido-evento». (p. 31). Otro elemento que compone la performance es la audiencia que legitimó la validez de la performance musical que se concretó en un acto de ejecución instrumental y vocal colectiva en el estadio de fútbol que, por reducción espacial, se realizó en las tribunas.

Las reglas específicas son las que guían la clasificación y calificación otorgada a las manifestaciones artísticas realizadas el mismo día que también están ligadas a la música. Se trata de la coreografía plasmada en el video clip¹² y la aparición de mascotas¹³ cuyos nombres están relacionados con la historia personal o colectiva de los grupos participantes.

Música y corporalidad

Desde la perspectiva simbólica, la performance musical se combina con la performance corporal o dancística para evidenciar la herencia de la tradición y de la memoria colectiva instalada en el interior de la realidad grupal. En ella se ponen en juego niveles de interacción referidas a la historia personal y a los modos de construir la identidad que se entrelazan con el espacio y la realidad material. Esta conjunción es lo que Menelli (2009) denomina performance y se evidencia en una equipolencia de funciones y en la ocupación corporal de los espacios destinada a la ejecución instrumental presentes en los gráficos en uno de los apartados. Parafraseando a Le Breton (1995) esa existencia colectiva se encuentra basada en una amalgama de rituales cuya función es regir las relaciones entre los hombres con el mundo y los hombres entre sí. El cuerpo cumple esa función, la de atribuirse la realidad material ligada a rituales que rigen las relaciones de los hombres entre sí, de grupos y de aspectos intrínsecos a la comunidad grupal.

Las representaciones del cuerpo y los saberes acerca del cuerpo son tributarios de un estado social, de una visión del mundo y dentro de esta última, de una definición de la persona. Por lo tanto, el cuerpo/s es una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo, que liga a los hombres con el medio de manera constante. En esa realidad simbólica se hace presente el dominio masculino (Bourdieu, 2000) que se manifiesta

¹² Video clip: categoría de participación para el baile colectivo.

¹³ Muñecos creados para representar a la escuela que, en algunos casos, reciben nombres de animales. Por ejemplo, canarios, duendes, coyotes, entre otros.

en costumbres y discursos enunciados en la evidente diferenciación sexual entre hombre y mujer. Esta se relaciona con la visión dominante de la división sexual emergente de refranes, cantos, poemas, representaciones gráficas y actividades de distinta índole. Por consiguiente, la justificación de la división se halla en los dichos y se refuerza en los hechos.

La traducción de esta esfera diferencial es transmitida en los distintos espacios compartidos por cuerpos femeninos y masculinos, pero siempre el primero, como consecuencia del segundo, es decir, que se liga a la realidad masculina. La separación tajante que se encuentra en la sociedad donde la división de las cosas y las actividades se da según la oposición entre lo masculino y lo femenino en tanto posiciones homólogas. Es así como los opuestos ingresan en un proceso de naturalización extendiendo la división a todas las áreas de intervención individual o colectiva. No es extraño que la banda musical se encontrara solo conformada por varones de trece a dieciocho años sin la participación de mujeres de la misma edad. Allí, interviene el *habitus* (Bourdieu, 2000) como estado incorporado que subestima y estigmatiza el «cuerpo femenino» o que, simplemente le coloca la etiqueta «las chicas no participan porque no saben tocar»,¹⁴ «ella no puede estar en la banda porque solo es para los pibes».¹⁵

La respuesta negativa se vincula con la familiarización de un mundo simbólico estructurado por la inculcación colectiva que sustenta la existencia de los rituales o eventos colectivos. A su vez, transmiten condiciones y características de los cuerpos y la manera usual de utilizarlos dentro de esas ocasiones, es decir, materializar su existencia en los distintos momentos. Butler (2002) hace referencia a las normas que regulan el sexo y «obran de una manera performativa para constituir la materialidad de los cuerpos y, más específicamente, para materializar el sexo del cuerpo, para materializar la diferencia sexual en aras de consolidar el imperativo heterosexual» (p. 18).

La designación femenina para un cuerpo femenino establece límites para la ejecución coreográfica e instrumental inherente a la performance musical descrita a lo largo de este escrito. Es evidente que la separación se relaciona con lo instituido a nivel cultural en los esquemas de pensamiento contruidos por la dominación masculina. Así, los músicos varones son los que adquieren reconocimiento social mientras que las mujeres «músicas, instrumentistas, solistas» quedan en segundo plano. Ese microcosmo es el reflejo de una sociedad musical que pondera la intervención artística masculina y limita la participación femenina en

¹⁴ Frase repetida en varias ocasiones durante los ensayos musicales.

¹⁵ Frase repetida en varias ocasiones durante los ensayos musicales.

algunas bandas musicales. Por lo tanto, no se mide en capacidades intelectuales o musicales para la ejecución instrumental sino en la materialización del sexo que, unido al cuerpo, legitiman la inexistencia de lo femenino en la música. Sobre todo, si se trata de la construcción de bandas musicales escolares pensadas e integradas por adolescentes donde la edad se constituye en un indicador de diferenciación sexual. En resumen, la tenencia del dominio es la clara expresión de la violencia simbólica y las formas de poder aplicados para la conformación grupal.

Siguiendo a Bourdieu (2000) estas diferencias sexuales son diferencias sociales naturalizadas en tanto implican una somatización de las relaciones de dominio, es decir, como consecuencia de «la sumisión inmediata y prerreflexiva de los cuerpos socializados» (p. 42). A su vez, Butler (2007) menciona al cuerpo como un mero instrumento o medio con el cual se relaciona un conjunto de significados culturales y sociales. Para ella, «el «cuerpo» es en sí una construcción, como lo son los múltiples «cuerpos» que conforman el campo de los sujetos con género. No puede afirmarse que los cuerpos posean una existencia significativa antes de la marca de su género» (p. 58). Y su afirmación brinda la explicación de la inscripción del género en cuerpos anatómicamente diferenciados por ser receptores pasivos de una ley cultural inevitable.

La activación de la corporalidad en la agrupación adquiere un sentido dominante cuando restringe el ingreso del cuerpo femenino atribuyendo su condición al género percibido. De esta manera, se lo relaciona con el sexo biológico y el cuerpo anatómico que moviliza la sensación de invasión del espacio musical creado por la dominación masculina. Bajo esta perspectiva se puede decir que, dentro del grupo observado, la intervención femenina se encontró ausente durante los ensayos y solo apareció para complementar el canto el día del evento.

Música e identidad en los adolescentes

Sin duda, la música es valorada desde la antropología, como una herramienta que facilita la construcción identitaria del ser humano porque con ella, expresa sentimientos, emociones, hábitos y comportamientos. Además, es porque hace referencia a los modos de vida, las sub-culturas creadas en torno a las prácticas musicales y las diversas destrezas colocadas para la elaboración de los instrumentos. Es así que ante el interrogante realizado por Blacking (2006) ¿hay música en el hombre? surgen respuestas relacionadas con los procesos sociales, económicos, históricos y sociales que rodean, en este caso, a los adolescentes.

