

Coreografías de la identidad nacional en la obra *Adentro!* de Diana Szeinblum

Choreographies of National Identity in Diana Szeinblum's Work Adentro!

Juan Ignacio Vallejos*

Resumen: El siguiente artículo propone un análisis de la obra de danza contemporánea *Adentro!* dirigida por la coreógrafa Diana Szeinblum, en la cual los gestos propios de las danzas folklóricas argentinas son intervenidos a partir de una metodología de descomposición del movimiento. Si asumimos que las expresiones coreográficas cumplen una función determinante en la construcción de las identidades, la distancia analítica con respecto a ese anclaje político y emotivo habilita una mirada crítica sobre sus fundamentos. De este modo, *Adentro!* deviene el lugar de ensayo de una refundación coreopolítica del cuerpo que baila la identidad nacional argentina.

Palabras clave: danza folklórica, danza contemporánea, identidad cultural, nacionalismo, danza y política.

Abstract: The following article examines Diana Szeinblum's contemporary dance piece *Adentro!*, in which she uses a methodology called movement decomposition to manipulate Argentine folkloric dance gestures. If dances are fundamental to the creation of identities, the analytical separation of their political and emotional anchorage enables us to critically examine their basis. As a result, *Adentro!* serves as a rehearsal space for a choreopolitical re-foundation of the Argentine national identity through dance.

Keywords: Folk Dance, Contemporary Dance, Cultural Identity, Nationalism; Dance and Politics.

Recibido:
14/07/2022
Aceptado:
24/10/2022



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional.

* Doctor en historia. Investigador de CONICET.
Docente adjunto (Universidad Provincial de Córdoba). Argentina.
juanignaciovallejos@upc.edu.ar

La obra *Adentro!* de Diana Szeinblum se estrenó en noviembre de 2016 en el Teatro de la Ribera, en el barrio La Boca de la Ciudad de Buenos Aires. El evento estuvo ligado, por un lado, a la reapertura del teatro municipal luego de necesarias refacciones y, por el otro, a su presentación como el esperado ‘teatro de la danza’ de la ciudad. Para dicho evento, su directora artística, la coreógrafa Diana Theodoridis, eligió una temática que sugería una atención puesta en el origen, si no real al menos imaginario, de la danza en Argentina. El ciclo se intituló *Tres danzas argentinas* en homenaje a la obra homónima de Alberto Ginastera del año 1937. La propuesta era que tres profesionales de la danza trabajaran en dupla con tres músicos sobre las danzas folklóricas del país y compusieran una obra en un lapso de dos meses. En una de las reseñas de la presentación del 26 de noviembre se leía:

Este espectáculo, gestado a partir del trabajo de tres duplas de coreógrafos y compositores, ofrece distintas miradas sobre las danzas tradicionales de nuestro país, entre ellas, la zamba, el tango, el malambo y la chacarera. Estas danzas, alojadas en nuestra memoria visual y auditiva, ocupan un lugar inevitable en el imaginario colectivo. El espectáculo es, también, un homenaje a las Tres danzas argentinas de Alberto Ginastera, de cuyo nacimiento se cumplen cien años (Revista Zibilia, 2016).

Las obras presentadas fueron *Adentro!* de Diana Szeinblum con música de Axel Krygier; *El accidente* de Carmen Baliero e Iván Haidar; y *Diabólico. La partitura y el mapa* de Gabo Ferro y Pablo Lugones. Lo primero que llama la atención de las duplas elegidas por la curadora es que ninguno de los artistas convocados era un artista proveniente de la danza folklórica escénica o de la música folklórica tradicional. Tanto los coreógrafos como los músicos pertenecían, respectivamente, al campo de la danza contemporánea y al de la música experimental. Puede pensarse que la curadora buscó generar, desde su propuesta, una suerte de encuentro entre dos mundos: el del arte contemporáneo experimental y el del folklore. Sin embargo, no podemos pasar por alto que el proyecto se realizó, aunque sea de manera involuntaria, a espaldas de un tercer actor. Existen numerosos compositores e intérpretes profesionales de danzas folklóricas en el país, también una licenciatura ligada a esta especialidad en la Universidad Nacional de las Artes y

un *Ballet* Folklórico Nacional que depende del Ministerio de Cultura de la Nación, de modo que se podría haber convocado fácilmente a artistas de esos espacios para colaborar con la propuesta.

El sentido de esta observación no es discutir el criterio curatorial del ciclo sino resaltar el hecho de que la ausencia de ese tercer actor se vio reflejada, de algún modo, en la estructura dramática de las obras. Al haber presenciado como espectador una de las funciones en 2016 en el teatro de La Ribera, me animaría a decir que, tanto *El accidente* de Baliero y Haidar como *Diabólico* de Ferro y Lugones, eludían en sus trabajos cualquier referencia explícita o reconocible al lenguaje coreográfico del folklore escénico. Sus obras abordaban la temática propuesta desde un enfoque posdramático que no interactuaba de manera directa con la técnica de movimiento de las danzas folklóricas. En el caso de *Adentro!* no fue así. La obra se diferenciaba del resto a partir de un abordaje directo y minucioso del material cinético de las danzas folklóricas.

