
«Agitando pañuelos»: Zamba, «*affordances musicales*» y configuraciones del amor en el campo del folklore argentino



«*Waving handkerchief*»: Zamba, «*musicals affordances*» and configuration of love in the field of Argentine folklore

Díaz, Natalia Elisa

Natalia Elisa Díaz *

nataliaelisadiaz@gmail.com

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 24, e0041, 2023

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 04 Agosto 2023

Aprobación: 15 Agosto 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454726002/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2023.24.e0041>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: A través de las canciones de amor las personas aprendemos a hacer comprensibles los sentimientos, a tematizar los vínculos erótico-afectivos, a identificar las diversas modalidades que pueden asumir los relatos de amor y a gestionar la pérdida de nuestros objetos de deseo. Dentro del universo discursivo del folklore, la zamba ha funcionado como un dispositivo de transmisión y almacenamiento social de la cultura del amor romántico/pasional y de las relaciones de pareja heterosexuales.

Para analizar las formas de amor que modela la zamba, nos focalizaremos en las posibilidades de uso que nos ofrece este discurso para la experiencia emocional, a partir de las interacciones entre materiales (letra, música y coreografía), convenciones de uso y agentes sociales. Pensar las vinculaciones entre zamba y amor desde las «*affordances* de la música», nos permite identificar los sentidos que se han depositado sobre la zamba; los relatos, posiciones de sujeto y experiencias del amor que han sido excluidas de este dispositivo de enunciación; comprender al amor como una «conducta restaurada» y proponer un camino cuir de la zamba que posibilite a las disidencias acceder a repertorios afectivos que les permitan constituirse como sujetos amados, deseados y recordados.

Palabras clave: Zamba, *Affordances musicales*, Amor.

Abstract: *Through love songs, people learn to make their feelings understandable, to thematize erotic-affective relationships, to identify the different forms that love narratives can take, and to manage the loss of our objects of desire. In the discursive universe of folklore, the zamba has functioned as a device for the transmission and social storage of romantic/passionate love culture and heterosexual couple relationships.*

To analyze the forms of love that the zamba shapes, we will focus on the possibilities of use that this discourse offers us for emotional experience, based on the interactions between materials (lyrics, music, and choreography), usage conventions, and social agents. Thinking about the connections between zamba and love through the «affordances of music» allows us to identify the meanings that have been deposited onto the zamba, the narratives, subject positions, and experiences of love that have been excluded from this enunciative device, to understand love as a «restored behavior,» and to propose a queer path for the zamba that enables dissidents to access affective repertoires that allow them to be constituted as loved, desired, and remembered subjects.

Keywords: *Zamba, Musical affordances, Love.*

1. INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo vamos a estudiar la zamba, un discurso social que se canta y que se baila, y que tradicionalmente ha sido asociado al amor en el interior del campo del folklore. Lo amoroso no es un discurso social homogéneo y dentro del folklore presenta varios rostros: puede vislumbrarse como veneración al terruño, a una idea de humanidad que lucha por transformar sus condiciones sociales de existencia, a un estilo de vida socialmente valorado, pero sobre todo relata el encuentro apasionado entre un varón y una mujer.

Las canciones de amor, ya sean boleros, baladas, o la misma zamba, tienen dos puntos en común: primero, como señala Frith (2001), permiten hacer comprensibles los sentimientos y segundo, siguiendo a Spataro (2011), tematizan los vínculos erótico-afectivos, sus modalidades posibles, y al fracaso amoroso. En relación al primer punto, Carmen De la Peza (2009) nos recuerda que las canciones de amor han funcionado como un dispositivo de transmisión y almacenamiento social de la cultura del amor y de las relaciones de pareja.

Para reflexionar en torno a las formas de amor que modela la zamba, recurriremos al concepto de «*affordances* de la música» desarrollado por Tía De Nora (2010). Nos centraremos en las «posibilidades» de uso que nos ofrece la zamba, como recurso de experiencia emocional, a partir de las interacciones entre materiales (letra, música y coreografía), convenciones de uso y los agentes sociales.

Analizar las *affordances* de la zamba, valiéndonos de herramientas provenientes de la sociología y la teoría de la performance, nos permitirá responder a los siguientes interrogantes ¿Cómo la zamba se volvió un medio para la experiencia emocional del amor en el universo discursivo de folklore? ¿Qué características asumieron los relatos amorosos? Y finalmente ¿Es posible para la zamba elaborar relatos amorosos que excedan a la heteronormatividad y al binarismo sexual?

2. LETRA Y MÚSICA

2.1. Letras

El folklore, como señala Díaz (2009), es un sistema de relaciones sociales que tiene sus particulares formas de producción y circulación de contenidos, así como también sus instancias consagratorias específicas. Dentro de este campo de producción simbólica, existen corrientes en disputa que construyen no sólo definiciones de tradición, sino también estilos afectivos que dan lugar a las modalidades que asume el amor como relación social.

