

Diálogos sobre cuerpo, música y cultura

Varios autores

El cuerpo ha constituido uno de los objetos de estudio más importantes para las ciencias sociales y las humanidades desde su nacimiento como disciplinas del conocimiento humano. Como expresa David Le Breton, el cuerpo guarda dentro de sí las marcas del mundo donde vive en la medida que contiene representaciones e imaginarios de la sociedad y la cultura que lo afectan y definen (Breton 2002, 7). Estas marcas poseen una dimensión temporal que es influida de modo diacrónico y sincrónico por la cultura en la que éste se desenvuelve (Butler 1990, xv), recibiendo las influencias del espacio local donde se desarrolla (Appadurai 1996, 179). Esta coexistencia entre cuerpo y música en el tiempo y el espacio convierte al primero en un vehículo privilegiado para la expresión de los sentidos (como bien refleja la ejecución artística), pero también en un objeto de deseo y de control político y fisiológico. De este modo, sea como sujeto u objeto, como observador u observado, como norma o experiencia, como tiempo o espacio, el cuerpo es un campo de disputa para la construcción de lo social en el que abundan discursos, políticas y ontologías de lo material y lo fenomenológico (Mascia-Lees 2011) y donde la experiencia del arte alcanza una de sus expresiones más significativas (Pelinski 2005).

Pero el cuerpo se resiste a una definición elaborada por medio de dicotomías. Como señalan Beard y Gloag (2005, 29-32), dentro del campo de la cultura y la música el cuerpo posee un signo multivalente. Por un lado, puede ser entendido como un aspecto subordinado a la “razón” en tanto principio de acción que busca disciplinar la conducta del ser humano, como pensaran Descartes, Heidegger o Hume. Un ejemplo de ello es el control que ejerce la formación académica sobre los cuerpos de bailarines, músicos, pintores y actores, que son habituados a conjuntos de reglas corporales que crean un *habitus* jerarquizador del movimiento. Este *habitus*, recordemos, suele venir asociado a un canon sonoro de obras consagradas (repertorio) que permite materializar el disciplinamiento corporal desde el sonido, como ocurre frecuentemente con la música de tradición escrita o “clásica” (Bergeron 1992) o con la danza (Cfr. Buckland 2001). Por otro lado, el cuerpo puede ser entendido como fuente de experiencias que se expresan y registran fuera del ámbito conductual, como los discursos, imaginarios y performance específicas expresadas fuera del ámbito tradicional de la interpretación. Sea como método de disciplinamiento o experiencia performada, por tanto, el cuerpo conforma un campo de estudio polivalente donde la representación y la performance adquieren significado.

La performance es uno de los conceptos que pone al cuerpo en primer plano. Como explica Nicholas Cook (2003), los académicos han tendido a estudiar la música como si fuera un “texto” dominado por el lenguaje como representación de lo sonoro, sin considerar su propia escritura como un acto interpretativo y corporal. La performance, en este sentido, puede entenderse como un “acto que genera significado” a través de negociaciones de sentido

no reducibles a un “producto” pues por medio de ellas se crea significado en el “proceso” mismo. De esta forma, dice Cook, el sonido no puede ser completamente recuperado como idea, contenido o narrativa toda vez que representa un fenómeno social irreductible en el que está involucrado el cuerpo. La performance entendida como un acto corporal, por ende, es el “lenguaje de la carne” convertido en sonido y enmarcado dentro de un contexto que la delimita (Cook 2003, 204-209).

La categoría de performance se emparenta teóricamente con la noción de género, donde el cuerpo posee una importancia capital. Como señala Scott (1986, 1054; 2008, 1423), la categoría de género se suma en los años setenta –junto con la “clase” y la “raza”– a las teorías de la historia como un modo de crear una nueva historia del cuerpo considerando las relaciones sociales como aspectos productores de “diferencia”. El género puede entenderse como un acto performativo que se realiza a través de un conjunto regular de acciones desplegadas por medio de la estilización generizada del cuerpo (Butler 1990, xv). Esta visión del género como un aspecto corporizado tendrá un impacto grande en las ciencias sociales y las humanidades, penetrando fuertemente en los estudios musicales a partir de los años noventa.

Sea desde el género, la educación musical, la clase o la performance, la emergencia del cuerpo como objeto de estudio central ha venido a desestabilizar o interpelar las categorías sociales usadas durante las últimas décadas, renovando una vez más la interpretación de la cultura contemporánea. En este contexto, el mundo de las artes y la representación pareciera no estar ajeno a procesos como éste, por lo que visitar este concepto se convierte hoy en una necesidad urgente para todas aquellas disciplinas donde el cuerpo importa y deja su marca, como son el teatro, la música, las artes visuales, la danza o la performance, pero también la historia, la antropología, la sociología y la psicología. Sin duda alguna, un imperativo como este no responde únicamente al deseo de generar marcos de discusión para las artes, sino también a la necesidad de dialogar con las humanidades y las ciencias sociales, a fin de examinar aquellos territorios en común donde metodologías y temáticas pueden ser fructíferamente comparadas.

Entrevista grupal

Interesados en profundizar en el tema del cuerpo como aspecto decisivo del saber contemporáneo en torno a las artes, el Comité Editorial de *Resonancias* decidió invitar a cuatro especialistas a debatir sobre el lugar que este ocupa en la reflexión local. Ello con el fin de desvelar su vínculo con las ciencias sociales desde una perspectiva interdisciplinaria. Se convocó así a una discusión sobre “cuerpo y cultura” a los profesores María Emilia Tijoux (socióloga, académica del Departamento de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile), Alejandra Araya Espinoza (historiadora, académica del Departamento de Ciencias Históricas de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile), Marco Antonio de la Parra (psiquiatra, escritor y dramaturgo, académico de la Escuela de Teatro de la Universidad Finis Terrae) y María José Contreras (directora teatral, artista de la performance y académica de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile)¹.

1. La entrevista se realizó en el Campus Oriente de la Pontificia Universidad Católica de Chile, comuna de Providencia, la mañana del 21 de marzo de 2013. La transcripción fue hecha por Pablo Méndez Sanhueza y posteriormente revisada

Desde un punto de vista metodológico, la conversación se concretó bajo la forma de una entrevista grupal con pauta abierta, moderada por el editor de esta revista en torno a cuatro temas:

1. El cuerpo como categoría de análisis dentro de las ciencias sociales, las humanidades y las artes: consideraciones acerca de las perspectivas epistemológicas, metodológicas y disciplinares con las cuales se ha estudiado el cuerpo. ¿De qué modo han entendido el cuerpo la historia, las artes del movimiento (danza), las teorías del teatro, la sociología de la cultura y los estudios musicales?; ¿existen aspectos comunes en estas miradas?; ¿qué métodos analíticos o teorías se han utilizado como pivote para hablar del cuerpo?
2. Género y cuerpo: hegemonía masculina y exclusión-integración social del cuerpo femenino en las artes. ¿Existe una hegemonía binaria en la representación del cuerpo dentro de los estudios de teatro, danza, historia y sociología?
3. Cuerpo e identidad: creación o negación de identidades desde el cuerpo (étnicas, sexuales, religiosas, deportivas, etc.). ¿De qué modo contribuye el cuerpo individual y colectivo a formar la identidad de la sociedad chilena de los siglos XX y XXI?; ¿ha cambiado el “cuerpo de la sociedad” postdictatorial con las transformaciones políticas de los últimos años?
4. Cuerpo y performance: modos de performar el cuerpo en la vida cotidiana de la sociedad chilena actual. ¿Existe una performance cotidiana del cuerpo?; ¿afecta esta la cultura de algún modo?

Esta pauta temática fue enviada a los participantes con antelación y posteriormente comentada durante la entrevista. El resultado de la conversación sobre estos temas corresponde al material que sigue a continuación, que en esta oportunidad forma el contenido de la sección de “Documentos” de *Resonancias*. La transcripción que se ofrece de la entrevista fue editada por Christian Spencer con mínimos cambios respecto del diálogo original. Esto hace que la conversación sea natural y espontánea, con todas las cavilaciones y preguntas del habla cotidiana.

Para facilitar la lectura se ha asignado a cada uno de los participantes una sigla de dos letras que permita identificarlos. Estas siglas son:

CS	Christian Spencer (entrevistador) ²
AA	Alejandra Araya
MC	María José Contreras
MP	Marco Antonio de la Parra
MT	María Emilia Tijoux

por los participantes de la reunión. Las referencias bibliográficas fueron agregadas a posteriori en base a las menciones que hicieron los invitados durante la conversación.

2. Debe notarse que, en algunas secciones del texto, el entrevistador interviene como participante, adquiriendo un doble rol durante el desarrollo de la entrevista.

Presentación

CS: Existen distintas interpretaciones acerca del lugar que ocupa el cuerpo en el entendimiento humano del mundo. Por un lado, es representado en imágenes y descrito en palabras que configuran discursos; por otro, es utilizado como fuente de experiencias vívidas como el canto, el habla, la danza o la performance musical. Las distintas disciplinas que se han ocupado del cuerpo han intentado analizar, describir e interpretar su relevancia para la modernidad, arrojando diversos resultados. Así, por ejemplo, el feminismo ha mostrado la importancia cultural que ha tenido el cuerpo como vehículo para el control femenino, el voyeurismo y el placer masculino (Beard y Gloag 2005). Los estudios culturales, por su lado, han insistido en que el cuerpo es terreno fértil para el racismo y el culto al físico, mostrando el abandono de la tercera edad como categoría de análisis y la instalación de un canon etnoestético. Este fenómeno es visible dentro del campo del análisis de la música popular, fuertemente influido por las categorías de lo “blanco” y lo “negro”, lo “europeo” y lo “americano”.

Desde un ángulo alternativo pero en la misma línea que los estudios culturales, las ciencias sociales y los estudios musicales han considerado al cuerpo como un agente de cambio. La sociología y la psicología social han estudiado el cuerpo como fuente de resistencia social y base para la construcción de identidades contestatarias al orden establecido. Por su parte, la musicología ha enfatizado la importancia del mismo como motor de la danza y generador de una sexualidad “sonora” que tiene en la cultura popular un medio de expresión (Beard y Gloag 2005, 32).

El cuerpo como categoría de análisis, por tanto, pareciera ocupar un lugar importante dentro de los estudios de la cultura, los estudios musicales, las artes de la representación, las ciencias sociales y las humanidades. Es en este contexto que el Comité Editorial de *Resonancias* ha considerado pertinente preguntarles acerca de sus consideraciones sobre el cuerpo. En particular nos interesa conocer vuestra opinión acerca de las perspectivas epistemológicas y metodológicas con las cuales se ha estudiado éste en las disciplinas a las que ustedes pertenecen. ¿De qué modo han entendido el cuerpo la historia, las artes del movimiento, la danza, las teorías del teatro, la sociología de la cultura o los estudios musicales? ¿Existen aspectos en común dentro de estas miradas? ¿Qué métodos analíticos o teorías se han utilizado como pivote para hablar del cuerpo?

MT: Bueno, efectivamente el cuerpo es hoy en día un eje de análisis, un eje analítico fundamental para estudiar, describir, comprender, analizar y visionar la sociedad. Yo solo puedo hablar desde lo que hago: hace muchos años que estoy enseñando y trabajando en un núcleo de investigación llamado Sociología del Cuerpo y las Emociones en la Universidad de Chile. Comenzó como un lugar bastante criticado en la sociología, y acá, con una mochila del cuerpo puesta en el cuerpo, estábamos planteándolo como un lugar fundamental para entender lo que le pasaba a la sociedad. Era, efectivamente, un desafío.

Si bien yo no trabajo el cuerpo directamente vinculado a la música, sí me interesa, por ejemplo, el color y la percepción de cierto tipo de músicas: porque es negra es de tal tipo, porque es americana es de tal otro tipo, porque es afroamericana es de otro tipo. También mi larga experiencia durante años con Patricio Bunster en la Escuela de Danza, donde di el curso Cuerpo y Sociedad, me permitió hacer un lazo bien interesante de un curso teórico evaluado a partir del cuerpo, con exámenes que se bailaban.

El cuerpo es una posibilidad analítica fundamental para ver absolutamente todo, y dice lo que la palabra no dice: dice el temblor de las rodillas, dice la mirada cómplice, dice la humillación colocada en la mirada de desprecio, dice el nerviosismo, dice el pánico, dice el temor al otro, dice la vergüenza social. Es un lugar maravilloso del decir para analizar por ejemplo, la sociedad chilena, porque es donde nos encontramos con todo lo que implica el problema de las clases, de la diferenciación, de la otredad, de las migraciones, de la llegada de migrantes con cuerpo de otro color y ritmos y sabores que se enfrentan a la constitución, yo diría, de la “Nación chilena” a partir de un cuerpo antes ya puesto en duda: el indio y el negro, fundamentales ambos para constituirme como blanco, europeo, progreso.