Como afirmó en una entrevista periodística de ese mismo año, la primera reacción de Diana Szeinblum ante la propuesta fue de cierta reticencia (Revista Ñ, 2016). Más allá de que su investigación artística venía vinculándose al tema del archivo en las artes del movimiento, no estaba en sus planes trabajar sobre ese tipo de danzas en lo inmediato. Sin embargo, se propuso realizar un abordaje exploratorio sobre el tema antes de tomar una decisión final. Fue en esa búsqueda que descubrió un video en YouTube, que es el que se proyecta al comienzo de la obra¹. Se trata de una improvisación de danza en el marco de lo que parece una peña abierta. Allí vemos a un muchacho joven, casi un niño, bailando frente a una multitud que lo rodea formando un círculo, al son de una versión libre tocada por una orquesta en vivo de la chacarera *Entre a mi pago sin golpear* de Pablo Raúl Trullenque y Carlos Caravajal.

La canción es una de las más famosas del repertorio folklórico y la letra comienza diciendo: “Fue mucho mi penar. Andando lejos del pago. Tanto correr. Pa’ llegar a ningún lado. Y estaba en donde nació. Lo que buscaba por ahí” (Szeinblum, 2017, 00:01). Es una canción que celebra el reencuentro amoroso con la tierra de origen y en el video se observa al bailarín anónimo expresar esa emoción de un modo

[1] La obra *Adentro!* de Diana Szeinblum puede visualizarse a través del siguiente link: <https://www.dianaszeinblum.com/adentro/>. En el comienzo de la filmación se proyecta el video de YouTube que es analizado a continuación.

apasionado y contundente. En su improvisación hay algo que desdibuja el marco formalista habitual de la danza folklórica escénica. El piso es de tierra y el polvo se eleva con los pasos del bailarín que, a pesar de utilizar movimientos propios de la chacarera, parece estar bailando su propia danza. Vestido con un pantalón de jean y una remera verde, comienza su interpretación arrodillado, con sus brazos abiertos en forma de cruz y su cabeza levemente inclinada hacia la derecha. En un principio, sus miembros superiores siguen el ritmo de los bombos y establecen un diálogo interno con la parte baja de su cuerpo. Luego, comienza progresivamente a ponerse de pie, desplegando sus brazos al compás de la música. Cuando finalmente todo su cuerpo se encuentra erguido, hace un giro y esboza un primer paso de chacarera, casi como dejándonos leer una cita coreográfica. Luego, todo su cuerpo se zambulle en un torbellino, con sus brazos elevados recorre el escenario de tierra, dando giros, zapateando en inclinando su cuerpo hacia adelante, hasta que al final de una estrofa musical se arrodilla bruscamente y toca la tierra con la palma de su mano. Es en ese momento que entendemos el sentido: la danza es una ofrenda amorosa a su propia tierra.

La interpretación del bailarín remitía a un código coreográfico compartido, pero también a un conjunto de gestos improbables que, sin embargo, fluían con total naturalidad. Sus pasos reproducían y desdibujaban constantemente las figuras de la chacarera, transformándose en pequeños acontecimientos cinéticos. Lo que veíamos allí desbordaba la funcionalidad política de la danza folklórica, es decir, su condición de dispositivo simbólico de una identidad nacionalista, para expresar algo más profundo. Fue luego de ver ese video que Diana Szeinblum decidió aceptar la propuesta.

En una entrevista con el autor de este texto², la coreógrafa afirmaba efectivamente que la emoción que le provocó la danza de ese muchacho marcó el punto de partida del proyecto. Dice haber visto algo verdadero en esa danza, una expresividad desligada de la parafernalia que caracteriza a la danza folklórica escénica, un estilo mayoritariamente influenciado por la estética neoclásica, formalista y asociado a la búsqueda rigurosa del virtuosismo técnico. De hecho, Szeinblum no es la única en adoptar una mirada crítica con respecto a este género. En su trabajo de síntesis sobre las danzas argentinas Olga Fernández Latour de Botas (2008) también pone sus reparos con respecto al desarrollo de la danza folklórica

[2] Entrevista de Diana Szeinblum con el autor en Buenos Aires, el 5 de julio de 2019.

en escena ya que su tendencia a la espectacularidad y al virtuosismo exuberante se opone, según ella, al cultivo artístico de los estilos tradicionales.