Dentro de lo que Díaz (2009) define como modo clásico del folklore,^[1] el amor adopta una «perspectiva esencialista»^[2] (Kaliman, 2003: 170) que enmarca a los vínculos amorosos dentro de los valores del recato y la decencia. En su trabajo «Un gualicho mejor. Las letras de amor de la zamba argentina», Ricardo Kaliman (2003) analiza las letras de «Criollita santiagueña», «La Cerrillana» y «Zamba de los tuyos» y encuentra

NOTAS DE AUTOR

* Natalia Elisa Díaz es doctora en Antropología Social y Especialista en Estudios de Performance por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC, Argentina), además es Licenciada en Sociología por la Universidad Siglo XXI (Argentina). Gran parte de sus investigaciones se centran en procesos de producción de sentido en músicas y danzas folklóricas argentinas, desde una perspectiva sociodiscursiva, antropológica y de género. En la actualidad su producción académica indaga las vinculaciones entre ser nacional, folklore y disidencias. Es miembro de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Rama Latinoamericana (IASPM-AL) y de la Red Músicas y Género. Grupo de Estudios Latinoamericanos (MyGLA). Se desempeña como investigadora en el CIFYH (UNC) y como profesora en cursos sobre Música e identidad en nivel terciario y posgrado.

ciertas regularidades: una idealización de la vida rural. La construcción de la belleza y la moral de la mujer campesina como superior a la de la mujer citadina. Un discurso amoroso que vincula a un varón y una mujer y donde la seducción asume una puritana distancia. Y, finalmente, la institución del matrimonio como objetivo del cortejo.

Bajo una perspectiva esencialista, el amor se configura de manera romántica. Para Giddens (1998), el amor romántico embarca al sujeto en una búsqueda, una odisea en la que la identidad del yo espera su validación en el descubrimiento de una otredad. El encuentro, si se produce, se realiza en los términos de la intimidad, de «una comunicación psíquica, un encuentro entre espíritus que es de carácter reparador» (Giddens, 1998: 30). Al hallar su otra mitad, el sujeto se completa y el amor queda envuelto en los tiempos de la eternidad. El sujeto, al experimentar el amor romántico, entre la libertad y la autorrealización, realiza una proyección de su trayectoria vital en el marco de una relación caracterizada como eterna, monogámica y heterosexual. Las letras de las zambas funcionan como guiones sexuales donde los sujetos aprenden a experimentar al amor romántico. Ofrecen coordenadas que indican lo que puede hacerse y lo que no, precisando los momentos, los lugares, las personas y los motivos que hacen que un encuentro amoroso sea posible.

En el modo renovador del folklore^[3] (Díaz, 2009), el amor asume una perspectiva fuertemente individualista y sensual. Como señala Kaliman (2003), poetas como Jaime Dávalos, Armando Tejada Gómez o Manuel J. Castilla, introducen al campo del folklore una prosa que recurre a comparaciones que crean imágenes de alto contenido sensorial,^[4] que posibilitan que el tópico amoroso sea abordado bajo una configuración pasional. Para Giddens (1998), el amor pasión se caracteriza por una conexión entre amor y atracción sexual. Y por una urgencia que aparta a los individuos de las rutinas de la vida cotidiana, sumergiéndolos en una especie de sortilegio. Para este autor, el amor pasional puede pensarse como liberador porque le permitió al sujeto romper con la rutina y el deber, y lo colocó al margen de instituciones sociales como linaje, familia, y matrimonio. Es importante señalar, que bajo la pasión los vínculos eróticos-afectivos pierden su carácter de eternidad y se cargan de incertidumbre. En el mundo discursivo del folklore aparece la nostalgia, ya no sólo como añoranza de un mítico pago perdido, sino como un medio para nombrar y experimentar al fracaso amoroso.

El amor desdichado es uno de los tópicos centrales de las letras de zambas. De la Peza (2001), considera que los vínculos amorosos que se encuentran en pugna están marcados por la amenaza de la separación y dicho conflicto puede asumir diferentes modalidades: Suplicante, «Mis manos ya son de barro tanto apretar al dolor y ahora que me falta el sol no sé qué venís buscando. Llorando mi amor, llorando, también olvidame vos».^[5] Doliente, «Ausente soy, como paloma herida en un ala penando *estoy*. *Me suelen ver a medio vuelo de tu pañuelo, buscándote, buscándome*».^[6] O despechada, «*Ayer la he visto con otro, alegre la vi pasar, ganas tuve de gritarle engañera p ande vas*»,^[7] por citar algunas ejemplos. Las letras de zamba se constituyen en lo que Simone Luci Pereira denomina una «matriz melodramática» (Pereira, 2016), una estandarización de las formas de sentir, pensar, adjetivar, bailar y escuchar los sonidos del amor y de su pérdida.

Al observar las letras de la zamba podemos ver que el varón es el sujeto activo predominante.^[8] El yo lírico masculino es el que lleva adelante la acción amorosa, es quién canta, declara, describe, juzga y nombra a la mujer. La mujer, al no tener el poder del ejercicio privilegiado de la palabra, es presentada como lejana o inaccesible y depositaria de estrategias no verbales de seducción como la belleza, el donaire en la danza o la magia (gualicho) de la coreografía de la propia zamba.

Como señala De la Peza (2009), la canción de amor como dispositivo de enunciación ofrece lugares para ser ocupados por varones y mujeres en las relaciones amorosas. Para la autora, es también un acto de enunciación en primera persona donde el sujeto toma la palabra para hablar de sus sentimientos, para interpelar a otro o para narrar una experiencia amorosa. La zamba, como toda canción de amor, es un dispositivo de enunciación que prescribe y/o proscriba los discursos posibles en torno al amor y a los vínculos afectivos.