Ser adolescente conlleva la identificación con ciertas sub-culturas basadas en géneros musicales que suenan de forma cotidiana, en plataformas virtuales como Spotify o YouTube. Allí, reafirma su identidad elaborada de manera personal con la influencia de los pares o desconocidos con los que interactúa en las redes virtuales. A sí mismo, el gusto por un género musical como el rock, reggaetón, k-pop, entre otros, le permite reconocer y ser reconocido por «otros», por los pares que hacen la misma elección musical. Estas características le proporcionan las herramientas necesarias para la creación de vínculos con los cuales identificarse e ir formando la identidad compartida o colectiva.

Por lo general, esta vinculación es consecuencia de la música compuesta con ritmos y arreglos electrónicos que son utilizados para captar la atención inmediata de los adolescentes. Son usados por el reggaetón, el electro-pop y hasta las baladas que se escuchan todos los días instalando una moda inevitable puesto que puede ser coreada por la mayoría de las personas en distintos acontecimientos.

El proceso de identificación inicia con el auto-conocimiento sobre los géneros musicales que se consumen y se ejecutan para finalizar en el contacto con los otros jóvenes en circunstancias similares. También se une con la carga social que contiene manifestaciones románticas, rebeldes y de sentimiento compartido por uno o más. Esta es la manera que tiene el adolescente de transmitir su necesidad, su comprensión sobre la realidad y pasar a integrar ese círculo social.

El adolescente utiliza la música como un camino para alejarse de sus figuras de autoridad como los padres o profesores y acercarse a sus semejantes porque la adolescencia es un período en el que los jóvenes sienten la necesidad de ganar independencia y construir su identidad. Y es en el interior de grupos denominados sub-culturas por afinidad de gustos, donde se crean y se recrean los valores, sentimientos u otros aspectos.

Al respecto Hall & Gay (2003) afirman que:

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

Este es el sentido que adquiere la música en la formación del ser humano sea en el interior de un espacio como una banda musical escolar o en las instancias que auto-generan para reunirse y fortalecer su identidad.

Si bien, el adolescente se identifica con algunos géneros musicales, el grupo puede modificar la preferencia para crear la performance musical que identifique a la mayoría. Tal es el caso de las canciones elegidas para ser re-versionadas en dicho evento y que, dentro de la institución¹⁶ incrementaban la popularidad y estatus de quienes conformaron el grupo.

La música es producción individual donde entra en juego la subjetividad y producción social por ser parte de un contexto que coloca reglas o modos de ser, pensar y sentir que, por repetición, se convierten en hábitos. Los colectivos humanos estructuran formas de música de acuerdo a este contexto y lo hacen por medio de los materiales utilizados para la construcción de instrumentos o por la condición social en la que viven quienes los crean o ejecutan. Así, las canciones utilizadas manifiestan una complejidad que, según Díaz (2009) puede ser analizada desde la perspectiva socio-discursiva al decir que en su estructuración intervienen dos códigos. Uno, es el lenguaje verbal que combina las expresiones cotidianas, inherentes al ser humano donde da a conocer su sentido de pertenencia o intereses personales. El ejemplo inmediato es la primera canción –la bicicleta– que incita a la organización para ganar el primer premio y salir campeones repasando, en cada verso, la pasión por los colores y los símbolos. El segundo, es la música y los distintos modos de producir música donde la enunciación es interpretada por el oyente como una parte de su historia personal. Eso es lo ocurrió con los géneros musicales elegidos como base melódica de los versos y estrofas con letras adaptadas para la hinchada en el sábado estudiantil.

Conclusión

Las relaciones entre los participantes giran en torno a una actividad musical y mantienen ciertos modos de aceptación de las reglas internas colocadas por decisión conjunta. Así también, las composiciones musicales en letra y música contribuyen con la formación del sentido musical, la apropiación rítmica basada en tiempo o pulso, la adquisición del sentido coreográfico por la movilidad en el espacio y la construcción identitaria de cada adolescente. La última cobra valor en la medida que se utiliza para afrontar situaciones similares en la vida diaria ligadas a decisiones personales, proyectos de vida y reconocimiento de la otredad.

¹⁶ Referencia al establecimiento educativo donde se realizó la indagación. Se trata del Bachillerato Provincial N°16 «Paso de Jama» ubicado en el barrio Huaico de la ciudad de San Salvador de Jujuy, Jujuy-Argentina.

La música es el complemento de la formación humana y puede ser utilizada para manifestar emociones o sentimientos que emanan de la subjetividad y también para asumir la posición ideológica frente a la sociedad. Así las expresiones de la identidad colectiva puesta en las canciones ejecutadas por esta banda musical escolar rompen con la estigmatización social al demostrar el lazo que los une como grupo y como «duendes».¹⁷ Al mismo tiempo resalta la posición ocupada en la sociedad con la participación en estos eventos donde se califica, con recompensas, la performance musical. Lo mencionado son rasgos positivos de la conformación grupal que poseen un polo negativo cuando la integración con el cuerpo femenino se ve restringida por reglas impuestas. Por ello derribar el imaginario masculino que rodean ciertas prácticas musicales, es una tarea compleja pero no imposible.

En definitiva, las categorías presentadas dejan nuevos interrogantes que abren el campo etnomusicológico hacia las prácticas musicales cotidianas confirmando la relación con el campo social y cultural que las rodea. Por ese motivo, se implementan conceptos ligados a la corporalidad y su materialización en el espacio porque la música no es ajena al movimiento. Al contrario, se la utiliza para la marcación del tiempo en todas ocasiones musicales generando coreografías no pensadas previamente. Esto confirma la intención de unir el cuerpo con la mente, el cuerpo con el ritmo que imprime la orientación de las especulaciones del movimiento y modela las formas de expresión dictadas por el lenguaje. Entonces, queda claro que los estudios de performance contribuyen con el desarrollo de las nuevas perspectivas en ciencias sociales. Y sobre todo en la antropología con la introducción de especialidades en el área visual, corporal y de la música.

Referencias bibliográficas

- Avenburg, K. (2011). *Recreando el pasado, posicionándose en el presente. Performance y experiencia en dos fiestas rituales de Iruya (Salta, Argentina)* (Tesis de doctorado). Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras.
- Blacking, J. (2006). *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza Editorial.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama.

¹⁷ Autodenominación que usan los adolescentes de este grupo. Es un nombre adquirido hace varios años que se transmite a las nuevas cohortes.

- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Carballo Villagra, P. (2006). La música como práctica significativa en los colectivos juveniles. *Revista de Ciencias Sociales*, III-IV(113-114), pp. 169-176. Recuperado el 10 de septiembre de 2018, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15311412>.
- Díaz, Claudio (2009) *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos.
- García, M. A. (2005). *Paisajes sonoros de un mundo coherente. Prácticas musicales y religión en la sociedad wichí*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología .
- Hall, S., & Gay, P. d. (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Ediciones.
- Hormigos, J., & Cabello, A. M. (2004). La construcción de la identidad juvenil a través de la música. *RES*(4), pp. 259-270. Recuperado el 10 de agosto de 2017, de <https://recyt.fecyt.es/index.php/res/article/view/64973/39361>.
- Le Breton, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Mayer, A. (1980). La importancia de los cuasi-grupos en el estudio de las sociedades complejas. En M. Banton, *Antropología de las sociedades complejas* (pp. 108-132). Madrid: Alianza.
- Menelli, Y. (2009). «Cuerpos que importan» en el contrapunto de coplas del carnaval humahuaqueño. *Avá*(16), pp. 189-209. Recuperado el 20 de enero de 2016 de http://www.ava.unam.edu.ar/images/16/pdf/ava16_menelli.pdf.
- Oriola Requena, S., & Gustems Carnicer, J. (2015). Música y adolescencia: usos, funciones y consideraciones educativas. *Revista de Ciencias de l'Educació*(2), pp. 28-45. Recuperado el 10 de septiembre de 2018, de <http://revistes.publicacionsurv.cat/index.php/ute>.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario de teatro*. Buenos Aires: Paidós, SAICF.
- Reynoso, C. (2006). *Antropología de la música, de los géneros tribales a la globalización*. (Vol. I- Teorías de la simplicidad). Buenos Aires: SB.
- Souto, M. (1999). *Grupos y dispositivos de formación*. Buenos Aires: Novedades Educativas.

GENEROSIDAD UTÓPICA: EL PODER DEL ARTE DE LA PERFORMANCE

siri gurudev (D.C. Hernández)*

RESUMEN

Desde la publicación de *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, académicos cuir racializados en todo el mundo han utilizado la idea de Muñoz de que la performance produce utopías efímeras con el fin de interpretar la vida nocturna cuir, escenas musicales en los márgenes de la ciudad y experimentos teatrales. Algunas preguntas siguen siendo fructíferas para explorar: ¿Es la utopía algo que uno siente? ¿Es un pensamiento? ¿Una formulación de un mundo? Muñoz dice que la utopía es performativa, que es un hacer (2009, p. 1). ¿Quién hace utopía y cómo? En este ensayo, estudio una faceta del performativo utópico relacionada con el vínculo entre el público y el artista. Sostengo que el arte de la performance es poderoso y políticamente relevante en parte porque genera comunidades efímeras que practican lo que llamaré «generosidad utópica». Para ilustrar este punto, analizaré una performance de Roberta Nascimento realizada en el Encuentro del Instituto Hemisférico en Ciudad de México en 2019, una obra efectuada en Bogotá en 2018 por artistas de la organización Red comunitaria trans, y la pieza «*Cyborg, brown 32*» que interpreté en la Universidad de Texas en Austin en 2018. La inclusión de mi experiencia como artista de performance es una lección de Muñoz (2009, p. 7) y una forma de aplicar la performance como método de investigación.

Palabras clave: Generosidad utópica, arte de la performance, cuerpo, cuir, trans.

ABSTRACT

Since the publication of *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, queer scholars of color all over the world have taken on Muñoz's the idea that performance produces

* Universidad de Texas en Austin; dchernandezq@utexas.edu.

ephemeral utopias for interpreting the queer nightlife, music scenes at the margins of the city, and theatre experiments. Some questions remain fruitful to explore: Is utopia something one feels? Is it a thought? Muñoz says that utopia is performative, that it is a doing (2009, p. 1). Who does utopia and how? In this essay, I study a facet of the utopian performative related to the link between the audience and the artist. I argue that performance is powerful and politically relevant in part because it generates ephemeral communities who practice what I'll call «utopian generosity». To illustrate this point, I'll analyze a performance art piece by Roberta Nascimento at the Hemispheric Institute Encuentro in México City in 2019, a performance in Bogotá in 2018 by artists from the trans organization *Red comunitaria trans*, and the piece «Cyborg, brown, and 32» that I performed at The University of Texas in Austin in 2018. Including my own experience as a performance artist is a lesson from Muñoz (2009, p. 7) and a way to apply performance as a research method.

Keywords: Utopian generosity, performance art, body, queer, trans.

Las mejores performances no desaparecen, sino que permanecen en nuestra memoria, rondan nuestro presente e iluminan nuestro futuro.

(Muñoz, 2009, p. 104)¹

Em tempos de guerra, GOCE!

Un punto de inflexión en la performance de la artista-activista brasileña Roberta Nascimento fue cuando nosotros, los miembros de la audiencia, nos dimos cuenta de que estaba usando un doble vibrador con un control remoto que estaba a punto de ser activado por un espectador al azar. Estábamos en el Encuentro del Instituto Hemisférico, un evento bianual que congrega a teóricos de la performance, artistas y activistas en su mayoría de las Américas. En 2019, el Encuentro fue en la Ciudad de México, y algunas de las obras fueron en un ex convento de la hermana Teresa que la ciudad convirtió en un centro de arte (hoy, Ex Teresa Arte Actual).

Para esta acción, estábamos en lo que debería haber sido la capilla, cubierta por una cúpula que presenta pinturas religiosas de ángeles,

¹ Todas las traducciones del inglés son mías.

Cristo, Dios en una nube, etc. Allí, Roberta se sentó frente a nosotros con un sostén blanco con encaje y una falda larga que se parecía más a una sábana blanca translúcida que estaba abierta en ambos lados. Ella tenía un par de collares de cuentas como los que se usan para la meditación. Llevaba también calcetines blancos y botas negras polvorientas. Roberta tenía frente a ella una mesa con una copa de vino, una petaca de alcohol y la biblia en portugués con una cubierta negra.

Roberta le pidió a una mujer del público que la ayudara. La mujer de la audiencia, en su edad adulta, se acercó, y Roberta le dio el control remoto, pidiéndole que lo presionara a su antojo. Ella lo tomó y se sentó cerca del artista en el suelo. Una cámara transmitía tomas abiertas y primeros planos de lo sucedido.

Durante unos 20 minutos, Roberta se retorció en su asiento mientras al parecer disfrutaba de intenso placer, pero intentando seguir leyendo la Biblia para nosotros. Su voz a veces se convirtió en gemidos, y otras veces se volvió de alguna manera siniestra. El miembro de la audiencia con el control remoto se reía nerviosamente y decidió no mirar a Roberta directamente. Cuando el placer se hizo más intenso y los movimientos de Roberta fueron mayores, ella delegó el control remoto a una mujer joven que, con una sonrisa traviesa en su rostro, procedió a presionar el botón. Cuando Roberta ya no quiso usar más el dispositivo, pidió de vuelta el control remoto y lo colocó sobre la mesa. Ella se quitó el vibrador y vimos los dos condones que cubrían el objeto (ahora púrpura), que seguía moviéndose. Al final, nos dijo que, en estos tiempos, tener placer es político y rebelde, lo que hace eco del nombre de su pieza: *Em tempos de Guerra, GOCE!* (En tiempos de guerra, ¡Goce!).