MC: A mí me gustaría empezar problematizando la noción de cuerpo, porque si bien el cuerpo puede parecer un objeto evidente y transparente, se trata en realidad de una noción profundamente problemática con implicancias filosóficas y epistemológicas cruciales. Nosotros vivimos en-con el cuerpo, *somos* cuerpo, estamos todo el tiempo en contacto con nuestros cuerpos, y esa cercanía nos puede llevar a considerar el cuerpo como algo autoevidente. Pero eso no es así, el cuerpo es tan cercano y a la vez muy misterioso y problemático. Siempre tenemos que preguntarnos a qué cuerpo nos referimos, de qué cuerpo estamos hablando; mal que mal existen tantos cuerpos como miradas disciplinarias: el cuerpo de la medicina es muy distinto al cuerpo pensado desde las artes, y aun más del cuerpo concebido por la etnomusicología, que es muy distinto al cuerpo en los estudios teatrales. En ese sentido creo que cuando hablamos de cuerpo, es imprescindible tratar de situar el discurso y problematizar la noción de cuerpo y sus derivados como corporalidad, *embodiment* u otros. Siento que decir “cuerpo” sin más, como si todos fuéramos a entender exactamente qué significa, es una gran simplificación que no colabora en la construcción de una mirada tolerante del estatus paradójico y profundamente complejo de los cuerpos (así, en plural).

A propósito de las perspectivas epistemológicas en las disciplinas donde yo me muevo, que son los estudios de la performance y los estudios teatrales, el cuerpo ha sido abordado desde dos maneras distintas: como objeto de estudio y como sustrato fenomenológico.

A principios del siglo XX, los estudios que abordan el cuerpo (los de Adolphe Appia en 1921, por ejemplo) lo hacen desde una perspectiva *objetivante*, como si fuera un texto que se puede leer o un objeto que se puede entrenar o modificar. Muy distinta es la perspectiva fenomenológica sobre el cuerpo, que supera esa mirada y avanza hacia la consideración del cuerpo como “sustrato de la experiencia” o “soporte del ser en el mundo”. Esta perspectiva responde a la fenomenología, pero también a la teorización de maestros (directores o actores) que, desde la práctica, han generado teorías y metodologías que consideran un cuerpo-sujeto, agente de la percepción y motor de la acción –como por ejemplo, las nociones de corporalidad en Jerzy Grotowski (1968) o en Eugenio Barba (1995)–. Esta lente fenomenológica ha permitido pensar tanto la experiencia del actor como la del espectador en el convivir teatral, abriendo la reflexión a aspectos estéticos y sensoriales.

Entonces, para responder tu pregunta sobre el cuerpo como categoría de análisis: sí, efectivamente es una categoría de análisis, así como también ha sido un objeto de análisis y, por qué no decirlo, la materia/herramienta/dispositivo que ha permitido nutrir los análisis desde la práctica. Lo que nos permite estar realizando este ejercicio reflexivo hoy es nuestro cuerpo, que nos da la posibilidad de hacer experiencia de esta conversación.

Me parece que el cuerpo es precioso y maravilloso, porque difumina tantas perspectivas distintas y construye una mirada caleidoscópica. Si creemos poseer una mirada unívoca, probablemente estemos pensando en términos estrictamente dicotómicos, relegando el cuerpo a la materia en contraposición con la mente o con algo espiritual. El cuerpo ya es mente, y lo importante es distinguir la deflagración de distinciones más que apegarse a un binarismo. Creo que el cuerpo aparece siempre cruzado, atravesado, construido por un sinfín de dimensiones, y desde mi perspectiva, lo interesante es poder distinguir cada vez la articulación local de la multidimensionalidad del cuerpo.

MP: A mí me abisma acercarme al tema del cuerpo. Alguna vez empecé un trabajo infinito llamado “Tratado Nacional del Cuerpo” y empecé a leer todo lo que había... y no he terminado.

Creo que algo central cuando se habla del cuerpo –o lo que algunos autores prefieren llamar “corporeidad”, o sea, ese cuerpo humano, ese cuerpo consciente, el cuerpo del que me hago cargo–, es esa imposibilidad de dejar de ser sujetos encarnados. Somos ese cuerpo que significa inmediatamente el desafío de todas mis limitaciones. Yo tengo una identidad sexual que, por lo tanto, es una referencia al cuerpo que me toca. Tengo una edad, pertenezco a una raza, todos estos temas que el carnaval violenta; generalmente, los disfraces de carnaval tienen que ver con esos grandes límites. Es decir, me hace mucho sentido la figura de Michael Jackson, porque era muy evidente que intentaba violentar los cuerpos. Uno no sabía si estaba vivo o muerto, si era blanco o negro, si era joven o viejo, si era un niño o un adulto: estaba violentando los cuerpos. Su espectáculo era un trabajo sobre la intervención del cuerpo.

Yo llegué al cuerpo por la medicina, por el descubrimiento feroz que hay entre el cuerpo y el cadáver, en el momento en que el cuerpo queda como cuerpo, aunque no lo es en el sentido de corporeidad, sino que es cadáver; ese traspaso, es decir, ese momento extraño en que ese mismo cuerpo –que lo era como testimonio de una presencia humana– se transformaba en anatomía. Ese momento me marcó mucho, y me marcó como para una reflexión fenomenológica permanente. Yo he hecho talleres de dramaturgia exclusivamente sobre dos cosas: la “fenomenología de la herida” y sobre el “salto”, porque la misma herida puede ser la del cirujano, la del asesino, la del accidente, la del suicida o una simulación o una autoflagelación de una paciente depresiva; los mismos gestos, el mismo cuerpo herido –eso de que todo gesto tiene un sentido y una construcción–.

A mí me parece muy interesante que trabajemos desde el punto de vista de la música, porque es un arte cuyo destino es perderse en una experiencia brutalmente corporal. El canto, por ejemplo: esta manifestación precisa y excelsa de un cuerpo trenzado en una precisión para entrar en otro cuerpo. Me parece que la experiencia desesperaba al viejo Freud, porque no la entendía, no podía razonar sobre ella, se sentía manipulado. Y me acuerdo que trabajábamos en taller sobre la herida y sobre el “salto” –el mismo salto, el salto del suicida, el salto del atleta, el salto del niño que juega–; ese mismo salto con dos gestos, con dos signos que se empiezan a multiplicar con un efecto matemático desesperante. Y trabajamos sobre este cuerpo que genera cantidad de miradas, cantidad de interpretaciones. Permanentemente intervenimos los cuerpos desde la moda, desde el diseño, desde el vestuario, desde la época; es decir, quién soy y quién quiero ser, cómo quiero ser visto, cómo quiero ser palpado y cómo quiero ser amado, tocado... esto de contar con sentidos que están siendo allegados por las artes, unos más que otros.

Es un tema que se abre –por ahí, algún artista ha colocado el olfato y el gusto frente a la intervención de la obra, y me ha tocado ver “microperformances”–. El cuerpo debe haber aparecido en la historia de esta preocupación desde el Renacimiento, con la aparición del sujeto como identidad bastarda del burgués en el retrato. Aparece ya no como un cuerpo idealizado neoclásico y revisitado por el Renacimiento, sino como una mirada... este cuerpo que se lava las manos, el cuerpo del Renacimiento, aunque desde el descubrimiento de las bacterias se comienza a comer más limpio, se limpian las deposiciones; en el año 1000 –en la Edad Media–, los siervos no se limpiaban los excrementos para defenderse del frío. Entonces, el cuerpo va a ser siempre una construcción cultural, o sea, no existe un cuerpo inocente. Siempre el cuerpo va a tener un relato, porque el gesto que hago es un relato. Y eso complejiza la relación, porque el relato que hace un cuerpo puede ser interpretado como otra cosa por mi cultura corporal. Se vive en el equívoco, que es la condición humana por excelencia.

Cuerpo colectivo y cuerpo individual

CS: Interesantes todos los temas que han propuesto. Ciertamente algunos son de orden teórico, otros están basados en casos, y otros son procesos inductivo-deductivos propios de las humanidades y las ciencias sociales. ¿En qué minuto se distancia ese cuerpo individual del cuerpo colectivo? ¿Cuándo se forma este cuerpo colectivo? En el caso de la música existe la orquesta, que funciona al ser conducida por alguien que se convierte en el director o directora. El director o directora toca su instrumento, que es la orquesta completa: un conjunto de cuerpos unidos que actúan como uno solo bajo un lenguaje y un código gestual. Es algo que también ocurre en la música popular al momento de bailar. En el caso de la música, los estudios de la performance –desplazados desde lo que ocurre en el escenario a lo que ocurre entre las personas– hablan con frecuencia de estos momentos colectivos de baile (con alguna clase de liderazgo), que llevan a la gente a moverse al mismo tiempo o a hacer determinados movimientos.

Pareciera entonces que la distancia entre el cuerpo colectivo y el cuerpo individual debe ser estudiada. Si bien existen las audiencias que se convierten en cuerpo colectivo, también existe el cuerpo individual del músico, que es el cuerpo disciplinado –sobre todo en el caso de la música clásica–. La música popular suele tener como músico o intérprete musical a alguien cuyo cuerpo no está tan disciplinado, y eso llama mucho la atención. Cabe preguntarse entonces si existe esta diferencia en el caso de la disciplina a la que ustedes pertenecen: ¿es posible hacer esta distinción entre este cuerpo individual y este cuerpo colectivo, o es esta más bien una distinción de orden teórico?

MT: Bueno, yo pienso que, efectivamente, es importante, y aquí coincidí totalmente contigo en que se debe problematizar el cuerpo y decir de qué cuerpo estamos hablando, desde dónde lo estamos viendo. Porque también hay una moda que ha llegado del cuerpo; todo el mundo habla de eso, y en definitiva, te sientes un poco perdida frente a la cantidad de información que surge a partir de estas modas y entusiasmos tan comunes. En ese sentido, la tentación del cuerpo nos lleva también a elucubrar o a vincular una cantidad de cosas que no necesariamente están vinculadas.

Ahora, yo voy a hablar desde lo que se ve en la Sociología, y también en las ciencias sociales y humanas: el advenimiento de la modernidad y este choque tremendo con la comunidad –

con un cuerpo colectivo—; con esta solidaridad mecánica de la que hablaba Emilio Durkheim, en la que el cuerpo completo es como una suerte de “Fuenteovejuna” funcionando en torno a un fin, y donde efectivamente quien daña a uno daña a todos, dañando, por lo tanto, un derecho natural. Y luego un descubrimiento —probablemente lento en esa época, pero uno los va buscando— de esta individualidad tan interesante y tan terrible al mismo tiempo. Y la cuestión de las revoluciones, que también atañe a este problema.

Además, agregaría algo que tiene que ver con la violencia o con las violencias vinculadas al derecho. Pienso en Cesar Lombroso, por ejemplo, para quien el comportamiento criminal era una disposición natural, visible en la caja craneana, en las muelas del juicio, en las mandíbulas grandes, en el cabello rizado y espeso. A esto le sumó rasgos psicológicos: eran insensibles y psicópatas. Para descubrir a un criminal solo bastaba el cuerpo y su maldad. Todo el problema del bien y el mal —que es muchísimo más viejo— se podría buscar a partir de las pistas que da la historia de la fotografía, por ejemplo. El cuerpo sigue funcionando en esta individualidad y en esta colectividad, pero luego lo individualiza el derecho; aunque todos cometamos un crimen, la responsabilidad es individual.

Ahora, en el sentido de cómo hemos estado viendo el cuerpo de esta individualidad, no tengo claro si podemos hablar de cuerpo individual o cuerpo colectivo así tan sencillamente, salvo si estoy frente al espejo, sola, o frente a mí misma, o escribiendo en ese lugar solitario de un cuerpo para la escritura, por ejemplo. Pero aun en el rincón solitario, siempre se está vinculado al cuerpo del otro. Hay, creo yo, una historia del cuerpo, un *habitus*, que habla de esta encarnación de la historia, de esta encarnación de la historia social, de esta encarnación también del dolor, de la violencia puesta en el cuerpo de uno y en el cuerpo de los otros, y de la cual no me puedo deshacer.

Tú te referías a la herida, y efectivamente es esa misma herida provocada por el torturador, esa misma herida provocada por el amante o por el accidente, la que hace que este cuerpo reaccione o tenga sensaciones completamente distintas. Pero efectivamente yo había notado acá que es muy complejo empezar una reflexión —y es la gracia también de una entrevista— en que hay entusiasmo para hablar de una cosa o de otra; uno busca también no perderse en ese entusiasmo.