El programa de trabajo que siguió Szeinblum para la composición de la obra no fue el de querer llegar a la esencia de una emoción verdadera para copiarla, repetirla o encapsularla. El proyecto partió de la hipótesis de que era a través de una descomposición o, en otras palabras, de una deconstrucción de los movimientos que conforman el vocabulario cinético de las diferentes danzas folklóricas argentinas que los intérpretes de su obra podrían llegar, a su manera y a partir de un recorrido propio, a un lugar de emoción auténtica similar al que exponía aquel niño en el video. A partir de esta búsqueda de una apropiación emotiva, consideramos que la obra despliega una mirada crítica acerca del rol político de la danza folklórica como danza nacionalista, institucionalizada y tradicionalista, pero lo hace desde el mismo movimiento. Como veremos a continuación, el trabajo coreográfico se desarrolla a través de una metodología que expone la tensión intrínseca a la danza contemporánea entre una reflexividad modernista del movimiento y una autenticidad histórica del cuerpo.

Siguiendo el artículo Folklore y nacionalismo en la Argentina de la antropóloga Martha Blache (1991), la cultura folklórica emerge en nuestro país entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX como parte de un proyecto nacionalista burgués. Según Blache, esta cultura fue funcional a la preservación del poder por parte de las clases dominantes frente a la creciente presencia de inmigrantes extranjeros. Los inmigrantes europeos, en su mayoría afincados en las grandes ciudades, traían consigo prácticas culturales novedosas y, sobre todo, habían conformado una relativamente próspera clase media que ponía en crisis un equilibrio de poder basado en la polarización social. Es así que el folklore emerge en relación directa con un discurso conservador, destinado a marcar los límites de aquello que debía conformar la identidad cultural del país y, por ende, a sostener y reproducir un determinado orden social, político y económico. Las clases dominantes promueven, a través de esta estrategia, un relato específico que busca condensar una simbología identitaria unificada. El poder político empleó a las instituciones educativas para difundir la consciencia nacional entre los alumnos y así “moldear un ciudadano respetuoso de su herencia cultural y profundamente argentino” (Rojas, 1922, p. 200 en Blache 1991, p. 75).

El conocido poeta e historiador Ricardo Rojas, inspirado en el romanticismo de Johann G. Herder, afirmaba:

El folclor define la persistencia del alma nacional, mostrando cómo a pesar del progreso y de los cambios externos, hay en la vida de las naciones una substancia intrahistórica que persiste. Esta substancia intrahistórica es la que hay que salvar, para que un pueblo se reconozca siempre a sí mismo (Rojas 1922, p. 83).

Sobre la base de esta cosmovisión esencialista se desarrolla el trabajo de folkloristas apoyado, fundamentalmente, en las ‘encuestas folklóricas’ de las décadas de 1920 y 1930 -la primera encuesta es de 1921-, realizadas rudimentariamente por maestros de escuela, en las que se buscaba salvar del olvido a una cultura romanizada con una carga ideológica funcional a un proyecto político determinado. Como señalan Hirose (2010) y Benza Solari *et al.* (2012), es posteriormente en las décadas de 1940 y 1950 que las danzas folklóricas se institucionalizan y comienzan a ser difundidas a través de la enseñanza escolar y de los eventos públicos. La creación de la Escuela Nacional de Danzas Folklóricas Argentinas en 1948 constituyó un punto de inflexión en ese sentido. El folklore representaba así el origen de la tradición nacional, un origen que debía ser preservado y al que se debía rendir homenaje como una substancia inmutable e idéntica a sí misma. Cabe agregar que es este mismo discurso el que fue utilizado por los militares durante las dictaduras de los sesentas y setentas. La patria era la víctima que debía resguardarse de la invasión externa, asociada en ese momento al comunismo. La preservación de la ‘esencia nacional’ vinculada a la herencia de la cultura española y al catolicismo fue uno de los objetivos principales de los gobiernos autoritarios.

Sobre estas referencias históricas quisiera resaltar tres ideas centrales. Primero, el hecho de que las danzas folklóricas en nuestro país nacen institucionalizadas, son prácticas que se establecen de ‘arriba hacia abajo’ y que, además, persiguen una función política específica de conservación. Como señala Hirose (2010), las danzas folklóricas se desarrollan a partir de una dinámica, primero, centrípeta y luego centrífuga con respecto a la Capital Federal. Su coreografía es ensamblada y legitimada en Buenos Aires para luego ser difundida a las provincias a través de canales estatales oficiales. A diferencia de los países europeos en donde las danzas folklóricas son propias del lugar en donde se las practica, en Argentina, las

diversas regiones recibieron la enseñanza de danzas folklóricas de procedencia diversa dentro del territorio nacional como un conjunto unificado.