El poder de la performance

Comprender y teorizar el *arte de la performance* ha sido un desafío para los críticos contemporáneos. Parece difícil definir esta forma interdisciplinaria (que proviene de las artes visuales, la música, el teatro, pero también del activismo y los movimientos sociales) (Goldberg, 2011, p. 7). Su genealogía, atribuida a futuristas europeos, dadaístas y surrealistas de los años 50 y 60, es actualmente disputada por artistas y pensadores de color (Fusco 1988, 1999; McMillan 2017; bell hooks en Ugwu 1995). Sin embargo, en muchos libros y catálogos de arte, lo que parece permanecer constante es el hecho de que, en una obra de performance, el objeto artístico se convierte en el *cuervo* del artista, lo que explica, en parte, el de por qué es una forma de arte desafiante e intrigante. En el caso de

Roberta, en lugar de una escultura o una pintura, ella utilizó su cuerpo como herramienta para su obra. Asistida por accesorios como la Biblia y el vibrador, su cuerpo (y sobre todo el placer en su cuerpo) hizo posible su pieza.

Según McMillan, «el término ‘arte de la performance’ generalmente se refiere al arte que incorpora el ‘cuerpo como un objeto’ para subvertir las normas culturales y explorar cuestiones sociales» (2015, p. 3). La performance es un desafío para el público y los creadores, no solo porque depende del cuerpo, sino también porque (desde su génesis y, básicamente, por definición) se produce para subvertir. La subversión y el cuerpo hacen que la performance sea una combinación desafiante para la hegemonía y para todos los interesados en mantenerla. Roberta subvierte la religión católica, la misma religión que ha condenado el placer como pecado y a las mujeres como pecadores por excelencia. Incluso estaba actuando en un espacio sagrado (la capilla) como una «bruja» (como se califica a sí misma en las redes sociales), encarnando una herejía deliberada. Roberta, también, al nombrar su acción como una proclamación de la palabra «Sa-pa-tânica» (Nascimento, 2019), una mezcla entre las palabras ‘lesbiana’ y ‘satánica’ en portugués, subvierte el discurso del actual gobierno brasileño, que se revela más y más retrógrado para derechos humanos de las mujeres y las personas LGBTQ+.

Los efectos de una obra de arte de performance en el público varían desde la excitación a la indignación, del asco a la risa, de la ira al miedo. Personalmente, cada vez que asisto o incluso veo un video de una obra que me parece radical, mi mente gira, tengo reacciones corporales y empiezo a preguntarme sobre ciertos aspectos de la vida y su significado. Luego voy con amigos y colegas y les cuento de las piezas, y ellos también se asombran y siguen haciéndome preguntas, llenos de curiosidad. En la pieza de Roberta, por ejemplo, experimenté excitación y vergüenza, sorpresa e inspiración, e incluso cuestioné mi propia capacidad de placer. La intensidad y la cantidad de goce sexual que interpreté en Roberta no recuerdo haberlo tenido en esa cantidad. Además del voyeurismo presente aquí, hay algo más en esta fascinación con el arte de la performance. ¿Por qué la performance es tan poderosa para crear un impacto, incluso después de que sucede? En este texto, busco entender mejor el poder de la performance y cómo y por qué nos sacude, nos molesta, nos cuestiona. Y especialmente me interesa indagar esta potencia cuando está alineada con valores feministas interseccionales de libertad, justicia y equidad.

Distintos autores han explorado el poder de la performance aludiendo a su capacidad para interrumpir lo cotidiano (Pabón, 2000, p. 76). Estos

marcos generalmente enfatizan el poder de la performance como algo que señala hacia el futuro. Pabón, por ejemplo, propone que, en la interrupción de lo cotidiano, la performance crea un mundo por venir donde el cuerpo es llevado a sus límites (2000, p. 77). Pabón interpreta la performance como un «acto de fabulación» (2000, p. 76; 2005, p. 131), una idea que proviene de la filosofía de Gilles Deleuze. Del mismo modo, Tavia Nyong'o, que también toma de Deleuze, considera performances realizados por personas cuir afrodescendientes como formas de afro-fabulaciones (Nyong'o 2014; 2018). Estos teóricos han ayudado a comprender mejor la relación entre la performance y el futuro, y específicamente la performance y la *utopía* (una versión de un futuro mejor que nuestro presente). Esto es interesante, porque la performance es una forma de arte que parece particularmente anclada al momento presente y al cuerpo del creador. Al hacer más compleja la temporalidad de la performance, su interpretación gana la profundidad de lo político, porque las utopías son siempre puntos de vista críticos de lo que es aquí y ahora.

Precisamente, José Muñoz relaciona la idea de utopía con el concepto de esperanza. En «*Stages. Queers, Punks and the Utopian Performative*» («Escenarios. Cuir, Punks y el performativo utópico», él argumenta que los sujetos minoritarios mantienen la esperanza a través de la utopía, y la utopía sucede en el escenario y mediante la performance. Refiriéndose a las críticas de Miranda Joseph a Peggy Phelan, Muñoz está de acuerdo con la idea de que «la verdadera fuerza de la performance es su capacidad de generar una modalidad de conocimiento y reconocimiento entre audiencias y grupos que facilita los modos de pertenencia, especialmente la pertenencia minoritaria» (2009, p. 98). Para él, la performance trae esperanza de tener una comunidad porque «la temporalidad de la performance no es una simple presencia sino un futuro» (Ibid.). Por ejemplo, las acciones que sucedían en la escena underground de Miami cuando él crecía le dieron esperanza de un futuro en el que pudiera ser él mismo tanto como quisiera y en compañía de otras personas cuir (2009, p. 100).

Inspirándome en cómo Muñoz analiza la utopía performativa desde la perspectiva de los miembros de la audiencia que experimentan y se transforman por la performance, quiero pensar en la comunidad que emerge entre la audiencia y el artista cuando ocurre una pieza de performance radical. Además de lo que Muñoz sintió y recibió de las performances cuir, también quiero saber más sobre lo que esos artistas recibieron de un miembro de la audiencia como Muñoz o como yo cuando asistí a la pieza de Roberta Nascimento.

El culo queda lejos del corazón

En noviembre de 2018 (Bogotá, Colombia), un grupo de activistas, trabajadoras sexuales y mujeres trans presentaron su pieza *El culo queda lejos del corazón*. El título de la pieza alude a una declaración política. Ellas querían dejar en claro que pueden tener relaciones sexuales con quien quieran y que esto no necesariamente se relaciona con sentimientos románticos. El primer espectáculo agotó las entradas, y el segundo llenó una gran cantidad de sillas en un auditorio con capacidad para 400 personas. El público se quedó boquiabierto ante lo que vieron. La pieza fue el resultado de un Laboratorio de Cabaret Político Multimedia que la artista colombiana Nadia Granados (La Fulminante) facilitó con ellas. Nadia Granados, que ha estado viviendo en la Ciudad de México para su escuela de posgrado, se ha convertido en una figura prominente como artista de performance con piezas en las que usa su ano y la proyección de una boca gigante para dar discursos en un idioma inexistente, sus conversaciones (quizás) en ese mismo lenguaje como una *camgirl* vendiendo su cuerpo a un hombre pervertido, y sus comentarios críticos sobre la política colombiana.