Respecto a lo que preguntabas sobre esta individualidad y esta colectividad en las cuales los cuerpos están de todos modos, al plantear el problema de “las violencias en el cuerpo” en esta sociedad chilena y en la construcción de un cuerpo chileno arraigado fundamentalmente en actos violentos contra el cuerpo —en el castigo contra cuerpos diferenciados en mujer y hombre, diferenciado en jóvenes y viejos, y en una pedagogía del castigo que se puede lanzar de manera general—, no puedo evitar ni soslayar mis propias historias o sensaciones. Yo creo que, en este sentido, los *frankfurteanos* tenían mucha razón en que hoy en día continúa siendo Chile un cuerpo castigado, un cuerpo “violentado” todos los días, con una pedagogía de la tortura instalada en los servicios policiales cotidianamente. Entonces, no puedo dejar de irme por ese lado, porque son los lados por los cuales me muevo, por una parte.

Y por el otro lado está la cuestión de la felicidad y del placer. Esta semana se cometieron tres femicidios: dos contra la pareja, contra la mujer amada que ya no quiere ser poseída, que coloca su cuerpo en otra parte y no quiere entregarlo más; y el tercero contra la madre de la chica, que defiende a su hija para que no sea asesinada. Aquí hay una cuestión todavía

para mí muy difícil, muy misteriosa, muy complicada de estudiar y que tiene que ver con el placer-dolor en el cuerpo. Y hablar con esta gente y con las familias de las personas asesinadas sigue siendo muy complicado en Chile, por el lugar y el lazo entre el placer –hasta dónde llega– y el dolor –dónde está realmente el dolor–; cuando allí este cuerpo individual está poseído completamente por este hombre que dice “es una cosa mía”, “me pertenece”. Pienso que detrás está toda la música, y pienso en todas las canciones, pienso en todos los vales, los tangos, los boleros en los cuales hay una representación tan potente de una suerte de base o lugar para estudiar este placer-dolor... Está naturalizado, está en el sentido común musical, no sale de la boca sin que lo pensemos, yo allí “soy tuya” y, por lo tanto, hago cualquier cosa por ti. O sea, pienso que hay distintos lugares por donde podríamos entrar.

Performance, intercorporalidad y construcción del conocimiento

CS: Yo quería proponer que habláramos del tema del género, pero antes quisiera volver a lo que mencionaba María José acerca del cuerpo como “texto”, del cuerpo como un objeto que puede ser leído teóricamente. En mi caso personal –y ahora incluyo mi opinión pese a ser yo el moderador–, creo que siempre es un dilema la definición del cuerpo, incluso desde una definición de género. ¿Hasta qué punto el cuerpo puede ser realmente leído o solo performado? Dejo planteado nuevamente este asunto, para volver al tema inicial y luego al tema del género que propone María Emilia.

MC: Creo que son interesantes estas preguntas –la pregunta que estás haciendo, la pregunta sobre lo individual y lo colectivo, y lo planteado por María Emilia acerca del placer y el dolor–. Parece ser que estas interrogantes rondan la temática de la posibilidad o imposibilidad de pensar el cuerpo en términos dicotómicos. De nuestra conversación emerge que, al parecer, esta imposibilidad del binomio o de la distinción caracterizaría al cuerpo. El cuerpo se resiste a los binomios y a la rigidez de las distinciones dicotómicas. ¿Cuándo un cuerpo es individual? ¿Cuándo es colectivo? ¿Cuál sería el límite entre los cuerpos de los individuos y de las colectividades? Asimismo, ¿cuál es el límite entre el placer y el dolor? Sabemos que en algún punto el dolor se parece al placer y viceversa. Me gusta pensar el cuerpo en términos de la idea de la “casilla vacía” de Gilles Deleuze (2002). Para Deleuze, en toda estructura –aunque para evitar implicancias epistemológicas asociadas al estructuralismo, podríamos decir “en toda articulación”–, existe un objeto paradójico que no deja de circular y que no puede fijarse en algún lugar. La casilla vacía nunca está donde se la busca, y se encuentra siempre donde no debería estar. La casilla vacía sería una suerte de grado cero de la estructura, que sostiene la posibilidad de estructuración. Me parece que esta idea de la casilla vacía retrata en forma muy clara el rol del cuerpo en la articulación cognitiva del pensamiento. Para entender la naturaleza del cuerpo hemos inventado un sinfín de distinciones y categorías, pero el cuerpo se resiste a esa lógica, presentándose siempre como un excedente, un resto que no calza con las categorizaciones.

En ese sentido, cuando conversamos sobre el cuerpo estamos intentando imponer inevitablemente un régimen lógico a algo que excede la lógica. Con esto no me refiero a que no se pueda decir nada sobre el cuerpo, sino más bien a que no se puede decir todo sobre el cuerpo. Entonces, y volviendo a tu pregunta sobre la posibilidad de leer o de performar el cuerpo, bueno, creo que el cuerpo emerge justamente en ese límite, en ese intersticio entre la materia y lo inmaterial, lo natural y lo cultural, la textualidad y la performance.

Volviendo al problema de lo individual y lo colectivo, creo que esta distinción responde a una lógica dicotómica muy difícil de aplicar al cuerpo: “individual-colectivo”, podríamos preguntarnos, pero ¿respecto a qué? Pensemos en un momento de individualidad, por ejemplo. Yo sola frente al espejo: me miro y no hay nadie más, pero de todos modos mi cuerpo está lleno de las cicatrices, conserva la memoria del contacto con los otros cuerpos, de lo que he aprendido, de lo que el antropólogo Marcel Mauss –uno de los primeros en abordar sistemáticamente la corporalidad en la cultura– llamó “técnicas del cuerpo” (1936). El cuerpo nunca está solo, nunca puede ser “individual”. Se dice, por ejemplo, que el maestro del actor “Noh” enseñaba al discípulo que su límite corporal no era la piel, porque su cuerpo incluía la audiencia. Entonces, la técnica del actor Noh consistía en proyectarse más allá de la propia epidermis, en superar su cuerpo individual para incluir el cuerpo de la audiencia. Creo que los límites de lo individual y de lo colectivo son fluidos y dependen de la mirada. Además, dependen fuertemente de la cultura, puesto que sabemos muy bien que lo que se considera individual cambia de cultura en cultura.

Por último, un término que aún no hemos mencionado, pero que a mi modo de ver es fundamental cuando hablamos de lo individual y lo colectivo, es lo “intercorporal”. Esta idea, que surge preliminarmente en Husserl (1936) y que luego Merleau-Ponty (1945) desarrolla, pone justamente de relieve que los cuerpos no se delimitan individualmente, sino que están en una relación fluida y dinámica con el mundo y los otros cuerpos. La corporalidad se constituye así intercorporalmente como en un juego de espejos. La intercorporeidad sugiere que si bien el cuerpo contiene siempre un relato, hay también algo que excede el relato en la corporalidad. La intercorporeidad nos permite pensar en una comunicación sin mediaciones narrativas entre los cuerpos. Por ejemplo, y tal como demuestra el famoso caso de Lévi-Strauss sobre la mujer que tenía dificultades para dar a luz, hay cosas que se contagian y que no requieren de un relato. La idea de la eficacia simbólica de Lévi-Strauss (1949) apunta claramente al impacto transformador que las cosas tienen en nuestros cuerpos. Eric Landowski habla también del contagio intersomático. Es el caso paradigmático de la risa contagiosa, por ejemplo, donde no hay relato; no existe necesariamente un correlato semántico, y cuando sucede, se ríe con otros sin saber bien de qué. Hay algo que se transmite entre los cuerpos, que permite una sintonización y que de todas formas genera un sentido –no narrativo ni semántico, sino sensorial y afectivo–. En teatro se trabaja mucho con la intercorporeidad, intentando por ejemplo sintonizar los cuerpos, sus vibraciones y energías. Esto no depende de un relato o un texto, sino de la generación de un sistema intercorpóreo.

AA: ¿Puedo?..

CS: Sí, por favor.

AA: He escuchado atentamente, y pienso en la pregunta inicial sobre el ámbito de la música. Al parecer, hay una diferenciación bastante clara entre lo individual y lo performático –que podría ser más colectivo–, y a partir de lo que los colegas han dicho, creo que una de las preguntas fundamentales es muy relevante: ¿Qué es un cuerpo? Porque acá hay una cuestión filosófica relevante en la construcción de conocimiento de Occidente; hay un punto de partida que distingue lo material de lo no material. Lo corporal encarnaría todo aquello material que ideológicamente e históricamente ha servido para construir una serie de mecanismos de dominación, y que ha hecho distinciones entre cuerpos colectivos y cuerpos individuales. La categoría de lo “popular”, por ejemplo, ha llegado a ser casi sinónimo de “corporal”, en

el entendido de lo que Norbert Elias llamaba “procesos civilizatorios” (1997): las élites o los sujetos más racionales –más controlados–; lo serían por el control del cuerpo entendido como el lugar de las pasiones, de las emociones. Al lograr dominar ese propio cuerpo, ese propio enemigo doméstico, tendrían la capacidad del cuerpo sobre nosotros, por lo cual lo popular es todo aquello incapaz de controlarse en ese ámbito. En ese sentido, el ámbito de las experiencias y las producciones culturales de esos grupos estaría signado por aquello que no está dentro de un marco y de una regla. La música clásica, por ejemplo, tiene su partitura y su orden, su regla y su director; y como la música popular no lo tendría, sería entonces más “espontánea” y más “libre”. Esos supuestos se han transformado en construcciones identitarias bien difíciles de deconstruir hoy en día en el ámbito de las ciencias sociales.

Sin embargo, en el campo de la historia, y también en el de las ciencias sociales hoy en día, ese debate es sumamente abierto y polémico. ¿Qué es lo popular? Y allí, ¿qué es el cuerpo, o qué es el cuerpo de lo popular? Tiene muchísimas aristas y hay posiciones ideológicas respecto de eso. ¿De qué manera, por ejemplo, tú puedes decir que todo aquello que surge de un cuerpo signado como popular, es popular? ¿Un sujeto popular hace música popular porque es inherente a su naturaleza? En el debate, creo que es muy importante decir que siempre está operando una concepción filosófica –y ontológica, podríamos decir– sobre el cuerpo, desde la cual se podría entender la corporalidad. Quisiera poner eso como tema en relación con las cuestiones de lo musical, particularmente con aquellas que tienen que ver con el proceso de colonización de ciertos imaginarios y de ciertas prácticas al centro de esta historia de los pueblos latinoamericanos. Eso significa que hay concepciones del cuerpo o maneras de relacionarse con el cuerpo –incluyendo la música y otras expresiones culturales– que podrían tener relación con otras concepciones sobre lo que en Occidente llamamos “corporalidad”. Estas concepciones pasan por la distinción entre un mundo de lo material que tiene límites, y que estaría también explicando por qué hay ciertas concepciones sobre lo individual –y sobre los derechos individuales– que, en teoría, otras sociedades no tendrían. Lo que no tenemos tan claro es cuáles son esas otras concepciones de lo que se puede llamar “cuerpo”. Hay lenguas en las cuales el término no existe... En la Antropología Médica, por ejemplo, hay estudios muy interesantes respecto de lo que ustedes hablaban sobre el dolor y la herida, y bueno, no se siente de igual manera el dolor en las distintas culturas; no se describen los síntomas de la misma manera.

MP: El dolor es una experiencia cultural...

MC: En el ámbito de las expresiones consideradas menos corpóreas –dentro de la tradición filosófica de Occidente tal vez–, la música es espiritual porque te conecta con otros espacios. Eso también puede ser releído, yo creo, en función de los datos del trabajo de campo respecto a la relación de la cultura con esa experiencia sonora. Recuerdo haber escuchado a algunos antropólogos y musicólogos, y a antropólogos que se dedican a la música, a quienes les cuesta definir si ciertos instrumentos son o no musicales por el uso que tienen en ciertos rituales y ceremonias. Pero, vuelvo al inicio, ese dilema es nuestro en tanto somos colonizados epistemológicamente por Occidente como intelectuales; en ese sentido entonces, la distinción entre lo popular, lo colectivo, lo individual, es un problema nuestro. Y creo que debe tenerse claro que esas son categorías; constructos culturales e históricos que nos sirven para pensar la realidad, pero el problema puede ser anterior, es decir, ¿qué tan válida puede ser la categoría “cuerpo” para pensar ciertos problemas culturales –en este caso de la música–? Me parece súper interesante pensarlo así.