2.2. Música

La zamba, en términos musicales, es un género folklórico, en general de cadencia lenta, que se encuentra vinculado a un guión coreográfico. Además, tiene una forma que contempla introducciones, estrofas y estribillos. En los estilos más tradicionales se interpreta con bombo, guitarra, piano, violín o bandoneón.

La cadencia lenta de la zamba construye una «atmósfera afectiva» (Vila, 2017: 20), un tipo de proposición de cómo sentir un lugar, una situación, persona o cosa. La zamba invita a los bailarines a un encuentro que se produce en un tempo dilatado. Así, por ejemplo, los bailarines en ese acercarse y alejarse que se produce en los 16 compases de un arresto doble, se sumergen en un clima de intimidad que se construye desde el sonido y los movimientos coreográficos. Anderson señala que toda atmósfera puede existir «en ensambles particulares que se acumulan alrededor de ciertos cuerpos» (Anderson, 2014 en Vila, 2017: 160). Estos ensamblajes son frágiles y volubles porque dependen de cómo se vinculan los agentes sociales con el tempo demorado de la zamba, con el sentido que les dan a las letras, con el estilo interpretativo de músicos y cantantes, con la narrativa del guión coreográfico, con la pareja de baile y con las regulaciones que rigen los espacios donde se toca y baila folklore.

La sintonización exitosa de los cuerpos con la atmósfera afectiva de la zamba va a depender de las competencias auditivas y motrices que tengan los agentes, de los conocimientos enciclopédicos que tengan sobre la zamba, de sus experiencias afectivas previas y por lo que Vila entiende como una articulación de identificaciones, o un bosquejo de ellas, que los agentes ponen en juego a la hora de encontrarse con esta música que se canta y que se baila.

3. HISTORIA DE UN COREODRAMA AMOROSO

Como expuse en otras publicaciones (Díaz, 2015 y 2019), la historia de la institucionalización de las danzas folklóricas argentinas inició con la Encuesta Folklórica del Magisterio, donde maestros normales inventariaron los bailes de sus regiones; continuó con el trabajo de los estudiosos del folklore, que desde mediados de la década del 30, investigaron y reunieron copiosa documentación sobre el posible origen y evolución de los bailes folklóricos, que posteriormente fueron adaptados para los escenarios por figuras como Andrés Chazarreta, Joaquín Pérez Fernández o Santiago Ayala.

La creación de la Escuela Nacional de Danzas, siguiendo a Hirose (2010), a cargo de Antonio R. Barceló, durante los primeros años del gobierno peronista, posibilitó la creación de una metodología que permitió la caracterización, reducción de la variabilidad coreográfica y uniformidad en la transmisión de pasos, figuras y demás elementos necesarios para la enseñanza de las danzas folklóricas. La formación de un inventario de «danzas folklóricas nacionales» institucionalizó a las danzas sociales produciendo modificaciones en sus sentidos y formas.

Como señalamos con Claudio Díaz (2015), otro agente que cumplió un rol fundamental en la codificación y difusión pedagógica de las danzas folklóricas fueron las academias de danza. Estas instituciones no sólo reproducían el patrimonio de danzas nacionales sino también los modos legítimos de apropiárselas. Tanto en términos de construcción del espacio, de los movimientos, como de las actitudes y gestos ajustados a la narrativa propuesta por el guion coreográfico de cada danza.

Los investigadores del folklore y las academias de danzas fueron prolíficos creadores de manuales, la palabra impresa, como señala Hirose (2011), le da una materialidad a un acto tan efímero como es el bailar y ha sido clave no sólo para difundir y compilar información sobre los bailes folklóricos, sino también para generar una matriz de sentido en torno a que son danzas de cortejo entre un varón y una mujer.

Comparto a continuación diagrama coreográfico de la zamba:^[9]