En conversaciones informales con diferentes miembros de la audiencia de la pieza *El culo queda lejos del corazón*, ellos expresaron que lo que vieron fue demasiado intenso, y cada persona insistió en que no habían visto tantos penes juntos y durante tanto tiempo en su vida. También mencionaron que algunas de las escenas eran demasiado escatológicas para ellos, al punto de no poder mantener la mirada.

En una entrevista con Daniela Maldonado, una de las artistas intérpretes y directora de la organización Red comunitaria trans, ella me comentó que el comienzo del proceso fue gracioso, porque Nadia generalmente necesita espacio y tiempo con los grupos con los que está trabajando para arriesgarse con sus cuerpos, mientras que ellas estaban desnudas un minuto después de comenzar. Y, sin embargo, mostrar sus cuerpos al público fue un riesgo y una liberación, porque algunas de las mujeres se sentían incómodas con su pene y su feminidad, sintiendo la presión de aparecer de acuerdo con la norma. Para algunas de ellas, mostrar su cuerpo con orgullo fue un acto de afirmación, también porque algunas de las modificaciones corporales han dejado cicatrices y otras marcas que las hacen sentir inseguras. Daniela también me dijo que mostrar sus cuerpos desnudos era un acto de pedagogía y una forma de callar la pregunta de siempre de las personas cis sobre los genitales de las personas trans. Fue como, dijo riéndose, ¿están tan obsesionados con aquellos cuerpos?,

está bien, mírenlos, y luego hablemos de todas las otras cosas que les interesan a las mujeres trans.

La performance consistió en diferentes piezas que cada artista ideó con el apoyo de Nadia y la colaboración de sus compañeras. Hubo acciones en vivo individuales, videos, y una pieza en vivo colectiva final. Los temas comunes fueron una crítica a la iglesia católica, específicamente a los hombres que la dirigen, comentarios críticos a nuestro gobierno colombiano y cuestionamientos sobre los estereotipos de género. Una de las piezas de Daniela, por ejemplo, fue un video de ella vestida como una «buena ama de casa» lista para servir el desayuno a su esposo e hijos. En el medio de eso, ella salta a la mesa y se ordeña leche con un enema. Toda la leche que ha bebido sale para verter los platos de cereal de sus hijos. La metáfora de ella como vaca, una forma de criticar los estereotipos de género, continúa en la pieza colectiva final donde ella se convierte en una gigantesca figura de mujer con una gran falda de vaca de donde emergen las otras mujeres.

Cuando le pregunté a Daniela sobre los efectos del proceso de creación y la muestra final para ella personalmente, comenzó por decirme que siempre se espera de ella que sea extra femenina para ser reconocida como mujer. La sociedad también espera de ella que se porte bien y sea cortés, como si ya estuviera endeudada: «porque soy trans, pensé que necesitaba ser educada para poder pasar y generar menos tensión en las personas (...) como una dama inglesa (risas). Ya es suficiente que seas trans, pensé» (Maldonado, 2018). Con este proceso artístico, ella dijo: «que se jodan, si dicen que somos malas, seré aún peor». La creación artística de performance para Daniela como artista y como persona le ofreció un espacio para desafiar los estereotipos de género y experimentar con otras formas de ser mujer.

Generosidad utópica

Quiero volver a mis preguntas, ¿qué recibieron los artistas de los que nos cuenta Muñoz? ¿Qué recibió Roberta de nosotros, su audiencia? ¿Qué recibieron las mujeres trans artistas de sus espectadores? En realidad, para que una performance sea transformadora o al menos para mover a un miembro de la audiencia, debe haber algún nivel de disponibilidad. Disponibilidad para sentir, tal vez ser vulnerable, apertura para experimentar lo inesperado o disponibilidad mínima de tiempo para estar allí participando con la propia presencia. La mujer que tomó el control remoto en la performance de Roberta se permitió estar allí tanto como pudo. Pero también nosotros, los espectadores, sostuvimos el espacio para que Roberta realizara lo que ella preparó o fue guiada espiritualmente para hacer.

Fuimos generosos de una manera que no somos en el reino cotidiano. No caminamos con el corazón abierto al mundo para que suceda lo impredecible. No mantenemos en el tiempo un espacio para que personas desconocidas puedan profundizar en sus emociones o soportar tareas intensas con sus cuerpos. No nos exponemos allí afuera para sentir placer, miedo, emociones incómodas, etc. Eso sería insostenible y peligroso. Es por ello por lo que sostengo que las audiencias son *generosas* cuando mantienen el espacio para que las personas experimenten con su expresión de género o sexualidad, incluso cuando (como espectadores) les resulta difícil ver.

Por otro lado, hay que decir que la generosidad no solo proviene de la audiencia. Los artistas también están ofreciendo generosidad cuando se sitúan en un lugar de vulnerabilidad y experimentación con todo lo que tienen: sus cuerpos. Roberta se abre a tener orgasmos en público sin poder controlar todo lo que podría suceder durante la pieza. Las mujeres de la Red comunitaria trans también se exponen al público. Ellas estaban probando los límites de una manera que sería difícil o incluso peligrosa en sus vidas cotidianas. Aunque podría argumentarse que el acto de vulnerabilidad no es necesariamente altruista, porque el artista todavía quiere reconocimiento, compensación monetaria, entre otras, la verdad es que el mero acto de presencia radical que ellos realizan como creadores es algo que podrían no ser capaces o no estar dispuestos a hacer en el día a día. También hay una apertura de su parte para ser llevados a lugares que podrían ser profundos, atemorizantes o nuevos para ellos mismos. Es esto lo que veo como generoso *y* utópico.

En resumen, la comunidad efímera de la performance que incluye audiencias y creadores practica lo que yo llamo «generosidad utópica». Esta generosidad trae un mundo posible aún por venir donde nosotros, como humanos, estamos radicalmente presentes para nosotros y para los demás sin importar a dónde esa autenticidad y presencia nos puedan llevar. Sostengo que este «contrato social» inestable y momentáneo creado por una pieza de performance es un acto de generosidad con uno mismo y con los demás, una apertura que es ciertamente utópica. Esta generosidad explica parte del poder transformador de la performance y, por lo tanto, su potencia política.

Mi idea sobre el concepto de utopía para calificar la generosidad de la performance es el eco de Muñoz y las nociones de fabulación de Pabón y Nyong'o. La idea de utopía es también un concepto que Jill Dolan explora en el caso del teatro. En *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theatre* (2005), ella escribe sobre piezas que permiten a las personas prever e incluso experimentar colectivamente mundos utópicos por

venir, mundos mejores que el nuestro. Del mismo modo, creo que un mundo mejor sería aquel en el que la generosidad podría ser un principio para la interacción humana.