MP: Hay un tema muy interesante que es la “disciplina”, el cuerpo disciplinado. El cuerpo disciplinado “a través de” es un cuerpo polisémico; es un cuerpo castigado porque también es pedagogía el castigo. La tortura es pedagogía, la pedofilia es pedagogía; tienen la misma raíz. Pero también las artes marciales son una pedagogía del cuerpo que intenta llegar a otro territorio. Y de alguna forma, todo el entrenamiento musical también es una disciplina para otorgar una libertad, que se encuentra ahí con el instrumento musical. O sea, toda esta tecnología es una prótesis, una prótesis para reproducir una relación con la naturaleza y para llevarla consigo. Entonces, tú te llevas el violín y te llevas una posibilidad de transportar experiencias que son protésicas y que son de disciplina; desde manejar los dedos, el cuello...

CS: Mnemotécnicas...

MP: Toda una posición para poder encontrarse con los otros cuerpos que en ese momento suspenden su relación con el mundo para que se produzca la orquesta, como dices tú. Es lo que pasa con el actor: con un cuerpo, el actor se convierte al servicio de la performance. Es una disciplina extrema y el espectador suele abandonarse (no siempre), suele desaparecer; le colocan puntadas –porque mientras más cómodo mejor– para hacer solo la experiencia del cuerpo de otro, como lateral al cuerpo del actor o del bailarín, o a la experiencia del músico. O sea, en ese momento suspende su relación corporal: no se puede estar enfermo dentro del escenario, no te puede visitar de pronto la enfermedad, porque te quita las libertades del cuerpo. Un cuerpo enfermo te dice... aparece el órgano, porque se dice: “El silencio del cuerpo es la salud”, el silencio absoluto de cuerpo. Entonces, esto de las disciplinas tiene otra vez varias lecturas, es decir, todo aquello que se haga con el cuerpo va a tener un signo cultural, porque de lo contrario, no se puede leer una historia relacionada con la música.

La mejor música del siglo XX es negra, desde el rock & roll al jazz, al tango o a las cumbias. Es decir que todas las músicas de Occidente están influenciadas por la negritud que viene de lo más disciplinado (y que a juzgar por el *reggaeton*, lo sigue siendo); [otro ejemplo de ello es] todo esto de juntar tatuajes en el cuerpo, que viene de lo patibulario, de lo carcelario... O sea, las zonas del castigo se “toman” los signos y se transforman en signos de valor para recordar que vienen de zonas perseguidas. ¿Toda manifestación del placer?, uno se pregunta. La relación del clítoris, por ejemplo, el clítoris que es el órgano “revolucionario” per se, no sirve para nada fuera del placer, para nada. Esto a la zona masculina lo pone muy nervioso porque representa dos cosas: uno, identidad segura femenina; los hombres tenemos una cosa rara, pues nunca sabemos claramente si somos completamente hombres; un largo estudio antropológico del hacerse hombre. La mujer lo sabe, es sangre, es clítoris y se instala. Uno se pregunta ¿cómo se llega simbólicamente a la ablación del clítoris en tantas culturas? Quitar este terror al placer es, más que disciplinarlo, abolirlo.

Cuando hablas del cuerpo colectivo, el músico renuncia de pronto a su cuerpo, a la potencia individual que tiene cada cuerpo –porque todo cuerpo es una amenaza en sus enormes posibilidades de placer, de gozo, de hacer daño al otro, de romperse, de quebrarse–. Y mientras más entrenado, disciplinado y libre, el músico se reduce de pronto al gesto protésico perfecto para quedar a merced del otro y del otro –director que mencionabas –o sea el que de pronto, todos se conviertan en este fenómeno [de la orquesta]–. Viene del reino animal; es protésico también: “la bandada”. Cuando uno ve la bandada de pájaros que no chocan entre sí, que son magníficos y que vuelan, es la orquesta; esa sensación de la bandada, del cardumen, del grupo que celebra la desaparición de los cuerpos llegando a este fenómeno como el termitero, lleva

a preguntarse “bueno, ¿es un organismo?”; ¿y cuándo nos parecemos al termitero? Solo en algunos momentos, y por disciplina. Entonces, hay una pregunta muy bonita ahí respecto al cuerpo como territorio de la libertad, por un lado, y del castigo –del entrenamiento–, por el otro, respecto de cómo tienen de pronto el mismo rostro.

Violencia, salud y borrarmento

CS: Queda claro que hay una diversidad temática enorme para debatir; es un abanico muy grande. Estoy sospechando que nos vamos a tener que juntar de nuevo [risas]. Ahora, para mantener el orden creo que hay que dejar algunos temas de lado o no profundizarlos, así es que quiero ir terminando este primer bloque acerca de la definición o la comprensión del cuerpo de manera metodológica y epistemológica. Para eso quiero preguntarles si dentro de las ciencias sociales y humanidades existen aspectos en el estudio del cuerpo que sean más o menos comunes. Yo soy sociólogo, pero soy también músico, tengo constante relación con personas de teatro y descubro permanentemente aspectos metodológicos en común que me parece no siempre se dicen. Al escucharlos a ustedes, me queda claro que esto no ocurre solo en la performance sino también en la teoría del cuerpo. ¿Cuales han sido los aspectos más o menos aceptados en el estudio de este cuerpo chileno–colectivo–individual, como decía más arriba María Emilia?

MT: Yo creo, y también por lo que escucho, que surgen varias cosas comunes. Voy a hablar desde lo que veo con el cuerpo colonizado; nosotros como “colonizados”, lo que es fundamental, porque de otra manera me costaría efectivamente mucho ver esta diferencia brutal entre los gustos, los gustos de burgueses, los gustos populares y luego toda una mañosa manera de manejar el complicado concepto de “lo popular”, que está incluso vinculado a lo político. Entonces, un cuerpo popular es cuerpo de deseo para la gente de sectores poderosos, ellas y ellos; un cuerpo tatuado y *reggaetonero* que hoy día atraviesa las clases sociales –todo el mundo *perrea*, independientemente de los juicios, de la religión católica, de todo lo que ocurra...-. E ingreso por ahí: sigo pensando en el cuerpo del cura, por ejemplo; un cuerpo oculto, un cuerpo lleno de problemas, que coloco en Chile. Al decir “colonizado” o “colonización”, se desprenden muchas cosas y cuerpos que me parecen fundamentales.

Aparece también la cuestión de la violencia, del castigo, de una pedagogía sobre los cuerpos por la cual me parece muy bien hablar también desde los entrenamientos, desde la gimnasia, desde la obligación de la gimnasia de todo tipo, desde el correr en cualquier parte, desde esa necesidad de mantener. Y aunque no se ha dicho, yo diría que aquí surge este tema en todos los análisis sobre la juventud, desde el cuerpo joven como valor universal colocado también en Chile, con todo lo que eso implica respecto a la comida, al trabajo, al capitalismo neoliberal, a las obligaciones; yo diría, un cuerpo del sufrimiento social. Un sufrimiento social que atañe a todas las disciplinas porque –vuelvo a la cuestión de lo popular y vuelvo a la música–, ¿cómo disfruto la música?, ¿cuál es la música que llega al cuerpo, que hace vibrar?, ¿quién dice que no puedo ver un concierto de la Sinfónica en una población? En los años setenta se hizo y la gente escuchaba en silencio. Nosotros hicimos el ejercicio de cuerpos desnudos en la plaza Brasil con mucho temor, y resulta que los transeúntes estaban maravillados de ver esa gente capaz de hacer ese ejercicio de danza. No había insultos, ni miradas sucias, nada de eso.

Entonces, hay un cuerpo vestido en Chile, revestido luego de una cantidad de valores aquilatados que se depositan como capas por nuestra historia, por nuestra cultura. Y, por otro lado, un cuerpo desvestido con tanta dificultad. A mí me parece que, más de lo que se pensaría, las diferencias de puntos de vista necesariamente tienen que ser armadas desde nuestras propias disciplinas, aunque confluyen en que hay sufrimiento, en que dolor y placer son un tremendo problema, en que dolor y sufrimiento pueden ser entendidos de distinta manera, y muchos autores han trabajado esto. A mí me duele si me pegan, pero resulta que puedo ser practicante de kung-fu y pegarme ochenta veces y es un dolor bueno porque voy a quedar donde mismo, quedo con el mismo moretón. El cuerpo es tocado del mismo modo y eso negro que tengo en la cara puede provenir de distintas cosas.

Creo que la relación con el otro es fundamental, y en ese sentido, efectivamente hablar de “colectivo individual”... bueno, es el eterno problema de la filosofía, de las ciencias sociales, de las ciencias humanas, qué tanto somos unos como otros, en el lugar más solitario. Por eso pensaba en la lectura, por ejemplo; la lectura del rincón en el diario de vida oculto. Tengo un cuerpo completamente tocado por la historia. Tengo una historia que me marca, tengo la edad que tengo y si reparo las que considero fallas con múltiples operaciones y diversos cortes para ser más joven, me vuelvo monstruo. O sea, nuevamente películas antiguas como Frankenstein, por ejemplo, vuelven para colocar al cuerpo en un lugar distinto, en las manos de cierta medicina y de ciertos médicos que trabajan con el deseo de permanecer el cuerpo joven, porque allí –y termino con esto– tengo un cuerpo por fuera y un cuerpo por dentro. Un cuerpo por dentro que está en manos de los médicos que lo conocen y que se apoderan de ese, “mi interior”. “Estoy enferma del interior” dice el mundo popular –interior que ignoro porque no lo conozco–. Entonces me pongo en las manos sagradas de médicos endiosados, mientras que el cuerpo por fuera intenta permanecer lo mejor posible. Un cuerpo en dos: uno por fuera de ese estilo y uno por dentro de ese estilo. Entonces sigue siendo un lugar particularmente interesante para estudiar los cambios de la sociedad –para estudiar la política–, porque el cuerpo está en manos de la política, del Estado. Completamente.

AA: En lo personal, el interés por los estudios del cuerpo justamente pasa por la posibilidad de diálogo, por lo transdisciplinario, por lo interdisciplinario, por la posibilidad de quebrar ciertos esquemas de interpretación y quizás para el encuentro. Cuando tú hablabas de las disciplinas, no solo lo pensaba dentro de las prácticas y el *disciplinamiento* corporal, sino también respecto a cómo las propias disciplinas de las cuales provenimos disciplinan también los objetos y, por lo tanto, dificultan o dificultaron por mucho tiempo la posibilidad de convergencia, porque en el fondo estábamos hablando de los mismos problemas desde otro lugar. Y ahí yo concuerdo en que, efectivamente, uno de los grandes temas no solo en Chile, sino también a nivel mundial, es la cuestión de la violencia. Me parece que, cuando se ha hablado acá del femicidio, de la tortura, de las heridas, se debe repensar qué es la violencia, qué tan acostumbrados estamos a ella, cuáles son los límites del acostumbramiento a ciertas prácticas que ya no se cuestionan.

Yo creo que la problematización de esos aspectos es fundamental para las ciencias sociales y para el arte, es decir, el tomar ciertos signos que yo considero importantes pese a que podrían ser poco coherentes entre sí. Por una parte, por ejemplo, la violencia hacia las mujeres es histórica y no se ha disminuido. Toma distintos matices, pero no disminuye. O la violencia hacia los niños... Chile es uno de los países más maltratadores de la infancia, y con una serie

de problemas de la relación con los afectos que a mí me parece importante mirar. Por una parte, hay una serie de prácticas asociadas a la infancia como regaloneo, como una especie de redención de ciertas culpas por abandono... pero, por otro lado, existe también un maltrato importante a los cuerpos niños, a los cuerpos desprotegidos, lo que, obviamente, se podría asociar además al maltrato hacia el cuerpo femenino, socialmente también infantilizado. El otro tema es el alto consumo de fármacos en Chile. Somos el país con más farmacias por metro cuadrado, entonces ¿qué significa eso?

MP: “Farmacias y no bares”, digamos [risas].

AA: Claro, y pocos lugares de esparcimiento. ¿Qué significa esto? ¿Qué significa que haya un hábito de consumo de medicamentos, de automedicación? También el lenguaje de la enfermedad es algo muy común en la sociedad chilena. Partir diciendo “¿cómo estás?”, implica decir “bueno, no tengo nada de qué quejarme” para decir que se está bien. Es como la recurrencia a expresar los estados de ánimo en torno a qué tan enfermo o no se está. El consumo permanente, insisto, de pastillas de algún tipo para sentirse mejor o más feliz, es otro tema relevante de abordar. Creo que es importante trabajar con salud pública, con servicios sociales, con el arte, con el arte terapia. En fin, me intriga historiográficamente, porque hay allí una recurrencia. Por otro lado, tenemos las formas del goce que, no obstante, están siempre marcadas por el desborde. Actualmente, tú dices, “no hay bares”, claro, pero se toma mucho, hay mucho consumo de alcohol.