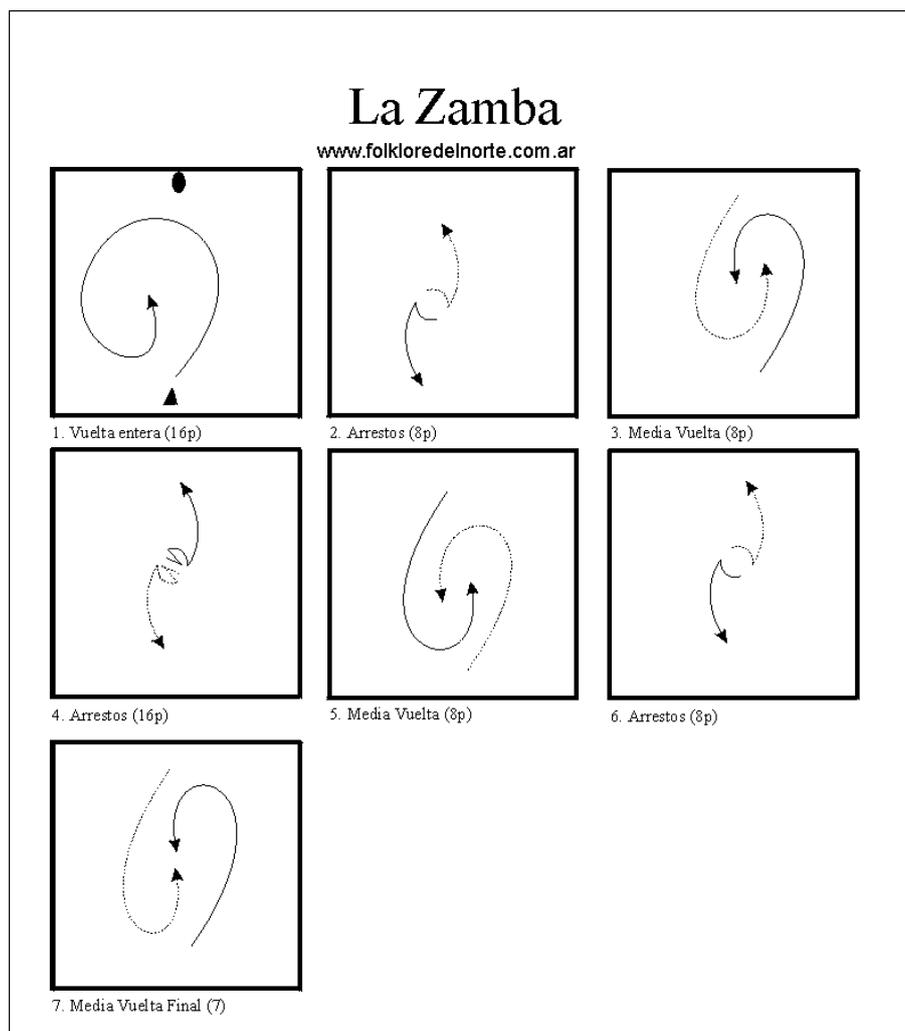


IMAGEN 1.

Guión coreográfico de la Zamba extraído del sitio www.folkloredelnorte.com.ar

La zamba es una danza de pañuelo cuyo guión coreográfico se divide en tres momentos: apertura, desarrollo y resolución. En la apertura, que corresponde a la introducción del tema musical, se construye el espacio de danza y se establecen las «líneas» de acción, un esquema de actos a través de los cuales los actores expresan su visión de la situación y por medio de ella, la evaluación tanto de sí mismos como de sus parejas de baile (Goffman, 1970, p. 13). En esta instancia se producen una serie de estímulos (gestos, movimientos y miradas) que dan cuenta de los términos en que podría producirse la danza.

Durante la etapa de desarrollo (que contempla las figuras de vuelta entera, arresto simple, media vuelta y arresto doble) se ponen en juego las competencias de los bailarines a través de una serie de recursos dramáticos y coreográficos. Finalmente, en la resolución (media vuelta, arresto simple y media vuelta y coronación) se produce el encuentro entre los danzantes. Este discurso en movimiento se repite dos veces

La bailarina y docente cordobesa Florencia Gómez,^[10] en una conversación sostenida en el marco de este trabajo, señalaba que la coreografía de la zamba es una invitación a que los bailarines se acerquen y se alejen de manera espiralada. Para la artista, la zamba es una danza en espejo cuyos movimientos no establecen diferencias entre un rol de género y otro. En contraposición, por ejemplo, a la chacarera, donde tradicionalmente se le asigna a la mujer la figura del zarandeo y al varón la del zapateo.

Pero, entonces, ¿cómo la zamba, en tanto danza, se construyó como un dispositivo de transmisión y almacenamiento social de la cultura del amor y de las relaciones de pareja heteronormadas?

Los manuales de danzas folklóricas no sólo codificaron y estandarizaron a las danzas sociales, sino que la fuerza de sus palabras impresas posibilitó la emergencia de dos ideas: en primer lugar, que la coreografía de la zamba es un relato del amor en movimiento, y en segunda instancia, que esta danza es la pantomima de un vínculo sexo afectivo entre un varón y una mujer.

Por ejemplo, Carlos Vega en su manual titulado *Danzas Argentinas*, definía la zamba como un «coreodrama amoroso» (Vega, 1962: 30). Y en un florido escrito fijó las características del mismo: «Se enfrentan un hombre una mujer. Atraído el hombre, siente el impulso inevitable e inicia la conquista. Ella expresa sus dudas; él insiste y procura demostrarle la profundidad de su amor; poco a poco la mujer abandona sus recelos, y al cabo de intensa alternancia de negaciones y promesas al tenaz enamorado y alcanzada por la pasión que le demuestra, da su consentimiento y triunfa la vida» (Vega, 1962: 30). Según el autor, la pantomima del amor debía ser realizada con la más «recatada elegancia». (Vega, 1962: 30)

Juan de los Santos Amores en su *Manual de Didáctica de las Danzas Folklóricas Argentinas*, definía la zamba como «el símbolo de la dulzura, la suavidad, la mansedumbre; del amor sublime, cariñoso y sensible... Es un episodio de la vida. El de una pareja, con correspondencia o no, que vive un romance pleno de sentimientos y afectos...La zamba es la expresión más auténtica del romance de pareja» (Santos Amores, 2008: 280). «Al caballero le corresponde, como en la vida emprender el romance. La dama, responde con su mirada y con el lenguaje mudo pero elocuente de su pañuelo. A veces ella puede coquetear armoniosamente, pero sin exageración» (Santos Amores, 2008: 283).

La adjetivación utilizada por Juan de los Santos Amores para caracterizar al amor, contextualiza la posible interacción al interior de un relato del «amor romántico» (Giddens, 1998). Al igual que Carlos Vega, Santos Amores definió la zamba como una danza de pareja, conformada por un varón y una mujer, y especificó las actitudes esperables para cada bailarín según su género. Carlos Vega introdujo una valoración moral a la hora de indicar cómo la zamba debía ser ejecutada, exigía que fuera interpretada con recatada elegancia. Y Santos Amores prescribió cómo debía ser llevada adelante la seducción femenina, exigiéndole armonía y moderación.