Dolan también habla sobre la «generosidad crítica» (basándose en el concepto de David Román) para abordar cómo los críticos de arte se involucran (o deberían involucrarse) con los artistas y las piezas que critican (Dolan, 2012). Esto incluye hacer justicia a la pieza tanto como sea posible, reconociendo la posición del crítico, el contexto de los artistas, la relación entre artista y crítico, e incluso incluye ser valiente para expresar críticas que podrían ayudar al creador a mejorar. Aquí, llamo «generosidad utópica» a una versión en el cuerpo de lo que Dolan pensó para el caso de las prácticas de escritura: una disposición de la presencia de uno mismo para atravesar diferentes emociones e impresiones, y una cierta apertura a cuestionar las ideas que uno puede tener sobre sí mismo o los demás.

Cyborg, brown and 32

Estoy paradx frente a una audiencia que es principalmente blanca y en su mayoría amigos. Estoy completamente desnudx, excepto por una tanga de color piel que tiene la bandera de los Estados Unidos en la parte de mi pubis. He hablado de ser inmigrante y estudiante trans de posgrado originariamente de Colombia, he hablado de racismo, bajos ingresos, transfobia. Me he comido páginas de mis libros colonizadores que algunos de los miembros de la audiencia han asignado en sus clases (mis profesores). He hecho preguntas a la audiencia, como ¿se quejaría formalmente contra una mujer de color si es racista? Y les he pedido que voten con los ojos cerrados y usando la mano. Comencé la pieza burlándome del performance como una forma de arte donde la gente se desnuda. Prometí que no iba a hacerlo, pero comencé a desnudarme durante la pieza, primero mi ropa, luego tengo un traje enterizo de color piel que un miembro de la audiencia necesita completar con trozos cortados de mi cabello donde va mi pubis para hacerlo más «realista», y luego aquí estoy, en mi tanga con la bandera de Estados Unidos frente a ellos.

Los miembros de la audiencia tienen una encrucijada. Si votan «sí» y me desnudo, podrían sentirse culpables por pedirle a la persona de color trans que exhiba su cuerpo para su consumo. Pero si votan «no», mantendré la bandera de Estados Unidos allí abajo, recordándoles que la colonización y el imperialismo aún no han terminado. Sus ojos están cerrados, y nadie parece atreverse a levantar la mano. Finalmente, un miembro de

la audiencia lo hace, así que me desnudo por completo. Mi corazón late deprisa. Sé que tanto como yo me he puesto allí con mi cuerpo y mis historias de vida, con mis críticas y mi humor incisivo, también ellos se han puesto allí, tal vez asustados de lo que puedo decir o hacer. Esa audiencia ha sostenido conmigo un espacio experimental y un tiempo fuera de lo cotidiano. Al final, me doy cuenta de que todo esto ha sucedido en parte porque interpreto mis acciones como arte, el arte de la performance para ser precisos, y ellos también lo leen como una pieza, una pieza de teatro experimental donde podrían esperar muchas cosas diferentes. Para legitimar mi acción, he extraído todas mis referencias académicas y artísticas. En la descripción de la pieza, digo: «Esta conferencia performativa inspirada en Howardena Pindell *Free, white and 21* y Nao Bustamante y Coco Fusco *Stuff* profundiza en excursiones personales sobre discriminación de género y raza, experiencias en la academia y mercantilización del cuerpo latinx». Jugando con las reglas inestables del arte de performance, he encontrado un lugar para explorar mi arte.

El arte como espacio «más seguro»

Artistas y críticos han establecido el arte de performance como una forma vanguardista en el circuito de arte (Goldberg, 2011, p. 7). Al hacerlo, han creado un espacio para que los artistas experimenten con sus cuerpos de manera radical. Este espacio artístico es de alguna manera «más seguro» que la vida «real». Este contenedor creado por la etiqueta de 'arte de la performance' produce una comunidad inestable de espectadores que, mediante un acuerdo implícito, no solo aceptan participar en una experiencia fuera de lo común, sino que también se disponen para proteger al artista mientras experimenta consigo mismo y a lo mejor también con la audiencia. Roberta enmarcó su pieza como performance, aplicó al Instituto Hemisférico y fue aceptada. Nosotros, como miembros de la audiencia, ya sabíamos cuán radical podría ser la performance, por lo que sostuvimos un espacio para que ella hiciera su pieza, lo que la llevó a ella (y a nosotros) a lugares específicos, emociones, pensamientos, etc., solo posibles porque esa performance sucedió. Las mujeres trans de la Red comunitaria también entienden sus acciones como arte de la performance. Ellas vieron piezas de Anne Sprinkle y una acción que Nadia Granados realizó para ellas como parte del taller (Maldonado, 2018). Yo también he sido influenciadx por artistas de performance como Marina Abramovic, Linda Montano, Nao Bustamante, Xandra Ibarra, Coco Fusco y Paola Correa. Esto es parte de lo que puede hacer el arte de la performance:

crear un espacio con libertad limitada donde se levantan algunas de las convenciones sociales, permitiendo que surjan emociones e ideas. Esas emociones e ideas tienen el potencial de transformar a los artistas y al público en pequeña o gran escala. De hecho, aquello es utópico. La posibilidad de que el performance sea reconocido como una forma de arte abre un espacio donde artistas y espectadores pueden experimentar con la profundidad de la fuerza vital a través de ellos. Utopía.

La «suspensión de la incredulidad» en el teatro se convierte entonces en el caso del arte de performance en una suspensión momentánea de tabúes con ciertos temas o formas de comportamiento. Por supuesto, las personas pueden irse cuando se sienten incómodas o molestas. Pero parece que hay una «masa crítica», siendo el curador, el organizador, el colega, las personas que se quedarán allí sosteniendo el espacio para que el artista experimente. Aquí, la maquinaria del arte permite que suceda una acción radical. Ciertamente, se podría decir que el público puede lastimar al intérprete en lugar de protegerlo, como sucedió en la pieza de Abramovic siempre mencionada, donde ella ofrece un cuchillo y una pistola (entre otros objetos) al público para que hagan lo que quieran, y ella termina cortada en el vientre. Esta es la razón por la cual el concepto de utopía en Muñoz es siempre *crítico* y no ingenuo (2009, pp. 27, 101). No todo es perfecto o utópico en el performativo utópico, y el papel del crítico es darse cuenta de eso.

También hay más para explorar en el caso de performances que se basan en interacciones virtuales en lugar de la presencia encarnada. Y también hay espacio para pensar en casos en los que el artista no quiere que los espectadores sepan que son parte de una performance, como en el *Mythic Being* (Ser mítico) de Adrian Piper (McMillan, 2009, pp. 125, 126). Pero la generalización y la universalidad son algo de lo que nosotrxs, como feministas interseccionales, somos muy cautelosxs. Sin manuales, ni modelos, solo conocimiento situado.