MP: [interrumpe] Y se toma de una manera peculiar.

AA: Se toma en el desborde, en el *borramiento*. No es el disfrute en torno a una copa.

MP: No, es la otra experiencia.

AA: O no es la que solíamos tener. En el fondo, es preguntarse ¿cómo se está gozando en esa instancia?, ¿por qué tiene que ser siempre en el ámbito del reventón? Quizás en este juego permanente que tenemos como sociedad entre el excesivo *disciplinamiento*, el excesivo control, el desborde y nuevamente la culpa, hay un círculo vicioso muy signado también por el cristianismo local. Entonces yo creo que esas son cosas muy interesantes de pensar en el marco de los cambios globales, en todo lo que está sucediendo. Siento que están pasando cosas, que se están transformando muchas situaciones que revierten nuevamente nuestra propia experiencia con el cuerpo. Quizás el lugar inicial de esa filosofía de Occidente con Descartes –“pienso, luego existo”–, debería ser ahora “¿cómo existo?”, o “¿necesitamos existir para pensarnos?” Hay muchos campos sin respuesta, hay mucha angustia y mucha duda, y entonces, creo que pensar en el cuerpo y en la corporalidad es por eso una hermosa oportunidad en el ámbito de las humanidades, no para dar respuestas, pero sí para poner preguntas. Eso es lo más interesante, y el cuerpo permite mucho porque es un territorio de puras preguntas. Como decían ustedes, ¿dónde termino yo?, ¿dónde empieza el otro?, ¿dónde se suspende la experiencia?, ¿dónde se transforma en otra cosa? Yo creo que es esa la gran ventana que se abre al preguntarse por el cuerpo.

MC: Tal vez esta visión en común por la que preguntabas tiene que ver con lo que se ha dicho recién, con esta suerte de colonización del imaginario del “cuerpo anatómico” que David Le

Breton (1990) describió tan bien. Nuestra idea del cuerpo se hereda de los primeros estudios anatómicos, y por tanto responde a un cuerpo disecado y fragmentado. Creo que en nuestro país este imaginario del cuerpo es el que prima. Como que hubiera una dificultad de vivenciar o *experienciar* el cuerpo desde otro lugar que no sea el del cuerpo hecho de “partes”, el del cuerpo máquina, el del cuerpo que finalmente no está vivo. En ese sentido, creo que el tema de la violencia entra tan fuerte porque esta misma noción de cuerpo infringe una violencia al cuerpo. Pensar el cuerpo desde el cadáver es ya violento. Volviendo a Le Breton, en Chile existe esta suerte de *borramiento* del cuerpo; una tendencia a no ver, no tocar, no sentir los cuerpos. Por eso tal vez hablamos bajito, no nos tocamos ni miramos a los ojos (en el Metro son impresionantes las peripecias para evitar el contacto con otros cuando el carro está lleno).

MP: La proxémica.

MC: ¡Exacto!... Chile es tan distinto a Brasil o Argentina por ejemplo, y eso que estamos al lado.

MP: Y no nos podemos excitar...[risas].

MC: ¡Claro! Es interesante pensar cómo, en el fondo, el cuerpo tiene otro espacio, otro lugar, otra forma de desplegarse. Creo que es fundamental esta idea del *borramiento* del cuerpo –del olvido del cuerpo–, íntimamente ligada con la violencia y con la manera como vivimos el cuerpo. Y en ese sentido, me parece que las artes aportan otro tipo de disciplina. Pienso en las obras, pero también en los entrenamientos o *disciplinamientos* de los cuerpos de artistas, sean estos actores, bailarines o performers. El entrenamiento del actor, por ejemplo, involucra una fuerte disciplina del cuerpo y de la corporalidad. Como profesora de movimiento, el trabajo con mis estudiantes consiste en salir de las técnicas corporales cotidianas y avanzar a otro tipo de *disciplinamiento* basado en la *propiocepción* o el sentir del propio cuerpo. Por esto, el trabajo corporal del actor prescinde del espejo tan utilizado en el ballet y otros tipos de danzas. ¿Cómo sentir y percibir mi cuerpo sin hacer una operación de reflejo o de objetivación de la propia imagen? A propósito de pedagogía del cuerpo, creo que es muy importante entender y difundir otras formas y maneras de relacionarse con el propio cuerpo.

Y con esto vuelvo brevemente a la música: me parece que no hemos abordado los saberes del cuerpo y qué son a las distintas perspectivas. En una improvisación de jazz, por ejemplo, no hay pensamiento sino cuerpos que reaccionan y se sincronizan. Yo no toco instrumentos, así es que no lo sé por experiencia, pero me imagino que en una *jam session*, los músicos no están pensando en las notas. Más bien hay algo que fluye entre el cuerpo, el instrumento como prótesis y los otros cuerpos. Lo mismo en las improvisaciones de danza o teatro, en las cuales se deja que el cuerpo guíe las interacciones. Ahí la pregunta –que es polémica y a la que no tengo respuesta– es hasta qué punto ese saber del cuerpo está disciplinado. Claramente hay una disciplina, pero ¿de qué tipo?; ¿de dónde proviene?; ¿cómo se transmite y se gestiona?

MP: Me gustaría recoger algunas cosas que han surgido. Una es el tema de las farmacias –lo digo como psiquiatra–, particularmente gracioso para los extranjeros en Chile... o las bombas de bencina, las gasolineras. Farmacias en las esquinas: es muy raro porque no hay cafeterías, bares ni lugares de encuentro, sino de paso. En la gasolinera se está de paso, y se busca la más barata. Y no hay que olvidar que, además, las farmacias nuestras son sitios cosméticos dentro del consumo. La cosmética es una de las cuatro industrias que más plata mueven en el mundo después de la pornografía, el tráfico de drogas y el tráfico de blancas. Es una cosa tremenda,

que viene acompañada de la cirugía plástica, que ha convertido a los médicos en diseñadores de vestuario para hacer aparecer enfermedades nuevas como la anorexia o la vigorexia o la dismorfofobia, que son enfermedades súper interesantes. Esto del deseo posible de cambiar mi cuerpo a través de la cirugía o de la cantidad de cremas. Las encuentro riesgosas... y de precios monstruosos. Lo más caro en las farmacias son las cremas, más que la medicación. Y también es una fantasía, porque a través de esta crema lograré suplir los años de este cuerpo joven-cuerpo viejo.

Hay ciertas cosas muy interesantes de la música con las que me quedé capturado en esta idea del cuerpo y este “dentro” y “fuera”. Hay algo muy interesante cuando uno trabaja en medicina psicosomática, referido a experiencias que no deberían ser del cuerpo pero que en el fondo siempre lo son; aunque sea a nivel de neurotransmisores, se convierten en experiencias absolutamente corporales. Yo por ejemplo, estoy trabajando mucho en dolores de espalda, estructuras de carácter y reacciones a través del vehículo que es el estrés. Empiezas a trabajar y en los momentos de desagrado se contraen estas zonas –la espalda y los gemelos–, porque en el cerebro se iluminan zonas relacionadas con el huir. Como el cerebro del cazador o un guerrero o una agricultora, que no está preparado para decir “algo no me gusta, mira, voy a pensar qué hacer”. No: se comprime y se levanta, lo que comienza a producir molestia y termina en operaciones y cosas por el estilo. Entonces, uno se da cuenta después de que quieren trabajarlos psicosomáticamente.

Y me quedé pensando si de alguna forma la música es una experiencia psicosomática, una experiencia absolutamente corporal desde el tímpano a través de la prótesis y la interpretación que lleva a una experiencia que alguna vez alguien tuvo. Estoy pensando en la cabeza de Mozart, con esa memoria RAM absolutamente extraordinaria que le permitía componer sin tomar nota en la partitura y hacer que otro tuviera esa experiencia –que es el gran desafío del lenguaje en la especie humana. O sea, mis sueños nunca se podrían contar, porque yo puedo contar mi sueño pero tú vas a soñar otro sueño con “mis” palabras, y es desesperante. Entonces, la música intenta ese traspaso de una experiencia profunda e individual hacia una experiencia total, digamos, en la composición, aunque sea en lo popular como grupo. Se trata de convertir eso en un lenguaje protésico, en un momento para que tenga una experiencia en el otro.

Y en el actor en el escenario se descubre muy tempranamente que el cuerpo “es” un escenario (el cuerpo solo), y que cualquier gesto se vuelve danza. Es algo que se ve en narrativa y en actuación y dramaturgia: “el más mínimo gesto es danza” y toda palabra que se pronuncia es música; la puntuación es música. Cuando se les explica eso a los chicos, les interesa mucho más la puntuación, aprender lo que es una coma, dos puntos; pero cuando se les enseña duramente como regla, no comprenden qué están aprendiendo. La gramática, por tanto, tiene que ver con musicalidad. Es un traspaso que no tiene que ver con los contenidos sino con una experiencia compleja y, cómo te diría yo, psicosomática.

Y dos líneas sobre el “borrarse”. Yo creo que en eso hay una cosa muy rara: cómo se ha transformado en algo anclado. La cantidad de cristianos que creen en la metempsicosis es fantástica, sobre todo en los jóvenes. Con el capitalismo neoliberal estresante, saben en alguna parte de sus cabezas que nunca van a poder tener el departamento que tuvieron sus padres. Estoy pensando en chicos de clase alta y en chicos de clase más baja también. Saben que nunca van a llegar a los modelos que les están ofreciendo. Nunca. Lo saben y existe una educación:

no hay oportunidad para todos, no hay. Entonces, saben de una formación en la que suponen va a haber oportunidad para todos; de folletos, de ofertas [enfatisa] delirantes, de objetos y de consumos, y yo digo [susurra] “no hay ninguna posibilidad, ninguna”. Frente a eso yo detecto esta necesidad de “no saber” [enfatisa] radical. O sea de “entrar borracho”; la fiesta empieza “emborrachándose y no acordándose”, y es en eso que trabaja la experiencia. Se dice “la violencia sobre el contenido mental”.

Ahí hay un tema respecto a la violencia, sobre la cual uno se pregunta si es una experiencia “sobre” el cuerpo o “a través” del cuerpo. Es una violencia que intenta una experiencia corporal, lo que se ve al citar la antropología del dolor de David Le Breton: no todos los pueblos sienten el dolor igual, no todas las personas sienten el dolor igual. Pueden registrar y tolerar esa violencia, pero esa violencia va a un dominio de eso que está en el “alma” (la palabra “alma” se tiene que usar porque no hay otra, pero culturalmente puede significar trescientas cosas distintas): capturar al otro, controlar al otro “a través” del cuerpo, más que “sobre” el cuerpo.

Y hay una cosa muy bonita respecto a los chilenos: esto de que no nos tocamos. En los ascensores, por ejemplo, los españoles se saludan; en el campo la gente se saluda, pero si uno saluda aquí, en el ascensor, lo miran muy raro –“quiere tener un contacto conmigo, quiere mi intimidad...”–. ¡Qué horror saludarse! Lo otro que me tocó alguna vez escuchar en un ascensor fue justamente –en Venezuela– cómo nos imitan la voz a los chilenos. Yo no tengo el registro tan chileno pero [imita agudamente]...el chileno tiene el tono así...que la laringe va para arriba...

AA: ¡Chillón!

MP: [imita con voz grave] No como otros pueblos que hablan así, “hombre, pero ¡qué pasa!” y bajan la laringe. Hay una cantidad de contratadores en Chile, ¿te has fijado? Es muy fuerte. Entonces uno dice “pero esto es ‘femenino’”. Yo me he preguntado si es una feminización – estas son proyecciones psicoanalíticas [risas]...–. Feminización es “¿me auto-castro ocultando esta violencia por debajo?; ¿me infantilizo, de miedo, como un miedo incorporado?”.

Creo que la dictadura fue un gran entrenamiento del miedo, porque quedamos todos convertidos en cobardes, aunque de otra manera. Era un entrenamiento con el relato de la tortura como práctica del terror. No necesitábamos ser torturados: nos contaban las torturas, y eso bastaba para que les dijéramos a nuestros hijos [susurra] “no vayas a la manifestación, no vayas”. Y ahí se instaló el proyecto que viene de antes, viene del campo, viene del patrón. Eso de hablar así [imita con voz aguda], y además estas cosas divertidas de decirle “jefe” al cuidador de autos, oiga “jefe”, ¿y por qué es el jefe? ¡Qué susto!, ¡qué susto a la autoridad!

CS: O “maestro”. Está muy interesante todo lo que han comentado. Luego de esta vuelta ya me queda claro que...

MP: [Interrumpe] Pero yo te sugeriría que nos metamos en la música, porque me ha hecho pensar cosas nuevas.