En las corrientes académicas tradicionales de la danza^[11] (Díaz, 2019), la exigencia de bailar con elegancia es más que el dominio de las formas y recursos coreográficos, es una exigencia moral en torno a cómo se construye la comunicación, los roles de género y sus expectativas asociadas. Ser elegante al bailar implica modos de presentación de la persona enmarcados en la lógica del respeto, el recato y la cooperación.

Vega al describir la coreografía de la zamba empieza diciendo que un hombre y una mujer se enfrentan y que el resultado de ese enfrentamiento es la conquista de la mujer. La narrativa de conquista que impregna a la coreografía de la zamba, reconfirma las reflexiones de De Rougemont (1959) sobre la retórica del amor cortés. Como esta modalidad de amor nace en una sociedad caballeresca, su lenguaje es el de la retórica de la guerra: asedio, resistencia, rendición y conquista. Como expresamos con antelación, el guión coreográfico de la zamba se ejecuta dos veces. En la primera, el bailarín asedia y la bailarina resiste o rechaza. En la segunda, la bailarina se rinde y el bailarín conquista. Las figuras que describen estas dinámicas se llaman arrestos. A través del lenguaje se establece una equivalencia entre los intentos del caballero, del guerrero y del bailarín, haciendo de la zamba un combate. Por último, la figura de la zamba que nombra el triunfo del varón por sobre la mujer es la «coronación».

Los manuales de danza también contribuyeron en la elaboración del lenguaje del pañuelo.^[12] Por ejemplo, Aldo Berrutti (1998) en su libro «Metodología para la enseñanza de las danzas nativas», estableció el modo correcto de tomar al elemento, las posiciones y movimientos para el varón, para la mujer, para cualquiera de los dos y aquellos movimientos de pañuelo que eran pensados para ser ejecutados en pareja. En términos generales, los movimientos menos ampulosos y hacia dentro tradicionalmente han sido adjudicados a las mujeres. Y los movimientos más vivaces y hacia afuera, en cambio, han sido designados como patrimonio de la masculinidad. La zamba poco a poco se fue volviendo binaria en términos de género.^[13]

El lenguaje del pañuelo permitió organizar un relato de encuentros y desencuentros, y regular la comunicación entablada entre los bailarines a través de la mirada. Le Breton (2007), afirma que la mirada

de un actor posada sobre otro es una experiencia afectiva que produce respuestas corporales como mejillas sonrosadas, manos transpiradas o corazones latiendo más de prisa. Para el autor, la mirada simultáneamente puede ser promesa de encuentro y emoción compartida pero también la amenaza latente del desborde. Cuando se baila zamba, uno de los desafíos más complejos es el mirar y sostener la mirada de otra persona. El pañuelo es un elemento utilizado para gestionar el flujo, dirección, intensidad y duración del intercambio de miradas. De hecho, para Florencia Gómez el lenguaje del pañuelo, construido por las formas académicas-tradicionales, posibilita fugas permitiendo que los bailarines no comprometan su subjetividad y eviten profundos momentos de intimidad.

Los manuales de danza, el lenguaje del pañuelo como elemento de comunicación y gestión del encuentro danzado, la nomenclatura de las figuras coreográficas, son lo que Laurentis (1987) conceptualiza como tecnologías de género. Para esta autora, el género es el producto y el proceso de representación y autorepresentación de modelos jerarquizados de masculinidad y femineidad que han sido difundidos por diferentes formas culturales hegemónicas en cada momento histórico. La zamba, al ser construida como un coreodrama amoroso romántico, de pareja integrada por un varón y una mujer, donde el primero intenta conquistar a la segunda de manera elegante, funciona como un dispositivo de almacenamiento de la cultura afectiva argentina que atraviesa a varias generaciones. O lo que Laurentis define como un dispositivo que integra las formas de fantasía que orientan los modos de experimentar los vínculos sexo afectivos que están culturalmente a disposición de los agentes sociales.

4. LOS CONSENSOS

La asociación entre zamba y amor no reside ni en la propia música ni en la coreografía sino, como señalan Montes y Díaz (2020), en todos los significados que se han depositado sobre ella previamente, en todas las creencias anteriores a partir de las cuales los sujetos producen significados nuevos.

Le Breton (1998), define como culturas afectivas, a un conjunto de sujetos que tienen en común similares repertorios culturales que regulan la emoción y al clima moral que rige a las vinculaciones entre géneros. El modo que se piensa al amor en el folklore tiene como límite cultural al hecho de que estas músicas y danzas cargan con el peso de representar a diferentes narraciones de argentinidad. Por lo tanto, el amor se experimenta sólo entre un varón y una mujer, el valor de la elegancia regula las actitudes físicas y eróticas que deben detentar los agentes en función de sus géneros y las configuraciones del amor habilitadas en este campo asumen las formas del amor romántico y el amor pasional.