Conclusión

En este ensayo, analicé un aspecto específico del performativo utópico relacionado con lo que llamo la «generosidad utópica», que es una forma de nombrar lo que el público y los artistas ofrecen cuando se involucran en una obra de arte de performance. Argumenté que esta disponibilidad y apertura es en parte posible porque los artistas, académicos y activistas han posicionado la performance como parte de la vanguardia en el ámbito del arte. Esta posibilidad de etiquetar las acciones radicales como «arte»

ha creado un espacio de alguna manera protegido o «más seguro» para que los artistas experimenten con sus límites y sus cuerpos, llevando al público a lugares inesperados y quizás nuevos en sus emociones y pensamiento.

Algunos artistas profesionales se quejan de personas que no están capacitadas como artistas a través de un entrenamiento académico y toman espacios para producir arte de performance cuando supuestamente carecen de talento o experiencia. Y sí, como hemos visto hasta ahora, el arte y la vida se entrelazan a través de la performance. Sin embargo, el hecho de que el artista pueda beneficiarse de la etiqueta de arte para experimentar con la vida no significa necesariamente que esos creadores no tengan habilidades o hayan utilizado la vanguardia para convertirse en artistas sin talento. Los creadores de performance, aunque algunos de ellos no se entrenan en un medio específico, como un pintor, un escultor o un músico, tienen experiencia encarnada en sus cuerpos y emociones que requiere esfuerzo, diferentes formas de trabajo y otras formas de entrenamiento fuera de la academia. Su conocimiento se invisibiliza porque se ha escrito muy poco sobre el conocimiento incorporado, el conocimiento que está en el cuerpo. Roberta, por ejemplo, es profesora de yoga, vegana y activista feminista. Su exploración de los límites de su placer y su cuerpo es lo que le permite sentarse frente a nosotros para hacer su pieza. No cualquiera podría hacerlo. Las mujeres de la Red comunitaria trans dedicaron largas horas de su semana a prepararse para el espectáculo, pero también llevan con ellas experiencias en sus cuerpos como trabajadoras sexuales, activistas sociales y líderes.

Y, sin embargo, aunque como críticos reconocemos el trabajo duro y la experiencia necesaria para el arte de la performance, también podemos reconocer que esta forma de arte podría ser más democrática que otras, dado que es más asequible y se puede practicar a partir de la experiencia en la vida y no solo de una formación en un medio de arte tradicional. En futuras investigaciones, me interesa analizar el vínculo entre la performance y el pasado (especialmente la memoria incorporada), ya que parece que la complejidad de la temporalidad de la performance no solo se extiende desde el presente hasta el futuro, sino también en el tiempo atrás.

Referencias bibliográficas

- Agudelo, C. E., Buenaventura, J. & Pabón, C. (2006). *Colección de Ensayos sobre el campo del arte. Compilación de ensayos 2005*. Retrieved from <http://lugaradudas.org/catalogador/2017/07/13/coleccion-de-ensayos-sobre-el-campo-del-arte-3/>.
- Dolan, J. (2005). *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- _____. (n.d.). Critical Generosity | Public. Retrieved October 9, 2019, from <http://public.imaginingamerica.org/blog/article/critical-generosity-2/>.
- Fusco, C. (1994). *The Other History of Intercultural Performance*. TDR (1988-), 38(1), 143–167. <https://doi.org/10.2307/1146361>.
- _____. (Ed.). (1999). *Corpus Delecti* (1 edition). London; New York: Routledge.
- Goldberg, R. (2011). *Performance Art: From Futurism to the Present (Third edition)*. London; New York: Thames & Hudson.
- Maldonado, Daniela. Entrevista diciembre de 2018. Bogotá.
- McMillan, U. (2015). *Embodied Avatars: Genealogies of Black Feminist Art and Performance*. New York: NYU Press.
- Muñoz, J. E. (2009). *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: NYU Press.
- Nascimento, Roberta. Post de Facebook, 26 de septiembre de 2019.
- Nyong'o, T. (2014). Unburdening Representation. *The Black Scholar*, 44(2), pp. 70–80.
- _____. (2018). *Afro-Fabulations*. New York: NYU Press.
- Pabón, C. (2000). Actos de fabulación. Arte, cuerpo y pensamiento. In *Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia: Proyecto pentágono* (pp. 69–114). Retrieved from <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1099681/language/es-MX/Default.aspx>.
- Ugwu, C. (Ed.). (1995). *Let's Get It On: The Politics of Black Performance*. London: Seattle: Bay Press.

LOS AUTORES

José Luiz Cirqueira Falcão. Doutor em Educação pela Universidade Federal da Bahia, Brasil. Defendeu sua tese em 2004 abordando o tema da Internacionalização da Capoeira. Professor da Disciplina de Fundamentos Socioculturais das Lutas. Pesquisador do Labpyisis - Laboratório Physis de Pesquisa em Educação Física, Sociedade e Natureza e do Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22, ambos da Universidade Federal de Goiás. Publicou livros e artigos sobre Capoeira e cultura popular.

Rafael Contreras Mühlenbrock. Licenciado en antropología y documentalista por la Universidad de Chile, donde se desempeñó como investigador y docente de Etnografía Audiovisual. Investiga sobre cultura popular e historia social y cultural de Chile. Autor de los libros «*Será hasta la vuelta de año. Bailes chinos, festividades y religiosidad popular del Norte Chico*» en 2014 (Premio PULSAR a la Mejor Publicación Musical 2016), «*Memorias de nuestra comunidad. Desde el cerro Bellavista a la población San José de la Dehesa*» en 2018 y «*Si tú nos prestas la vida. La devoción popular de los bailes chinos y sus fiestas*» en 2019. Miembro del Comité Asesor en Patrimonio Cultural Inmaterial del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio del periodo 2017–2019.

Renata de Lima Silva. Doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas. Em sua tese doutoral aborda o tema da capoeira angola e dos sambas de umbigada no processo de criação em dança. Professora na Universidade Federal de Goiás. Membro da Faculdade de Educação Física e Dança, do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Performances Culturais e do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena. Publicou os livros: *Corpo Limiar e Encruzilhadas - processo de criação em dança* (2012, 2016) e *Corpoper - Intersecções Culturais* (2013).

Rafaela Francisco de Jesus. Rafaela Francisco de Jesus, Mestranda em Performances Culturais na Universidade Federal de Goiás (UFG), Especialista em História e Cultura das Africanidades Brasileiras pela

Universidade Estadual de Goiás (UEG). Licenciada em Dança pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Integrante do Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22 (NuPICC) e do grupo artístico Núcleo Coletivo 22. Ganhadora do edital bolsa de formação em artes 02/2018, na modalidade aperfeiçoamento artístico, com o projeto aperfeiçoamento artístico em dança inclusiva com o Grupo Dançando com a Diferença de Portugal, contemplado pelo Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás.