CS: Allá voy. Mi afán era más bien moderar sus opiniones desde otras disciplinas, pero ya comprendí el rumbo de nuestra conversación y quería comentarles algunas cosas.

MT: Me parece súper bien que esta primera vuelta ubique primero qué cuerpo tenemos, de dónde lo estamos planteando. Segundo, que haya confluencia de muchas cosas y, tercero, focalizarnos en la música, lo que nos permitirá ver nuevamente esa música “del” cuerpo, “en” el cuerpo, “a través” del cuerpo o sin él. En una época yo hice mucha música, canté mucho tiempo, y después ya lo traspasé. Hay algo en el cuerpo y la música, una musicalidad del cuerpo –no porque cantes ni porque escuches ni porque sepas– que tiene que ver con el lenguaje.

Me gustó mucho lo que dijiste de la puntuación, porque en un momento di clases hablando de eso a través del cuerpo, y diciendo que era muy fácil aprender o desaprender esas órdenes horribles que nos daban con los dictados, los puntos y las comas. Porque al hablar cantamos todo el tiempo. Decimos, por ejemplo, “les voy a decir tres cosas”, y pones la coma y los dos puntos sin que nadie te lo diga. Hay allí algo que me parece muy bueno, por lo menos en lo que a mí me interesa –en ese cuerpo musical, en esa música en el cuerpo–: que según seas pobre, rico, o más o menos, se olvida que ese cuerpo tiene música –porque en la pobreza no hay derecho a tener música–. En la pobreza se está sin derecho a nada; se está en un mundo que nos permite tener esto, y sin embargo la gente lo usa cotidianamente, lo usa de todos modos y subvierte esa imposibilidad de ser artista, por ejemplo, o de saber, o de conocer. Tú hablabas del saber que contiene ese cuerpo, que contiene un individuo que posee cosas y que las sabe... En ese registro me gustaría mucho poder seguir esta conversación.

MP: Sí, eso de la subversión, es muy interesante lo que decías sobre la música desde la negritud o desde lo carcelario de los signos, porque hay algo profundamente subversivo en ciertos aspectos de la música popular –manejado por supuesto; maniatado y manipulado por mecanismos institucionales–. Pero está ahí, hay algo.

Cuerpo, género y consumo

CS: Estábamos hablando de la música y quisiera hacer algunos comentarios sobre ella para ir introduciendo justamente el tema del género y el cuerpo.

Existe una reflexión sobre el género del cuerpo y la música que viene desde los años noventa, sobre todo después de un conocido texto musicológico de Susan McClary llamado *Feminine endings* (1991), en el que se analiza cómo la escritura de la música tiene elementos masculinizados. De hecho, se habla en teoría del solfeo de “finales femeninos” y “finales masculinos”. Hay incluso dentro del aprendizaje del lenguaje musical (teoría y solfeo) elementos *generizados* o particularmente feminizados. Durante el siglo XX, la industria se aboca principalmente a producir música masiva, que suele estar orientada a la música popular y –particularmente– hacia el pop. En Chile y en América Latina en general, el pop es una de las músicas más consumidas (sobre el 25 por ciento de la población) y resulta que la industria de la música pop ha estado casi siempre feminizada. Hay una estética de lo femenino, y de cierta manera, se potencia esa imagen justamente en el uso de un cuerpo delgado.

MP: [interrumpe] Pero cierta mujer, digamos...

CS: Claro, ciertos estereotipos. Los grupos jóvenes, Jonas Brothers, RBD y toda la industria dirigida hacia la adolescencia –si bien la idea de “juventud” como grupo social surge en los sesenta– están usualmente orientados hacia la música pop juvenil. Esto para poner el tema de

cómo la feminización de la música ha permitido un mayor consumo, para introducir el tema del consumo desde la música.

Pero, por otro lado, hay un tema fundamental que no ha salido con mucho detalle y que en la musicología (sobre todo en la etnomusicología) se ha abordado muchísimo, que es el tema del baile. El baile, dicen los etnomusicólogos, es puro cuerpo; perderse en el baile, en una masa que baila, entregarse. Ahí sí se producen los roces que no se permiten en el Metro. En la actualidad hay una contundente escena musical chilena –que me atrevo a decir es equivalente a la de los años sesenta– donde esto se ve reflejado. Esta década que estamos viviendo no tiene parangón, excepto hacia atrás. Hay más de mil grupos de rock, cien grupos de cueca, gran cantidad de lugares para bailar salsa que no sé cuantificar, muchísimas escuelas de tango y otros espacios de baile nocturno. Y en todos estos lugares suele practicarse o bailarse de noche, con luces bajas, como con cierta liberación culposa del cuerpo. Por tanto, yo percibo que ha ido entrando una suerte de necesidad de tocarse incluso en la disciplina del baile, pues si bien este tiene sus disciplinas tiene también sus momentos de liberación.

Las escenas musicales que hay ahora en Santiago son pagadas. La gente está dispuesta a pagar dinero para que su cuerpo pueda liberarse, y en eso hay una lógica particularmente chilena que funciona muy bien. Nadie “se arruga” por pagar dos mil pesos, todo el mundo dice: “¿dos Lukas? ¡Ningún problema!, si lo voy a pasar súper bien, voy a hacer algo que no hago el resto del año”. Entonces eso ha generado que el baile se produzca en cualquiera de sus formas. La cueca, asociada todavía a cierta disciplina vinculada con la dictadura y la nacionalización del género, está mucho más liberada corporalmente ahora con la presencia de la cueca brava y urbana. En el caso del tango, al parecer ha ido surgiendo muy lentamente el tango *queer* (un baile donde se cambian los roles) que se produce en Buenos Aires desde hace ya más o menos una década, pero que aquí tiene recién sus primeros pasos. Entonces pareciera ser que ese *disciplinamiento*, con el tango y la salsa –como bailes masculinizados– se ha empezado a romper, al igual que en la cueca. En el tango y en la salsa las mujeres bailan solas –no los hombres, o muy poco–, y prácticamente nada en la cueca. Algo indica que hay una suerte de flexibilización en el cuerpo que ha ido instalándose lentamente a través de estas escenas musicales y de una suerte de institucionalización del espacio pagado para la liberación del cuerpo. Solo cuando hay un espacio y cuando se cobra entrada la gente entra y baila feliz, aunque hay algunas excepciones, claro. Posiblemente están aquí los efectos del neoliberalismo –como decía Marco Antonio– en la administración de ese placer corporal que ahora está autorizado por el consumo, es decir, ya “salió en la tele” que hay escenas de salsa y de cueca, entonces está aceptado.

CS: Lo que les quiero proponer ahora es hablar de esta suerte de hegemonía masculina que también está en el campo de la música, y de una suerte de exclusión social del cuerpo que ahora pareciera volver, pues hasta donde he observado los profesores de salsa, cueca y tango son hombres o mujeres, pero ya no sólo hombres. Es una suerte de paradoja que un cuerpo tan excluido sea el que finalmente haga esta pedagogía. ¿Existe esa hegemonía? ¿Cómo lo ven ustedes? En el caso de la música puedo decir que ha existido y que se ha ido liberando.

Y mi último comentario: en el caso de la cueca, que es el tema sobre el que hice mi tesis, la presencia del cuerpo de la mujer ha sido fundamental, porque en la cueca existe una persecución del varón a la mujer y todo el control del baile ha estado históricamente asociado al primero. Yo hice una suerte de estudio acerca de esta masculinización en los libros de pedagogía de la cueca de principios del siglo XX, y hay descripciones explícitas acerca de la

mujer inocente que tiene que “agacharse” y dejarse conquistar. Si bien ella es conquistada “solo si quiere”, finalmente es el hombre el dueño de la gestualidad, es decir, quien tiene una pulsión que le lleva a acercarse a la mujer para intentar “tocarla”.

En la escena actual me parece que esto es más bien inverso pues se siente fuertemente la pulsión de la mujer. En la cueca se usa la expresión de “tirarse encima” al bailar, que es cuando un bailarín avanza sobre el otro para imponer sus pasos. La cueca tiene tres vueltas, y en la primera no se te puede “tirar nadie encima” porque es la del conocimiento, la de la primera conversación; pero en la segunda y en la tercera sí es posible esa aproximación y uno la siente cuando está bailando. Actualmente las mujeres te pasan el pañuelo por el cuello, te conquistan, te *collerean* o te agarran fuerte al borde del “control” –algo que las nuevas generaciones aceptan sin ningún problema–. De hecho, es muy común que las mujeres vayan vestidas con este traje de “mujer de burdel” (negro con pañuelo rojo), y que el hombre no vaya vestido “de nada”. Hay entonces una suerte de performance de un personaje del pasado para bailar que se ha ido produciendo a través del baile, es decir, desde el “cuerpo chileno”, al menos en los últimos diez años.

AA: Es un tema sumamente interesante, y una de las preocupaciones más sistemáticas que he tenido en torno a la cuestión del cuerpo y las mujeres, pues se encuentra al centro del problema de la colonización como matriz cultural.

Yo creo que hay una cuestión importante de tener en cuenta: hay espacios que se feminizan, aunque esa feminización no implica un predominio o una mayor consideración de la mujer, sino que muchas veces la desvalorización de ciertos territorios. Hay lugares y lugares: hay algunos en los cuales este tipo de batalla entre los géneros, por llamarla de alguna manera, tiene más sentido desde el punto de vista político del poder, y hay otros en que no.

Creo que la música en general ha estado feminizada. En los salones del siglo XIX, por ejemplo, están estas mujeres que tocan el piano, que hacen las tertulias, que son territorio de influencias, de tráfico de informaciones, de conformación de grupos. Pero en el fondo, no es la mujer la que está liderando este movimiento, ni tampoco siendo la protagonista de un cierto texto, de una cierta escritura. Al revés, su importancia es que tienen espacios de subversión justamente porque están fuera del ojo del poder con mayúscula. No sé si me explico. Es decir, es muy diferente que se feminice –con mayor participación de mujeres– el ámbito del púlpito, por ejemplo –ya sea religioso o político–, a que lo haga el de la música. La mujer que está tocando guitarra no es peligrosa, excepto si lo que dice es peligroso. Pensemos en una Violeta Parra por ejemplo, mientras que en la cueca de Margot Loyola no pasa nada, respetando todo el trabajo de Margot Loyola. Pero es muy distinto cuando traspasas un lenguaje de connotaciones masculinas –porque el poder está considerado como masculino–; no quiero decir que lo sea, aunque lo es socialmente, pues hay una construcción sobre qué es el poder y qué son los géneros. Por un lado, las mujeres podemos transitar de forma muy disciplinada –muy castrada, por llamarlo de alguna forma–, o podemos usar esos espacios como formas de subversión, de autonomía y de ciertos resquicios para “llegar a”, aunque socialmente es muy difícil la inversión de los roles en términos de poder. ¿Te das cuenta?

Dices que está pasando esto con la cueca, sí, pero en lugares más bien ocultos, en el sentido de que deben tener algo de mística clandestina. Al menos así era antes; ahora está mucho más mediatizado –el tema de la cueca brava–, pero hasta hace un par de años era, digamos, por

aviso; no era una cosa así tan publicitada. Y este matiz de lo que es secreto, de lo que es parte de una colectividad, de un grupo de pocos, es lo que los hace más atractivos; ahí es donde se produce a veces una inversión, como una especie de liberación. Yo me pregunto si esas mismas mujeres tan bravas en la cueca lo son en los otros territorios de su vida cotidiana.

Por eso creo que, como punto de partida, es sumamente complejo decir que la sola presencia de las mujeres en un lugar simplemente lo feminiza, o que la feminización de una determinada práctica supone una inversión de los roles en términos positivos hacia las mujeres. No sé si soy más o menos clara, pero es distinto en lo musical también. Mujeres directoras de orquesta hay muy pocas, porque ahí estás en el ámbito de lo público, con un rol de jefe o de maestro que socialmente no es reconocido todavía. Eso es peligroso; es temido socialmente para el mundo masculino en general –no digo que todos y cada uno de los hombres piense eso–, en los imaginarios en que uno se mueve y en los lenguajes en los cuales todavía se interactúa. Aún se dice que las mujeres “son mejores intérpretes”, por lo que yo escucho. Estoy hablando desde un lugar común; “son mejores intérpretes que compositoras”, porque la composición exige un trabajo mucho más “masculino”, más “racional”, más “controlado” que el de la interpretación. Si volvemos a lo corporal, las emociones son un lugar común desde donde se han construido los géneros.