5. LOS AGENTES SOCIALES

Pablo Vila (2017) afirma que las personas utilizan las músicas como recursos para regularse como sujetos emocionales en su vida diaria. La gente recurre a la zamba, y a otros bienes culturales, porque funciona como una gramática y un diccionario de la sentimentalidad que la interpela y le brinda un espacio donde puede reconocerse y desconocerse. El amor es una emoción poderosa que se experimenta a través de guiones sociales. Los sujetos aprenden a vivir recibiendo directivas sobre los comportamientos que se espera de ellos. Dichas coordenadas están inscriptas en relatos con finales felices o infelices, que indican lo que puede hacerse y lo que no, precisando los momentos, los lugares, las personas y los motivos que hacen a un encuentro amoroso viable.

La zamba, como poesía que se canta y que se baila, ofrece a los agentes modos legítimos de usar el cuerpo, palabras para nombrar al amor, configuraciones amorosas y modalidades de experimentación de este sentimiento, tanto en su consumación como en su pérdida. Las personas recurren a estos repertorios y lo hacen de manera creativa, aprendiendo, reconociendo, negociando y también improvisando a través de ellos. Analizar las *affordances* de la zamba permite pensar al amor como una «conducta restaurada» (Schechner,

2000). El comportamiento amoroso se descompone en cintas de conducta que pueden reacomodarse o reconstruirse y que son independientes de los sistemas sociales, psicológicos o tecnológicos que las generaron. El origen de la conducta como señala Schechner (2000), se puede ignorar o contradecir, o ser distorsionado por el mito o la tradición. Lo importante es que, al ser independientes de los sujetos amorosos, estos pueden guardarlas, transmitir las, manipularlas y transformarlas. La conducta restaurada siempre está sujeta a revisión, es por eso que es posible para los sujetos entrenarse en los gestos y modos aceptados de comunicar los sentimientos, así como también intentar modificarlos o crear nuevos.

6. LA POSIBILIDAD DE EXPERIMENTAR UNA ZAMBA CUIR[14]

Para Butler (2002), los sujetos amorosos no son resultado de estructuras de fuerzas impersonales como la sociedad, la cultura o el poder, tampoco son el producto de actos provenientes de una voluntad consciente, sino de un proceso de reiteración que produce tanto a los sujetos como a los actos. El amor y los sujetos amorosos en la zamba se materializan dentro de una matriz heteronormativa. Butler (2002) define a esta matriz como excluyente, ya que para dar forma a los sujetos requiere la producción simultánea de seres abyectos cuya condición de invisibilidad es necesaria para circunscribir las fronteras que demarcan a la esfera de los sujetos. En la cultura afectiva del folklore los cuerpos LGTBQI+ no podían narrarse ni gestionar sus vínculos afectivos a través de las letras, músicas o guiones coreográficos provistos por la zamba.

En los últimos cinco años, el campo del folklore se ha visto tensionado por la presencia de personas no binarias, drags, femineidades trans, lesbianas e identidades de género fluido que además de disputar la unidad del ser nacional, cuestionan la cultura afectiva heteronormada del folklore. La existencia de zambas cuir, es decir, relatos que habiliten posiciones de sujeto, representaciones y actuaciones del amor, que hasta el momento habían sido invisibilizadas por la matriz heteronormativa, deviene de centrarnos en las posibilidades de uso que ofrece la zamba como recurso de gestión emocional y narrativa de vínculos sexo afectivos. Y de un ejercicio de puesta entre paréntesis de los sentidos asociados a la zamba en la larga historia del campo del folklore.

Si nos centramos en la *affordance* de la coreografía, como dijimos unos párrafos más arriba, la zamba es una danza en espejo que no tiene divididas sus figuras coreográficas en función de los géneros. La zamba como coreografía no es en sí misma binaria ni heteronormada. Volver la mirada estrictamente hacia el guión coreográfico nos permite pensar a esta danza como una composición en dúo. La construcción de la idea de pareja es el resultado de los sentidos producidos por los estudiosos del folklore, por los manuales de danza y el trabajo de los centros de enseñanza de danzas folklóricas, por citar algunos agentes del campo. Así como también la idea de que la zamba es una danza de conquista donde el varón «arresta», «asedia» a la mujer. En espacios donde la zamba se enseña desde una perspectiva expresivo-vivencial, la figura del arresto es redefinida como «encuentro» y la de «coronación» es renombrada como «abrazo final». Las modificaciones en el lenguaje posibilitan reinventar los imaginarios de género asociados a la zamba. Finalmente, la zamba es una danza de pañuelo, como ya dijimos, el uso codificado de sus movimientos lo transformó en un recurso para la escenificación del cortejo y el afecto heterosexual. Recuperarlo como un elemento de diálogo es otro paso para abordar a la zamba desde un sentido cuir.

Respecto a las letras de la zamba, es imprescindible que el yo lírico deje de ser exclusivamente masculino y que constituya a la mujer como único objeto de deseo posible. Que la acción amorosa pueda ser llevada adelante por una mujer que narra el vínculo afectivo con un varón o con otra mujer. O que la zamba se vuelva un acto de enunciación de sujetos trans, travestis o marikas, donde puedan tomar la palabra o mover sus cuerpos para narrar sus sentimientos y experiencias amorosas. Pensar la zamba desde una perspectiva cuir es cuestionar las proscripciones que el dispositivo ha generado en torno a posiciones de sujeto, discursos posibles en torno al amor y legitimidad de vínculos afectivos.