En segundo lugar, siguiendo a Blache (1991), quisiera destacar el hecho de que el folklore se construye al excluir, implícitamente, a un otro que no está afuera, sino que habita el mismo territorio: el inmigrante extranjero. La ideología del folklore busca premeditadamente excluir al inmigrante ciudadano oponiéndole una raza criolla, campestre y verdaderamente argentina. Es así que se arriba a la construcción simbólica de una especie de gaucho idealizado y, en cierto modo, domesticado. Cabe agregar que, como sostiene Blache (1991: 73), es en el mismo momento histórico en el que el gaucho tiende a desaparecer como actor social, que el mismo es reificado como modelo cultural del nacionalismo. La condición previa es su transformación en una especie de significante vacío.

Ahora bien, volviendo al punto anterior, la exclusión del inmigrante europeo quizás no haya estado determinada exclusivamente por la emergencia de una pujante clase media, como afirma Blache (1991), sino también por el influyente accionar de las organizaciones anarquistas desde fines del siglo XIX lideradas por inmigrantes que habían arribado al país luego de ser perseguidos en Europa (Cappelletti y Rama, 1990). Aunque el análisis excede el propósito de este artículo, es necesario considerar la complejidad de las luchas que atravesaban el entramado social de ese momento.

De hecho, el trabajo de Adolfo Prieto (2006) ligado al campo de los estudios literarios propone un esquema interpretativo más complejo. Según su análisis, desde fines del siglo XIX y hasta la década de 1920, el criollismo literario tuvo una funcionalidad triple: si bien sirvió en primer lugar para afirmar la legitimidad de la clase dirigente, cumplió una función contenedora frente a la población nativa por ese entonces desplazada de las zonas rurales y recientemente afincada en los suburbios de las ciudades. El criollismo fue, para esos sectores, “una expresión de nostalgia o una forma sustitutiva de rebelión contra la extrañeza y las imposiciones del escenario urbano” (Prieto, 2006, p. 18). En tercer lugar, según Prieto, la difusión del criollismo funcionó paradójicamente como una herramienta de asimilación sociocultural de los inmigrantes extranjeros. Al incorporarlo como propio, los inmigrantes podían adquirir una credencial de ciudadanía capaz de habilitar su participación en la sociedad. En ese sentido, la consolidación de la cultura folklórica, dentro de la cual podemos ubicar al criollismo literario y a la danza folklórica, no solo funcionó como una legitimación de la clase dominan-

te sino también como una forma de contención social que otorgó una identidad legítima y reconocida a las clases populares y articuló mecanismos de integración cultural de los inmigrantes extranjeros. Si bien la consolidación simbólica se construye desde un fenómeno de exclusión, sus diversas apropiaciones generan efectos diversos.

Por otra parte, es igualmente necesario desnaturalizar la síntesis estética que se genera en la instancia de ensamblaje de las prácticas dancísticas definidas posteriormente como folklóricas. Oscar Rea Lopez (2019) afirma en este sentido que la síntesis propuesta por la danza folklórica invisibilizó la diversidad de las danzas de los pueblos originarios de Argentina. Según su análisis, “el Estado argentino no ha tenido voluntad ni interés en investigar o popularizar danzas mapuches, tehuelches, araucanas” (Rea López, 2019: 16). Debemos tener en cuenta que el origen de las danzas folklóricas está marcado por una instancia de segregación que antecedió la homogeneización cultural.

También cabe agregar que, como señalan tanto Díaz (2019) como Benza Solari *et al.* (2012), para el musicólogo Carlos Vega, que fue un actor fundamental en la construcción del discurso folklórico, el origen de las danzas tradicionales de la región se encontraba en los bailes cortesanos europeos, como el vals o la contradanza, difundidos por colonizadores españoles, franceses o portugueses. Según Vega, el sincretismo folklórico resultaba de la combinación de estas formas coreográficas europeas con el temperamento o las ‘maneras de hacer’ de los pueblos originarios o afroamericanos (Vega, 1977, p. 10). Para el musicólogo, la forma coreográfica provenía de Europa y este no es un detalle anodino, ya que coincide con una definición de la escritura de la danza (coreografía) como acto de razón, una aptitud atribuida al colonizador y negada a los pueblos originarios o afroamericanos.

Por último, cabe remarcar que el discurso nacionalista de principios del siglo XX se inicia afirmando que el folklore está muriendo. Es una cultura que nace moribunda y que debe ser recuperada, conservada y protegida del ataque externo. La génesis del folklore no parece ser un acto de vitalidad y afirmación sino de salvataje, una recuperación esforzada, un intento de detener el paso del tiempo para hacer persistir algo que parecería estar condenado a desaparecer. De ahí que la danza institucionalizada esté vinculada a una empresa de preservación histórica que entra necesariamente en tensión con las diversas prácticas populares de apropiación.