Pero ahí hay caminos sumamente interesantes de investigar. Conozco trabajos –para el Perú del siglo XIX por ejemplo– sobre la música como un lugar justamente de subversión y trasgresión, donde vas a encontrar al mundo homosexual en el siglo XIX, donde vas a encontrar mujeres ejerciendo otros roles. Pero para detectarlo tienes que cambiar el foco; o sea, no se puede buscar siempre en los mismos lugares donde se ha buscado. Pero sí es posible si preguntas por el cuerpo, la musicalidad y las mujeres. Y lo mismo en el ámbito local: la gran importancia que tuvieron “las cantoras” desde el siglo XVIII en adelante, las mujeres cantoras. Y eso podría decirse como punto de entrada; yo creo que ahí hay que poner ojo en la interpretación.

MC: Un llamado de atención fundamental respecto a algo que mencionaste justamente sobre el consumo y sobre la manera en que el baile está atravesado por lógicas del consumo en ciertos lugares; estoy pensando, por ejemplo, en la televisión de los años noventa, donde se enseñaba a bailar en los matinales, y también en esta “moda” actual donde hay muchos lugares para bailar tango, salsa, y muchos otros que dan clases de distintos bailes. En cierto sentido, este fenómeno no responde necesariamente a la liberación del cuerpo, sino más bien a otra forma de *disciplinamiento*. Me parece problemático que surjan estos “lugares para el culto del cuerpo” donde se adquiere una cierta práctica que también es disciplinaria y que responde a parámetros y políticas específicas. Y en eso concuerdo absolutamente contigo [AA], porque cuando se dice que se invierten los roles, todavía estamos en el binomio. Lo interesante sería que se generaran otras formas, otros roles, otros bailes; tal vez entonces uno podría sorprenderse y decir, “bueno, hay otra forma de hacerlo”, pero la inversión de roles todavía responde, evidentemente, a una hegemonía masculina, ya que si bien la mujer pareciera *empoderarse*, todavía prevalece la misma estructura.

Estoy pensando también en los gimnasios, poblados actualmente de “baile entretenido”. En estos contextos, el baile tiene en el fondo un fin muy claro, que es acondicionar el cuerpo, adelgazarlo, mantenerlo joven. El año pasado, por ejemplo, se puso súper de moda en Chile la zumba, que mezcla ritmos brasileiros. Y ahí, claro, la zumba es una nueva traducción, que

recupera una tradición de baile y que la inserta en otra lógica; una lógica de consumo que persigue otro fin y que, como dices tú, administra el placer.

Lo otro que me llama la atención es esta idea de los lugares y los tiempos donde “se puede” bailar; por ejemplo, el hobby de las personas que van a bailar salsa, que también es una estructuración del tiempo, un claro *disciplinamiento* del tiempo. En vez de vivir el ocio, vas, pagas y “haces algo”: te enseñan algo y tú aprendes. O sea, no se puede perder el tiempo o no se puede solo ir a bailar, hay que pagar para que alguien te enseñe algo, para poder hacer algo con ese tiempo, para hacerlo productivo. Encuentro que este híper desarrollo del hobby es bien curioso. Los niños, por ejemplo, salen del colegio y están llenos de clases extraprogramáticas de natación o de deportes, de pintura... como que no hubiera espacio ni tiempo para un cuerpo ocioso o para un cuerpo que no está haciendo nada en particular, donde el cuerpo puede ser/actuar fuera de las lógicas de la disciplina. Entonces ¡sí! hay más baile, y eso tal vez fomenta la ilusión que el baile es puro cuerpo, pero en realidad todas estas cosas que tú mencionas, me parecen en general bastante más ligadas a una comercialización y a una moda. Y también lo que ha pasado con la cueca brava: recuerdo que hace cinco años era mucho más clandestina y que existía una suerte de comunidad, una cofradía donde uno se encontraba con la misma gente. Hoy en día es casi como ir a una discoteca, en el sentido de que al entrar no sabes quiénes son las otras personas. Está lleno de “turistas” que nunca antes han ido a bailar cueca brava. Hay una suerte de moda bien particular y que también va disciplinando y dominando las corporalidades. Si lo pensamos desde los dispositivos de poder de Foucault, tal vez estos booms respondan a dispositivos de poder que controlan y normalizan ciertas corporalidades fomentando una determinada forma de relacionarse y de sentir el propio cuerpo.

También está el tema de la motivación para aprender a bailar. Si uno pregunta a la gente por qué va a clases de baile, puede responder “porque quiero superar la timidez”. En tal caso, el baile se convierte en un medio. Tengo la impresión de que el baile en estos contextos es un medio y que hay pocos contextos donde la gente va a compartir a través de los cuerpos en la dimensión que tú describías.

Y respecto al pop, por último, tú decías que está bien feminizado, y ahí, claro, es muy evidente que las cantantes femeninas son todas flacas y esculturales, aunque hay una Adele que es exitosa aunque no corresponda con ese canon de belleza. Sin embargo, sus letras corresponden absolutamente con el imaginario del sexo débil. De hecho, en todas sus canciones ella es la víctima, la abandonada, la que sufre. El cuerpo que no corresponde al canon de belleza no produce una subversión, ya que sirve y es funcional a la posición de víctima que ella manifiesta en sus canciones. Podríamos decir lo mismo en la televisión, en las teleseries, en los medios en general. Con esto voy a arriesgarme en un terreno tal vez polémico, pero creo que estas cosas *new age* donde se supone hay una liberación del cuerpo, responden a veces más a una política “heteronormativa” bien potente y riesgosa. Creo esta moda del cuerpo, que no es exclusiva de la academia sino que se manifiesta también en lo social, no es algo tan ingenuo o inocente. En conclusión, me parece todo muy sospechoso [risas].

MP: Realmente es muy difícil dejar de sospechar del cuerpo. Lo dije en el comienzo, el cuerpo no es inocente; la construcción cultural se instala en el cuerpo. Somos el único animal que tiene rostro, tiene máscara, tiene corporalidades –según los términos que usamos algunos autores–; el cuerpo como conciencia humana que está “con cuerpo”, y en ese cuerpo es donde están depositados todos estos aspectos, tales como el género.

Me da la sensación de que, en Chile, esto del *postborramiento* que hablábamos, de las borracheras, hay como un reaprendizaje de la fiesta que fue aniquilada y destruida tempranamente. Carnaval hemos tenido muy poco –digamos, solo la fiesta de la cosecha–, pero se hacía muy difícil reaprender la fiesta, reaprender a bailar en el baile, en grupo. A uno le sucede muy a menudo, no sé a ustedes, pero yo me paso equivocando de fiesta. Me cuesta mucho que se baile, que baile incluso una persona sobria; pero la fiesta, el baile, el juego, la simulación erótica per se... Por lo tanto, la manifestación de la conducta de los géneros se da poco, y cuando lo hace, se da en estos espacios que llaman a pagar por eso; a pagar por salir y entrar a un mundo especial, a un mundo distinto donde entonces el baile está permitido en la relación. Y en eso yo creo que se está dando el movimiento de una mujer mucho más activa.

Ahora, una mujer mucho más activa en esto de los géneros es también un modelo. Si decimos “una mujer”, ¿cómo sería una mujer “mujer”, una mujer femenina con sus dotes y su propia manifestación? ¿Por qué tiene que parecerse a un hombre en su agarrón, digamos? Cuando trabajé en publicidad en Lever, yo citaba mucho estos productos Impulse y Ego, estos dos desodorantes. Cuando la mujer usaba Impulse, el hombre se comportaba como mujer y le regalaba flores; cuando el hombre usaba Ego, la mujer se comportaba como hombre; se le venía encima, le daba un agarrón y le sacaba la ropa. Se dice “a ver, yo deseo que el otro se comporte como yo”, que es el sustrato homosexual del deseo: necesito que el otro se parezca a mí, que la mujer sea activa como yo, y hay una fantasía temida y deseada. Esto se ve en el carnaval: disfrazarse de guagua, disfrazarse de mujer o disfrazarse de negro, disfrazarse de lo que no soy. Entonces uno se pregunta “¿qué está pasando con el cuerpo de Chile?”.

Yo pienso que hay un replanteamiento de la relación con la música, y cuesta mucho articular una identidad musical. “Interesante”, dices, cuando das las estadísticas en clases, y lo ves en qué hacen los chicos. En la universidad llevaron a Chinoy y estaban todos [imita a un grupo de personas] “Ooeee”, encaramados por todas partes: les “pertenecía”. Entonces, ante esa necesidad de enseñarles identidad frente a este mundo que no la está entregando, a este mundo que –hablaba hace un rato– da señales catastróficas del futuro, una alternativa es borrarse. Y otra muy interesante es crear un espacio donde la música –una señal poderosísima, porque va directamente ligada con el cuerpo– va tener que ver con las canciones y el baile, aunque me quede quieto incluso. Y yo creo que eso es muy atractivo.

Es complejo esto de lo femenino, en eso podemos sentarnos ahora. Lo saben todos los portadistas de revistas: venden mucho más las revistas con rostro femenino para hombres y para mujeres; o sea, las mujeres son capaces de mirarse y de encontrarse guapas y todas esas cosas que los hombres no nos atrevemos de decir: “¡Oh, qué guapo estás!”: con esas cosas nos ponemos nerviosos. La mujer se dice “¡qué guapa estas!, ¡estás regia!, ¡te queda bien esto!, ¡qué sexy, estás estupenda!”. Para los hombres es difícil hacernos esos comentarios, nos sentimos con la virilidad en riesgo, y en esto lo más interesante es esta redefinición de los cuerpos en Chile. Tal vez este cambio de música, esta redefinición de las relaciones de género, va a ocurrir con una transición *queer*. Como dices tú, una transición de cambio de roles, sencillamente “abriendo” tu rol hasta que puedas aprender el mío. Voy a aprender quién soy realmente tomando el rol tuyo, y entonces voy a descubrir cuánto me has quitado y cuánto me perteneces.

Respecto a la sexualidad, Alain Finkielkraut dice que el órgano sexual de la mujer es el cuerpo (el órgano sexual del hombre es el pene). Las mujeres se aman con el cuerpo y los hombres con

el pene, y por eso nos va fatal hasta que uno aprende a feminizarse. Está en Vicente Huidobro: “Todo seductor es un poco mujer”, y uno aprende a feminizarse en el sentido de ser cuerpo, ser espera, ser oblicuos, ser elípticos. Esto es algo con lo que me pueden dar durísimo las damas de la sala, pero hay algo en la línea curva que pertenece a la mujer. Los hombres somos de línea recta y, por lo tanto, muy aburridos; el seductor es de línea curva, es elíptico y va por el costado –no directamente al grano–, y la seductora también. Hay preguntas fenomenales.

CS: Han salido varios temas interesantes, podemos ir cruzando con el de identidad.

AA: ¿Puedo hacer un contrapunto?

CS: Dale, por favor.

AA: Tu última frase –en la mujer hay algo curvo y en el hombre algo recto–: quiero replicar justamente esas construcciones de género. O sea, obviamente operan, pero creo que hay que desmontarlas y que, como ha señalado el feminismo desde sus orígenes, hay en el fondo una cuestión que tiene que ver con la formación inicial, con cómo se transmiten de manera inconsciente los roles y la sinuosidad por sobre la recta para diferenciar a mujeres de hombres. Hay una serie de cuestiones que son lugares comunes hoy en día. Sin embargo, y de manera muy interesante, en el ámbito del canto son lugares de mayor permeabilidad. ¿A qué me refiero? Por ejemplo, en la música contemporánea tienes el gran espacio del rock, que no estaba en el horizonte del siglo XIX ni antes, y que rompe con todos los esquemas previos de la música. Y allí las mujeres entran con fuerza con otras prácticas, que no son necesariamente las de inversión de roles sino otras, diferentes a las de la mujer en la música pop –con su rol de nueva *femme fatale*, de objeto de deseo inalcanzable, de nueva Barbie con más poto y pechuga, aunque sigue siendo una mujer marcada; súper difícil, no sé, Beyoncé, cosas así–.

Pero en la música rock creo que hay apuestas diferentes, formas de instalarse en la escena que son distintas a las de la música llamada “popular”, o de “raíz folclórica”, o del nuevo canto; yo allí también veo una réplica de los modelos más tradicionales, con el canto desgarrado, el canto lastimero que se ha asociado a las mujeres, o lo dulzón. Estos marcos –y ahí terminaría con el contrapunto– son sumamente desmontables. Es decir, no hay que insistir en esas diferencias entre hombres y mujeres en términos de lo recto y lo curvo en que socialmente operan. Si no, yo diría que no se contribuye a desarmar el modelo.