Las dos únicas zambas o aires de zamba que pude encontrar con tópicos cuir relatan las dificultades que atraviesan las infancias disidentes.^[15] La atmósfera sonora de intimidad que caracteriza a la zamba es el recurso que le permite a estos sujetos narrar una experiencia subjetiva y colectiva de desamor. Y como señala Sarah Ahmed (2015) una manera de habitar el mundo que viene configurada por la experiencia del dolor. La zamba, al ser desmontada en sus diferentes posibilidades de uso, nos ofrece cintas de conducta que permiten entrelazar recuerdos al interior de una trama narrativa. Dicha trama habilita a los sujetos no sólo a ordenar los sentidos que le adjudican al amor o a la experiencia de su pérdida, sino también a elaborar una construcción valorada de sí mismos. Como señala Schechner, «la oportunidad de volver a ser lo que alguna vez fueron o incluso, y más frecuente, de volver a ser lo que nunca fueron, pero desean haber sido o llegar a ser» (Schechner, 2000: 110). En el caso de las disidencias, es la posibilidad de acceder a repertorios afectivos que les permitan constituirse como sujetos amados, deseados y recordados.

7. CONCLUSIONES

Como pudimos ver en la historia del campo del folklore, la zamba ha sido un dispositivo de enunciación del amor romántico/pasional heterosexual. Un discurso cantado y bailado que brindó guiones sexuales que socializaron a los argentinos de varias generaciones en cómo experimentar al amor y al desamor.

La zamba como forma cultural tiene como límite el representar a diferentes variaciones del ser nacional y además sobre ella recaen una serie de significados y creencias generadas por el trabajo de diferentes agentes del campo del folklore. Existe un consenso en torno a que es una danza de pareja, de conquista y que relata un vínculo afectivo entre un varón y una mujer. Dicho consenso proscribió posiciones de sujeto invisibilizadas por la matriz heteronormativa, relatos de amor y vínculos afectivos cuir.

Analizar las *affordances* de la zamba, sus posibilidades de uso, permite, por un lado, comprender cómo ha sido construida la cultura del amor en el universo discursivo del folklore y, por otro, proponer nuevos usos que habiliten repertorios afectivos que les permitan a sujetos cuir narrarse como sujetos amados, deseados y recordados. Centrar nuestra mirada en las *affordances* nos lleva a definir al amor como una conducta restaurada, ver cómo los agentes se entrenan en un conjunto de gestos y modos aceptados de comunicar los sentimientos, así como también analizar sus intentos de modificarlos o de crear nuevos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahmed, Sara. (2015). *La política cultural de las emociones*. UNAM
- Berruti, Pedro. (1998). *Metodología para la enseñanza de danzas nativas*. Escolar.
- Butler, Judith. (2002). *Cuerpos que importan, sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Paidós.
- De Laurentis, Teresa. (1987). *Technologies of Gender Essays on Theory, Film and Fiction*. Macmillan Press.
- De los Santos Amores, Juan. (2008). *Didáctica de las danzas folklóricas argentinas*. IDAF.
- De Nora, Tia. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press.
- De la Peza Casares, María del Carmen. (2001). El bolero y la educación sentimental en México. UAM-X y Miguel Ángel Porrúa.
- De la Peza Casares, María del Carmen. (2009). El bolero y la nueva canción de amor. En Colón Zayas, E. (coord.) *De signis 14*. Gusto Latino, La Crujía.
- De Rougemont, Denis. (1959). *El amor y Occidente*. Sur.
- Díaz, Claudio. (2009). *Variaciones del «ser nacional». Una aproximación sociodiscursiva al «folklore» argentino*. Recovecos.
- Díaz, Claudio y Díaz, Natalia. (2015). «Devolverle el cuerpo a la gente»: Danzas folklóricas y disputas por los sentidos de corporalidad. En Díaz, C. (comp.). *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas*. Recovecos.

- Díaz, Natalia. (2019). Danzando la nación: Unidad, tensiones y fisuras en la configuración del ser nacional. *Recial*, (Vol. X, N°16), DOI: <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v10.n16>
- Díaz, Claudio. y Montes, María de los Ángeles. (2020). Músicas populares, cognición, afectos e interpelación. Un abordaje socio-semiótico. *El oído pensante*, (8.2), pp. 38-64. doi: 10.34096/oidopensante.v8n2.8058
- Frith, Simon. (2011). Hacia una estética de la música popular en CRUCES, Francisco y otros (eds.) *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Trotta.
- Giddens, Anthony. (1998). *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Cátedra.
- Goffman, Erwin. (1970). *Ritual de la Interacción*. Tiempo Contemporáneo.
- Hirose, María Belén. (2011). Bailando las palabras: los documentos escritos en la práctica de la danza folklórica tradicional Argentina. En Carozzi, María Julia. (coord.) (2011). *Las palabras y los pasos. Etnografía de la danza en la ciudad*. Gorla.
- Hirose, María Belén. (2010). El movimiento institucionalizado: danzas folklóricas argentinas, la profesionalización de su enseñanza. *Revista del Museo de Antropología*, Vol. 3, N.º 3, pp. 187-194.
- Kaliman, Ricardo. (2003). Un gualicho mejor. Las letras de amor de la zamba argentina. *Revista de Investigaciones Folclóricas*, Vol. 18, pp.167-178.
- Le Breton, David. (1998). *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Nueva Visión.
- Le Breton, David. (2007). *Los sabores del Mundo. Una antropología de los sentidos*. Nueva Visión.
- Luci Pereira, Simone. (2016). «Matrizes e mediações das canções românticas na América Latina». En Ulhöa, Martha. y Luci Pereira, Simone. (eds.) (2016). *Canção romântica. Intimidade, mediação e identidade na América Latina*. Folio Digital.
- Radi, Blas. (2021). Binarismo. En Gamba, Susana Beatriz y Diz, Tania. (coord.). *Nuevo diccionario de estudio de género y feminismos*. Biblos.
- Sayak, Valencia. (2015). *Del Queer al Cuir: ostranénie geopolítica y epistémica desde el sur g-local*. El Colef.
- Schechner, Richard. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Libro del Rojas.
- Spataro, Carolina. (2011). «¿Dónde había estado yo?» *Un estudio sobre la configuración de feminidades en un club de fans de Ricardo Arjona* [Tesis de doctorado en Ciencias Sociales] UBA.
- Vega, Carlos. (1962). *Danzas Argentinas*. Ediciones Culturales.
- Vila, Pablo. (2017). Music, Dance, Affect, and Emotions: Where We Are Now, en VILA, P. (ed.). *Music, Dance, Affect, and Emotions in Latin America*. Lexington Books. Traducción Ferreyra, M y Parodi, J.