En este sentido, tanto Díaz (2019) como Benza Solari *et al.* (2012) ponderan a partir del estudio, respectivamente, de una corriente de práctica ‘expresivo-vivencial’ en Córdoba o del desarrollo de circuitos folklóricos alternativos en la ciudad de Rosario, diversas prácticas de las danzas folklóricas que toman distancia con respecto al modelo institucional preservacionista. Díaz estudia el trabajo de los bailarines Silvia Zerbini, Juan Saavedra, Jorge Valdivia y Karina Rodríguez quienes desarrollan un circuito de danza folklórica que busca contrastar con la lógica de los grandes festivales. El trabajo de esxs bailarinxs se aleja de cualquier intención preservacionista y redefine a las danzas folklóricas como ‘danzas populares’ cuyo principal propósito es el de ser practicadas y vividas en la actualidad. En su análisis, Díaz sostiene que “las coreografías son vistas como posibilidades de comunicación entre los bailarines”, buscan crear lazos comunitarios. En ese sentido, se movilizan otros imaginarios sobre el origen planteando nuevas genealogías rítmicas, “por ejemplo, la cadencia rítmica y el paso básico de la zamba se aprenden desde el landó, una música de origen africano” (Díaz, 2019, p. 14).

Por su parte, Benza Solari *et al.* (2012) analizan el funcionamiento de un circuito folklórico en la ciudad de Rosario durante la década del 2000, el cual emerge con el fin de brindar un espacio de desarrollo para prácticas de danza alternativas a las difundidas institucionalmente por el profesorado de danzas nativas y folklore de la ciudad, el Instituto Superior Provincial de Danza Isabel Taboga. La experimentación coreográfica dentro del circuito también funcionó como soporte para la construcción de lazos sociales ligados a la autogestión en el contexto posterior a la crisis de 2001. Asimismo, allí también se buscó problematizar activamente el discurso sobre el origen de las danzas, reconociendo el rol de los pueblos originarios y afroamericanos. En las experiencias que describen las autoras citadas, el folklore es considerado una cultura coreográfica viva que no solo habilita nuevas formas de expresión, sino que además puede funcionar como el vehículo para una indagación histórica acerca de la presencia invisibilizada de las danzas de los pueblos originarios y afroamericanos. Un camino similar siguen las antropólogas Milena Annecchiarico, Alicia Inés Martín y Camila Mercado (2017) en su trabajo sobre la influencia de la negritud en el tango y sobre cómo el discurso histórico que define a la nación argentina como blanca y europea tendió a invisibilizar esas genealogías. No obstante, se trata de experiencias centradas en el tango o el folklore como danza social o danza de parejas, no como danza escénica, por ende, el eje del análisis es diferente al que planteo en este artículo.

En todo caso, lo antedicho plantea desafíos importantes para un proyecto llevado adelante por una coreógrafa de danza contemporánea como Diana Szeinblum, hija de inmigrantes polacos, porteña y que además se propone ‘abrir la danza folklórica’ para llevarla a un lugar de emoción escénica vinculada a una forma de autenticidad. La obra despliega la superposición de tensiones político identitarias de raza, género y clase entrelazadas con una estructura dramática reflexiva que redimensiona el problema simbólico del movimiento. Siguiendo a Mariana Signorelli (2023) en *Adentro!* “no se observa la parodia como herramienta crítica” sino que se desarrolla una forma de deconstrucción que revisa las tensiones que subyacen a la tradición folklórica. De hecho, Ezequiel Adamovsky (2015) propone que existió una persistencia del criollismo durante el primer gobierno peronista entre 1945 y 1955, ya que este permitió cuestionar la idea del argentino blanco y visibilizar la presencia étnica de indígenas y afroamericanos. La danza folklórica funciona, en ese mismo sentido, como un campo de lucha en donde tensionan diferentes discursos referidos a la identidad nacional.

Como punto de partida para su composición, la coreógrafa se propuso investigar, junto a los tres intérpretes de la obra, Bárbara Hang, Andrés Molina y Pablo Castonovo, los movimientos que componen las danzas folklóricas argentinas en su calidad puramente cinética. Prestaron especial atención al diseño del movimiento con el objetivo de cortar el lazo que une al gesto con el símbolo. Por ejemplo, en una entrevista, Diana Szeinblum afirmaba que su trabajo era: “buscar un material, vaciarlo de su contenido folklórico y llenarlo de otra idea” (Revista Ñ, 2016). En este sentido, su trabajo era explorar:

De qué manera el cuerpo produce físicamente esos movimientos. Por ejemplo: esas danzas tienen algunas formas establecidas y la pregunta que le hacemos al folklore es cómo son esas formas. Por ejemplo: en el movimiento que se hace con los dedos y produce un chasquido que acompaña al baile, la investigación consistió en volver a pensar cómo los dedos se juntan y producen ese sonido. Otro ejemplo: cómo el brazo sube para levantar el pañuelo en una zamba (Revista Ñ, 2016).