Daniel González Hernández. Antropólogo Social por la Universidad de Chile. Ha desarrollado una extensa etnografía y trabajo testimonial sobre fiestas populares de las zonas andinas, central y sur de Chile, con especial interés en el registro y análisis de músicas y cantos ceremoniales. Ejerció la docencia de Etnografía Audiovisual y Filosofía de las Ciencias de la carrera de Antropología de la Universidad de Chile. Autor de los libros «*Será hasta la vuelta de año. Bailes chinos, festividades y religiosidad popular del Norte Chico*» en 2014 (por el que recibe en 2016 el Premio PULSAR a la Mejor Publicación Musical), «*Alta esfera*» en 2018 y «*Si tú nos prestas la vida. La devoción popular de los bailes chinos y sus fiestas*» en 2019.

Ericka Herbias. Doctora en Literatura Hispana por la State University of New York at Stony Brook. En su tesis doctoral propone la novela póstuma del escritor andino José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) como herramienta teórica para leer a tres artistas migrantes andinos que cambiaron el curso de la historia en la comedia de TV, la música y el cine en el Perú. Actualmente enseña en University of Missouri-Columbia. Miembro de Latin American Studies Association (LASA) y Modern Language Association. Ha publicado el estudio académico *Cholibiris Chicha Made in USA Warmi. Performance andina de los Zorros en los medios y las artes del Perú (1960-2010)*, Lima, Ediciones Carlessi, 2018.

Flávia Cristina Honorato dos Santos. É Mestra em Performances Culturais pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais /FCS – Universidade Federal de Goiás (UFG). Também na UFG concluiu a graduação em Artes cênicas (Licenciatura). É capoeirista do espaço Águas de Menino – Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô e interprete-criadora do Núcleo Coletivo 22. É professora do Instituto Tecnológico do Estado de Goiás em Artes Basileu França.

Grit Kirstin Koeltzsch. Antropóloga, Magíster en Teoría y Metodología de las Ciencias Sociales y Doctoranda en Ciencias Sociales (Universidad Nacional de Jujuy) con una beca doctoral de CONICET. Publicó en CJLACS, The Oxford Research Encyclopedia of Latin American History, RILE (Brasil) y TEMPUS (Colombia). Desde 2014 es miembro de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA). Sus intereses de investigación se concentran en las epistemologías del cuerpo, la danza, culturas populares y performance. Obtuvo mención honorable en el concurso *LASA Graduate Student Paper Award 2017*, y en 2019 una beca de investigación de la Universidad de Florida (Research Scholar in the George A. Smathers Libraries).

Miryam Mastrella. Doutoranda em Sociologia pela Universidade de Brasília. Graduanda em Pedagogia pelo Centro Universitário Internacional. Professora do curso de Serviço Social da Universidade Paulista. Mestre em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Goiás (2009), com a dissertação «O mundo imaginado, mas nem tanto, de Carmo Bernardes». Bacharel (2005) e licenciada (2006) em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Goiás. Consultora ad-hoc da revista *Ciência e Saúde Coletiva*. Estudos e publicações sobre os temas de gênero e de violência sexual.

Natalia Paola Montoya. Profesora en Ciencias de la Educación, graduada en la FHycS de la Universidad Nacional de Jujuy. En la actualidad cursa la Maestría en Teoría y Metodología de las Ciencias Sociales ofrecida por la misma unidad académica. Desde el año 2016, participa en jornadas regionales y nacionales abordando temáticas ligadas a la Antropología de la Música, la Etnomusicología y la Educación Musical tomando como principal foco de interés, la música en su esfera práctica y cultural. Es socia estudiantil de la Asociación Argentina de Musicología (AAM).

Sebastião Rios é professor da Faculdade de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás. Doutor em Sociologia pela UnB/Universidade de Innsbruck, Áustria, com a tese «Ceticismo e ironia no pensamento social de Machado de Assis» (1998). Mestre em Literatura pela UnB (1993). Bacharel em História pela UnB (1987). Interesse nas áreas de Cultura Popular/Patrimônio Imaterial, Sociedade e Cultura Brasileira, Literatura Brasileira, Música e Sociedade. Pesquisador associado do Centro de Estudos Africanos da Universidade Eduardo Mondlane (Moçambique). Coordena

intercâmbio com o *Zentral Institut für Lateinamerika Studien* da Universidade Católica de Eichstätt (Alemanha). Músico amador (violão e viola caipira), com participações em oficinas de música e de danças populares.

Bárbara Schettini. Mestranda do Programa de Pós-graduação em História (PPGH) da Universidade Salgado de Oliveira (Universo), na cidade de Niterói, Rio de Janeiro, Brasil, onde desenvolve a pesquisa de mestrado «O movimento punk na cidade de Juiz de Fora: reflexos de uma cultura libertária». Graduada em Design de Moda pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF). Tema da pesquisa de graduação: «A estética punk na construção de uma coleção de moda a partir do figurino do filme *Mad Max - Estrada da Fúria*».

siri gurudev (D.C. Hernández). Persona trans no-binara. Escritorx, performer, activista y académicx de Bogotá, Colombia. Su investigación se centra en el arte de la performance en Las Américas en intersección con temáticas de género y sexualidad. siri recibió un grado en Filosofía de la Universidad Nacional de Colombia, así como uno en Estudios literarios de la Pontificia Universidad Javeriana, el cual terminó en la Universidade de São Paulo. siri tiene un máster en Escritura creativa que resultó en la publicación de su primera novela, *El futuro de Ismael* (Random House, 2017), una historia de amor de ciencia ficción experimental con personajes trans. Actualmente, siri está en el tercer año del doctorado en Performance as Public Practice en La Universidad de Texas en Austin.

Gisela Valdés Padilla. Se tituló de la Licenciatura en Psicología, es maestra en Antropología Social, en el 2012 recibe la beca CONACYT para estudiar el Doctorado en Ciencias Sociales. Sus líneas de investigación se centran en la corporalidad/psique femenina, las epistemologías creativas y reflexivas y los ecofeminismos. Actualmente se encuentra desarrollando una estancia posdoctoral con el proyecto de creación y difusión del conocimiento terapéutico desde las epistemologías ecofeministas. Y colabora con el Laboratorio Interdisciplinario de Investigación Audiovisual. Sus intereses versan en una práctica transdisciplinaria de investigación-acción, a través del «Laboratorio de Investigación y Creación Ecofeminista», su modalidad de acción se basa en la interconexión entre las ciencias, el arte y la ritualidad.

Esta edición se terminó de imprimir
en el mes de marzo de 2020,
en los talleres de Grupo BGK
Carlos Tejedor 2815
(1605) Munro – Buenos Aires – Argentina

Este libro reúne estudios sobre las manifestaciones populares, el género y el arte en América Latina a través de performances culturales con un enfoque transdisciplinario.

Se trata de una publicación de una red de investigadores de diversas latitudes preocupados por los procesos americanos desde los estudios de performance, cuerpo y culturas populares; que dialogan considerando la diversidad de expresiones corporales, artísticas, de género y sexualidades que el continente alberga.

Las autoras y los autores invitan a reflexionar, revisar y estudiar de distintas maneras las manifestaciones culturales populares, alternativas y artísticas.



www.purmamarcaediciones.com.ar