NOTAS

[1] Como señala Claudio Díaz, el modo clásico estableció una visión primordialista de la nación, donde las danzas y músicas regionales son sede de significados y valores considerados esenciales y por lo tanto variaciones de una misma narrativa de argentinidad.

[2] Kaliman afirma que el tono puritano que asume el discurso amoroso en estas zambas obedece a la voluntad de representar al campesinado, el sector donde supuestamente reside la esencia de lo nacional, como dotado de una gran moral y civilización, en oposición al salvajismo y sensualidad que, por el contrario, miradas de corte iluminista le atribuían.

[3] El paradigma renovador no solo produjo una fisura en el nosotros nacional imaginado por el nacionalismo conservador al multiplicar a los sujetos del canto. Sino que también, al experimentar con nuevas sonoridades y al pensar al humano inserto en sus contextos sociales, amplió la cultura afectiva del folklore al introducir nuevas modalidades de pensar tópicos tan arraigados en este universo discursivo como son el amor, el miedo, la soledad y la muerte.

[4] Como ejemplo de esto podemos tomar algunas metáforas de «Tonada de un viejo amor» de Jaime Dávalos. «*Tu pelo suelto en el viento como un torrente de trigo y luz*». «*Se abrió tu boca en el beso como damasco lleno de miel*», la zamba nos brinda la posibilidad de imaginar como la presencia de la amada afecta a los sentidos del sujeto deseante.

[5]«Zamba para olvidar». Letra de Julio Fontana y música de Daniel Toro.

[6]«Canción de lejos». Letra de Armando Tejada Gómez y música de César Isella.

[7]«La engañera». Letra y música de Julio Argentino Jerez.

[8]Esto se debe al sistema patriarcal que regula la organización de la sociedad, y al predominio masculino común a todos los campos de la música popular argentina.

[9]La zamba es una danza viva, del repertorio de danzas sociales; es una de la más bailadas junto a las chacareras en las peñas y en otros espacios donde se baila folklore.

[10]Florencia Gómez es bailarina de danzas folklóricas, directora de un grupo de danza teatro, investigadora y docente. Le agradezco profundamente los diálogos mantenidos que han contribuido al enriquecimiento de este trabajo.

[11]El campo de las danzas folklóricas se encuentra dividido en dos corrientes, la «académica-tradicional» y la «expresivo-vivencial», que disputan no sólo definiciones de tradición, sino también los modos de enseñar y de apropiarse de las danzas, como también las narrativas identitarias (étnicas, de clase, de género, generacionales, etc.) habilitadas al interior de cada guión coreográfico.

[12]El lenguaje del pañuelo se ha flexibilizado con el paso del tiempo, particularmente en los espacios donde las danzas son enseñadas desde una perspectiva expresivo-vivencial.

[13]Blas Radi (2021), entiende que el binarismo se presenta como disyunción exclusiva y exhaustiva, generando categorías de varón y mujer fijas y sin posibilidades de cruce. Además, señala que las dicotomías ocultan relaciones sociales asimétricas que favorecen la dominación de un grupo por sobre otro.

[14]Como señala Sayak Valencia (2015), cuir es la derivación fonética españolizada del término *queer*. Este término propone un modelo de política interseccional que rechaza las nociones de identidad fijas y dicotómicas. Reivindicarse como sujetos cuir es aceptarse como lo diferente, lo minoritario, incluso lo precario. Y desde este posicionamiento crear nuevas categorías, representaciones y actuaciones que permitan parodiar los sistemas de representación y legitimidad en un mundo heterosexual, blanco y masculino. Para las disidencias reclamar su lugar en las metáforas del ser nacional implica la posibilidad de no renunciar a sus rituales, tradiciones y lazos comunitarios. Es horadar en la ficción de unidad y homogeneidad del ser nacional y comenzar a tallar la idea de que comunidad no significa el despojo ni la negación de las diferencias.

[15]*Cómo de zamba*, letra de Susy Shock y música de Leopoldo Caracoche: <https://www.youtube.com/watch?v=zmF0PBXtGIw>. Y *Por si la memoria olvida*, letra de Nadia Jazmín del Rosario Zuñiga Sánchez y música de Lelé: https://www.youtube.com/watch?v=BxZ_V9aGTyo.