Del mismo modo, con respecto al trabajo sobre las danzas en las que se utiliza un pañuelo, la propuesta era pensar cómo se agarra el pañuelo en el folklore. De allí surge un programa de estudio: ¿qué articulaciones están comprometidas, qué tiempo organiza el movimiento, qué tensión en la mano y en el resto del cuerpo, qué variantes se pueden introducir? ¿qué pasa si aísla ese movimiento y lo vinculo a otra parte del cuerpo? Lo mismo ocurre con respecto a la pose del gaucho. La pregunta es: ¿qué articulaciones se utilizan para construir la imagen tradicional del hombre de campo con el pecho erguido hacia delante y el mentón firme? Según Diana Szeinblum, para reproducir esa pose no se debía pensar en el personaje del gaucho nacionalista sino en un plexo solar expandido hacia fuera. ¿Hasta dónde puede expandirse? ¿Qué rangos de movimiento habilita? ¿Qué ocurre con los brazos en ese marco de tensión? Todo el trabajo se reduce a estudiar minuciosamente qué es movilizad o en el cuerpo en el acto de bailar. En la obra no se ejecuta la técnica tradicional del folklore, sino que se construye una técnica nueva que busca interrogar lo que hace el cuerpo cuando lo baila. La idea dramática es que a partir de ese estudio basado en la descomposición del movimiento aparecería otra forma de bailar que entraría en diálogo con la simbología del folklore, pero desde un lugar distinto.

La estructura dramática de la obra en sí representa la apertura de un proceso de investigación del movimiento. No está concebida como una escritura coreográfica delimitada sino como la exposición de un proceso analítico que conduce a un producto final que se hace presente en la última escena. La estructura está definida a partir de un análisis progresivo de las diferentes partes del cuerpo que involucran las danzas folklóricas. Revela la cinética interna de la coreografía, exponiendo a su vez frente al público su propio mecanismo de funcionamiento. Se desarrolla así un dispositivo de deconstrucción en el que son llevadas a un primer plano todas las oposiciones que estructuran los movimientos y son desmanteladas las jerarquías gestuales de los gestos y de los recorridos del cuerpo en escena.

Autores como Eduardo Archetti (2003) advierten la funcionalidad de las danzas como dispositivos de construcción de subjetividades nacionales. La difusión de las danzas folklóricas se realizó desde el Estado con el objetivo de forjar una identidad nacional a partir de la cualidad empática que moviliza el cuerpo danzante. Teniendo en cuenta esta condición, podemos inferir que la descomposición técnica es capaz de habilitar una funcionalidad política. Sirve para construir una

distancia de pensamiento, una suerte de *denkraum warburgiano* con respecto al folkllore como dispositivo identificadorio.

Diana Szeinblum afirmó en varias entrevistas ‘no saber nada sobre folkllore’. Sin embargo, la estrategia de trabajo que desarrolla en la obra apunta, prioritariamente, a desaprender como paso previo al hacer. Se trata de vaciarse de los clisés, pero sobre todo de vaciarse del peso simbólico de la danza folklórica entendida como una identidad en acción, como la corporeización de un rasgo constitutivo de la subjetividad nacional. Podríamos suponer que cuando Diana dice no saber nada sobre folkllore, lo que dice es que no posee una formación técnica específica sobre folkllore escénico, pero al igual que todxs lxs argentinxs, ella está llena de folkllore. Más allá de la destreza técnica que se pueda tener, el folkllore es un pilar en la dimensión empática y propioceptiva de la identidad colectiva en Argentina. Por esta razón, el proceso de descomposición realizado también puede ser leído como un proceso de desidentificación en los términos en los que lo propone José Esteban Muñoz (Muñoz, 2011).

¿Qué oportunidades se abren para la expresión cuando aquellos gestos y movimientos son despojados momentáneamente de su carga simbólica para ser analizados desde la experiencia de un cuerpo? Esta pregunta, que podría leerse como una consigna de danza minimalista, termina produciendo, como resultado, un discurso corporal cargado de sentidos políticos. Uno de ellos es el de la crítica al modelo patriarcal de las danzas folklóricas. El cuerpo del folkllore es un cuerpo masculino, no solo porque simboliza la virilidad sino porque es esa la corporalidad que mayor presencia despliega debido a la complejidad de los pasos del hombre por oposición a los de la mujer. Como señala Diana Taylor (1997), en el discurso de la última dictadura en Argentina ha existido una afirmación de la virilidad masculina como modelo de auténtica argentinidad. El cuerpo del folkllore es un cuerpo en el que la nación coincide con el género masculino.

En ese sentido, la danza folklórica en su condición de coreografía de género (Foster, 1998) reúne la exhibición de un modelo legítimo de comportamiento masculino con una representación de la patria como atribución paterna, ligada a la acción, al poder, al orgullo y a lo bélico. La obra articula una crítica del binarismo de un imaginario generizado (Signorelli, 2023). Frente a este entramado simbólico, la teatralidad por momentos andrógina de la bailarina Bárbara Hang, acentuada irónicamente en las escenas en las que se coloca una barba postiza, visibiliza y

subvierte un sustrato patriarcal. La mujer masculinizada funciona como el espejo invertido del macho nacionalista. Del mismo modo, si el cuerpo del folklore es simbólicamente masculino, el de la danza contemporánea es simbólicamente femenino. Por ende, la escenificación de cuerpos danzantes contemporáneos ejecutando movimientos de folklore es ya una desregulación implícita del cuerpo masculino de la nación.

La propuesta dramaturgica de Diana Szeinblum dialoga con un legado histórico modernista asociado al movimiento puro como médium para un arte autorreferencial y con la estética de la indiferencia característica de la danza posmoderna norteamericana. Las danzas urbanas, folklóricas o étnicas, aluden por su parte a una idea de autenticidad que remite, en última instancia, al cuerpo como el soporte verídico de una teatralidad construida históricamente. Estas dos vertientes, la del movimiento como material autónomo y la del cuerpo como canal de autenticidad, atraviesan todas las prácticas de danza, más allá de que alguna tenga una mayor preponderancia en un género que en otro. El enfoque analítico modernista asume la posibilidad de que un gesto puede ser vaciado de contenido, de que existen estrategias para desaprender los movimientos a partir de un cambio en las referencias propioceptivas. Sin embargo, esa estrategia no anula al cuerpo histórico de la autenticidad, solamente lo desarticula para articularlo de otra manera.

La autenticidad como dispositivo supone que solo unx argentinx tiene la capacidad de bailar el folklore de una manera real, auténtica. Es algo que no puede hacer unx extranjero. Propone la idea de que existe una relación de pertenencia con una cultura coreográfica. La danza folklórica pertenece a unx argentinx, como el flamenco a unx españolx o el *hip hop* a unx afroamericanx. La autenticidad es una forma específica de caracterizar la teatralidad del cuerpo danzante (Franko y Vallejos, 2021). No remite necesariamente a una verdad interna del cuerpo, sino a una manera de observar y concebir la expresión de los cuerpos. El bailarín es un parergon, es decir, que constituye al mismo tiempo un cuerpo ficcional y un cuerpo social (Franko 2019). Lxs bailarines de la obra de Diana Szeinblum no dejan de ser argentinx por ser artistas conceptuales, su gestualidad está indefectiblemente embebida de la carga simbólica del folklore porque pertenecen a una cultura coreográfica en la cual esa danza es sinónimo de identidad. Y esto no remite a su voluntad expresiva sino al carácter empático de la coreografía. Lx espectador sabe que está viendo un cuerpo danzante argentinx, su teatralidad existe

en el punto liminal entre la ficción y el evento social. Es también esta condición nacional identitaria la que habilita el lugar crítico de enunciación.

Si bien *Adentro!* asume una dramaturgia contemporánea de exploración del movimiento puro, su puesta en escena no puede eludir la teatralidad de un cuerpo histórico y, en ese punto, su sensibilidad no remite a la afirmación de una simbología nacionalista sino a una apropiación amorosa y crítica de las danzas folklóricas. Si bien el folklore nace como un dispositivo de homogeneización cultural articulado por las clases dominantes, sus movimientos y gestos fueron apropiados por la cultura coreográfica de un pueblo que lo incorporó como forma de expresión artística y comunitaria. El folklore es un símbolo nacionalista, pero también es un vehículo de empatía, el lazo afectivo con una comunidad.

Desde el trabajo de Laurence Louppe (2013) sobre la idea de partitura en danza, existen diversos enfoques que tienden a desregular tanto la idea de que una obra de danza debe permanecer idéntica a sí misma como la de que el soporte es externo a la práctica y debe otorgar una estabilidad inerte. Para Louppe, la partitura de danza está llamada a “transformarse sin cesar” (p. 201). De este modo, puede inferirse que el trabajo coreográfico de Szeinblum, en definitiva, visibiliza elementos que ya existían en la práctica del folklore como potencialidad. El folklore puede vehicular una crítica sobre la identidad nacional porque esa crítica ya estaba siendo albergada como potencia en la tensión de sus gestos.

En la obra *Adentro!* convive el folklore como símbolo sensible del sufrimiento de un pueblo postergado con la puesta en evidencia de su carácter patriarcal y autoritario. El camino que propone es el de desandar ese recorrido institucional para llegar a la emoción del niño que danza en la primera escena. Una emoción que busca fundar una nueva colectividad, un nuevo ‘nosotrxs’ histórico. Desde su franqueza, pero también desde el respeto frente a la complejidad del problema abordado, *Adentro!* propone, al igual que la chacarera *Entre a mi pago sin golpear*, un reencuentro amoroso con la tierra de origen. Una refundación política del cuerpo que baila la identidad compartida.

Referencias bibliográficas

Adamovsky, E. (2015). El criollismo en las luchas por la definición del origen y el color del ethnos argentino, 1945-1955. *The Sverdlin Institute for Latin American History and*

- Culture*, 26(1), 31-63.
- Anecchiarico, M., Martín, A. I. y Mercado, C. (2017). Dimensiones afro en el tango. Tensiones racializadas en los géneros populares del Río de la Plata. *Antropologías del Sur*, (8), 65-80.
- Archetti, E. (2003). Playing Football and Dancing Tango: Embodying Argentina in Movement, Style and Identity. En Dyck, Noel; Archetti, E. (Ed.). *Sport, Dance and Embodied Identities*. Berg. 217-230.
- Benza Solari, S., Mennelli, Y. y Podhajcer, A. (2012). Cuando las danzas construyen nación. Los repertorios de danzas folklóricas en Argentina, Bolivia y Perú. En Citro S. y Aschieri, P. (Coord.). *Cuerpos en movimiento*. Editorial Biblos. 169-199.
- Blache, M. (1991). Folklore y nacionalismo en la Argentina: su vinculación de origen y su desvinculación actual. *Runa*, XX, 6989.
- Cappelletti, A. y Rama, C. (1990). *El anarquismo en América Latina*. Biblioteca Ayacucho.
- Díaz, N. (2019). Danzando la nación: unidad, tensiones y fisuras en la configuración del ser nacional. *RECIAL*, vol. X (16), 1-19.
- Fernández Latour De Botas, O. (2008). Danzas argentinas. En Durante, B. (Comp.). *Historia general de la danza en la Argentina*. FNA-Consejo Argentino de la Danza. 321-370.
- Foster, S. L. (1998). Choreographies of Gender. *Signs*, 24(1), 1-33.
- Franko, M. (2019). Dance and Figurability. En *Choreographing Discourses: A Mark Franko Reader*. Routledge. 103-115.
- Franko, M. y Vallejos, J. I. (2021). Teatralidad y performance en Foster y Butler: sobre el lugar de la coreografía en la filosofía. *Debate Feminista*, 62, 47-71.
- Hirose, M. B. (2010). El movimiento institucionalizado: danzas folklóricas argentinas, la profesionalización de su enseñanza. *Revista del Museo de Antropología*, Vol. 3 (3), 187-194.
- Loupe, L. (2013). Partituras. En Écija, A. y Naverán, I. (Ed.). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Artea Editorial. 194-205.
- Muñoz, J. E. (2011) Introducción a la teoría de la desidentificación. En Taylor, D. y Fuentes, M. (Ed.) *Estudios avanzados de performance*. FCE. 549-603.
- Prieto, A. (2006). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Siglo XXI.
- Rea López, O. (2019). *Requiem para el folklore y técnica de la danza latinoamericana*. Presentación oral realizada Congreso Latinoamericano de Folklore y Tango, en la Universidad Nacional de las Artes en Buenos Aires Argentina, del 7 al 11 de octubre del 2019. Recuperado en línea: <https://fr.scribd.com/document/585638774/REA-LOPEZ-Oscar-Requiem-Para-El-Folklore>.
- Revista Zibilia. (diciembre de 2016). "Tres danzas argentinas". <https://www.zibilia.com/=TresDanzasArgentinas>
- Revista Ñ. (1 de diciembre 2016). *Una excursión de a dos al territorio del folklore*. https://www.clarin.com/escenarios/diana-szeinblum-excursion-territorio-folklore_o_HkAN8_P7g.html
- Rojas, R. (1922). *La restauración nacionalista. Crítica de la educación argentina y bases para la reforma en el estudio de las humanidades modernas*. Librería La Facultad.

- Signorelli, M. (2023) ¿Querían malambo? Subversiones performativas de género al género malambo. Algunos casos recientes. En *Actas de XV Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y X Congreso Iberoamericano de Estudios de Género*. Universidad Nacional de Jujuy. (En prensa).
- Taylor, D. (1997). *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War."* Duke University Press.
- Vega, C. (1977). Acerca del origen de las danzas folclóricas argentinas. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 1, 9-10.

Cita sugerida: Vallejos, J. I. (2023). Coreografías de la identidad nacional en la obra *Adentro!* de Diana Szeinblum. *Investiga+*, 6(6), 35-50. <https://revistas.upc.edu.ar/investiga-mas/issue/view/6>