Pero acerca de lo que decías, sí quiero destacar que referirse a “lo chileno” es complicado, porque pensamos en Santiago como lo chileno, y es mucho más diverso. Pero sí considero importante un rasgo: nos gusta la música. Una cosa es que tengamos ciertas dificultades con la expresión corporal pública más libre (no nos acoplamos tanto a lo simple, donde no hay protagonismos puntuales, sino que nos metemos en un “anónimo”), pero la música nos gusta. Los cantores callejeros, por ejemplo, yo solo los he visto aquí con ese nivel: cantautores hombres y mujeres, con la capacidad y habilidad de hacerse escuchar en una micro con un ruido ensordecedor, con potencia y buena voz; orquestas enteras dentro de la locomoción colectiva. No es que no haya en otras partes, pero con la fuerza y con la calidad, sí que puedo decir que se oyen acá en Santiago y en otras ciudades en el ámbito callejero, y esa es otra cuestión muy interesante.

En lo que yo trabajo, que es el mundo colonial en particular, hay un lugar muy interesante de transculturación, de mestizaje, de contacto –por ejemplo, el caso de la apropiación de la guitarra de manera tan rápida, o de la transformación de ritualidades como los bautizos o ritos de pasaje en general, en espacios de sociabilidad para el canto y el baile...–; es muy interesante lo que pasa ahí. De norte a sur se busca una guitarra, se está en un grupo y ya, “cantemos algo”. Y quizás, claro, lo del baile no se produce de manera tan espontánea.

MP: [interrumpe] Por el tema de la fiesta, digamos...

AA: Claro, en el canto sí.

MP: Menos amenazante, pero lo es. Una pequeña nota: voy a poner el tema de la figura de la mujer en el jazz; aunque tiene una raíz negra, la cantidad de cantantes... hay expresiones muy potentes, como el caso de Nina Simone por ejemplo. Terminas escuchando y dices, “bueno, ¿quién está cantando?”. Tiene esa cosa grave, y piensas “fuera, me salgo del género”, y empiezan a aparecer las jazzistas completas, pianistas y cantantes con su propio grupo, grupos en que la sección rítmica está integrada por hombres, aunque liderados por mujeres. Madeleine Peyroux, por ejemplo, es una cantante muy impresionante, y dentro del *country* también hay mucha gente –Cathy Lean con todo el tema lésbico, y en la época de los sesenta Janis Joplin, que en tiempos muy machistas dejó una marca, que con su garganta rompió muchísimo lo que se estaba haciendo–. Hay ahí una subversión que, yo creo, va hacia la redefinición de género –lo que me parece más atractivo–; no “copiar a”, no quitar el rol que me quitaron, sino avanzar hacia un tránsito; “ya, voy a ensayar tu rol para ver con qué cosas me quedo y qué me quitaste”. Pero están también mis cosas, y de ahí vienen las preguntas fuertes del género, tanto del hombre (que también está movido y sometido y violentado a ser un cierto tipo de hombre) como de la mujer.

También culturalmente, esto varía de una manera *brutal*. Al revisar la antropología erótica, aparece eso tan impresionante en lo cultural acerca de qué significa una erección, un orgasmo. Yo hablaba de la relación del clítoris como fenómeno de una violencia infinita, que traduce un elemento inconsciente en el hombre acerca del terror –lo escuché más de alguna vez en un policlínico popular–, del “terror” de esta mujer caliente, insaciable. Porque es inconcebible una mujer multiorgásmica; espantosa, el pánico. “¡Va a quedar suelta!”, “la suelta” es una palabra muy bonita ¿no?; “la suelta” –por no tener ningún control–, que es una proyección del deseo masculino.

La música toma esto de las zonas que vienen desde el canto. Hay figuras también interesantes desde la composición, desde la boca, la garganta. Por ejemplo, las cantantes de tango: Adriana Varela tiene un tono masculino. Al escucharla cantar con Roberto Goyeneche, uno dice “bueno, el otro tiene la garganta hecha pedazos”, pero la versión es dura, es grave, es muy interesante. Vamos a usar la palabra “interesante” como hacen los físicos –interesante “en el momento en que un elemento se va transformando en otro”, en que está cambiando el electrón, en que se transforma en otro–. Yo creo que hay una transformación cuando vemos los signos de la dominación, que se arremolinan todos como si funcionaran [coherentemente]. Pero veo que este cambio, que me puede producir sorpresas importantes, está en todos los géneros; incluso en la redefinición del mundo gay, pese a que no estamos hablando de eso ahora. Pero [quiero] tratar de redefinir lo que ha sido producto de una seducción permanente en hábitos, costumbres y planteamientos...

Comentarios finales

CS: Lo que dicen es muy interesante en varios sentidos, y tal vez es el momento de entrar en detalle al mundo de la música. Gracias por las observaciones que hace Alejandra. Quiero decir varias cosas sobre este punto, y ahora doy mi opinión personal.

Quiero volver al tema del consumo, porque un cambio epistemológico en el mundo de la musicología fue el surgimiento de los estudios de música popular a finales de los años setenta. Estaban influidos por la Escuela de Birmingham que, como sabemos, incluyó la variable cultural en sus estudios sociales. Y las teorías de música popular debatieron largo tiempo acerca del “susto” hacia el consumo. Pareciera que el consumo todo lo banaliza y lo expulsa de las ciencias sociales, porque cuando hay dinero, todo lo demás desaparece. Es una visión muy *frankfurtiana*, que viene de atrás. Y bueno, tomó una década sacarse esto de encima; para que se pudiera dictar clases en una universidad estudiando –por ejemplo– a Michael Jackson, que es consumo en “estado puro”.

Digo esto porque, en efecto, dentro de las escenas musicales a las que me referí –que hay en Santiago y también en Buenos Aires, Lima, Ciudad de México, São Paulo– se discute mucho en qué medida el consumo transforma el *disciplinamiento*. Es decir, si se cobra es justamente porque se trata de una especie de *disciplinamiento* dirigido hacia el mercado. Pero al ir un poco más adentro, se descubre que ese precio que se paga por la entrada lo ponen los músicos, y que lo ponen porque tocan dos o tres veces a la semana para vivir. Es la definición de “escena musical”: una economía informal, donde el consumo con dinero no implica necesariamente un *disciplinamiento* sospechoso del baile, o al menos no en primera instancia, sino más bien la gestación de un método de sobrevivencia basado en la amistad para los círculos cercanos y en el dinero para los lejanos. También es cierto, todo sea dicho, que al estudiarlo te das cuenta además de que la mitad o tres cuartas partes del público no pagan la entrada.

MP: Es una PYME³.

AA: Están en la “lista de invitados”.

CS: Exacto, están en la “lista de invitados” o son amigos; y la mitad son músicos o bailarines. Entonces, van a ese lugar varias veces y al final hay una suerte de intercambio corporal donde el consumo es una excusa. Esto es lo que dice Michel de Certeau (1984) cuando señala que hay un “segundo uso” del consumo –más bien “por abajo”– que permite la existencia de la escena musical, pues se buscan formas de burlar los sistemas de producción que imponen barreras a la actividad clandestina. Por eso es que el caso de Valparaíso es especial, pues algunas de estas escenas musicales se reproducen “sin consumo”. La mayor parte de ellas funciona gratuitamente, porque la gente tiene otro hábito, que es el de bailar más bien libremente; sobre todo en el caso del tango y la cueca, que tienen una tradición –propiamente porteña– de baile público en espacios abiertos.

Yo creo que es necesario sacarse esa camisa de fuerza del consumo aunque abordando esta materia con una perspectiva crítica. De hecho, la cueca brava por ejemplo –no lo mencioné, pero es útil decirlo ahora– ya no está de moda. Surgió aproximadamente en 2001, cuando

3. Abreviatura usada en Chile para “Pequeña y Mediana Empresa”.

se creó la página web principal *cuecachilena.cl*, y desde el primer momento apareció en los medios. Los diarios decían que estaba “de moda” pero el proceso de consolidación continuó en los años posteriores. En este sentido, la mediatización de la cueca la sacó muy pronto de su aparente clandestinidad. La idea de que “está de moda”, sin embargo, lleva más de un lustro pero ya pasaron diez a doce años por lo que no creo que pueda decirse que la cueca es aún “una moda”.

MP: Se ha consolidado.

CS: Lo que sí es cierto es que su presencia en los medios ha ido variando, aunque aparecen solo tres o cuatro grupos, y no la gran masa –que forma parte de esta economía para la producción y performance de música popular local–. Queda la pregunta entonces: si siempre fue tan conocida, ¿cuál es la especificidad de la cueca brava una vez fuera de “la moda”? Es el “canto a la rueda”, que no sale en la televisión –ni siquiera en las páginas web–, que es un tipo de canto practicado con una lógica ritual urbana y bajo cierto grado de intimidad. Este ámbito, que era un espacio propiamente masculino, fue colonizado por las mujeres desde mediados de la década, cambiando el timbre de voz, el modo de vestir y la impostación, entre otros aspectos, e incluso algunos pasos de baile. Luego de la inclusión de las mujeres, la realidad sonora fue otra y la cueca cambió su color, su textura. Solían ser cuatro hombres (o más) cantando con sus voces timbradas aguda y nasalmente, pero se transformó hacia otras tonalidades, impostaciones y colores. Algunos grupos femeninos entraron en tensión con los masculinos; hubo un periodo de cierta fricción interna hasta que surgió esta especie de cueca femenina con otra performance. La aparición de esta nueva performance me parece relevante dentro del ámbito del género.

Ahora bien, aunque ahora hay muchos grupos femeninos de rasgos propios, efectivamente el binomio hombre-mujer no ha sido eliminado. En eso estoy de acuerdo con ustedes: se mantiene la diferenciación con lo masculino en el canto (como un elemento que permite la autodefinición) y en el baile con una inversión de los roles que mantiene el referente masculino. No obstante, mis trabajos de campo me permiten pensar que efectivamente han empezado a aparecer elementos en la cueca que eran antes inexistentes, entre ellos, nuevos pasos, combinaciones de instrumentos y formas de impostación vocal. Algunos profesores de baile, de hecho, dicen que ya no enseñan ciertos pasos porque no son de la cueca sino “de las mujeres que van a bailar”. Pero lo mismo se decía hace medio siglo con el baile de las mujeres de burdel y sin embargo hoy existe un imaginario coreográfico basado en el modo de bailar que ellas tuvieron. El baile de la cueca no es una liberación femenina definitiva, pero sí un espacio de transformación.

Tuve la suerte de entrevistar a algunos viejos cultores, quienes decían que las mujeres en el burdel bailaban de una forma particular, generando incluso una especie de envidia, justamente por este cuerpo “suelto” que no es controlado como en el caso de las *cabronas* o dueñas del espacio de juerga. Ellas controlaban el baile e incluso el consumo de los cuerpos vertidos en la fiesta. Aquí se produce un bonito fenómeno de género, cual es el llamado “maricón del piano” –un pianista afeminado y/u homosexual que tiene todas las habilidades de un hombre y una mujer–, con el cual nadie sabe muy bien qué hacer, porque se roba la película: baila muy bien, toca muy bien y vive en el burdel. Los hombres no le dicen nada porque es “de ahí” y canta con toda la técnica masculina; las mujeres lo aprecian por compartir conductas de género y ser local. Estos dos modelos, la mujer de burdel y el maricón del piano, aparecen recurrentemente

como arquetipos en la escena musical de la cueca, por lo que es posible decir que sí hay ciertas transformaciones importantes o “interesantes”, como dice Marco Antonio. Ambos arquetipos disputan un lugar en la investigación académica actual y todo indica que la figura de la mujer de burdel va a ir adquiriendo un valor contrastante a otros arquetipos chilenos, como la china o el mismo huaso.

Dos cosas más, una sobre las cantoras y otra sobre la música de salón –ambos “súper temas” dentro de la musicología chilena, aunque no hayan sido abordados acuciosamente–. La musicología “conservadora” o de relato historiográfico tradicional, feminizó el ocio como un lugar donde solo se veía a la mujer tocando guitarra o piano en las haciendas aristocráticas, o cantando en el rodeo. Sin embargo, basta ir a los censos del siglo XIX, donde se tipifica la actividad que se realiza, para darse cuenta de que la cantidad de cantores estaba equiparada, aunque las metodologías con las que se hicieron estos censos puedan ser cuestionadas. En este sentido, pienso que la investigación ha ayudado a reforzar o “fijar” a la mujer como sostenedora de un cierto rol tradicional, situándola solo en el salón y dejando al hombre fuera de este y del rodeo. Esto no se condice con los relatos de los cronistas, donde sí aparecen hombres que tocan, aunque no se vean reflejados en la iconografía de la época. Y si este argumento no basta, habría que mencionar a los payadores, que no cantaban en los salones pero que, al parecer, podrían haber estado presentes en los rodeos y otros sitios hipotéticamente feminizados. Este es, digamos, un caso inverso de feminización de un rol social en que se confina al hombre a la poesía popular y a la mujer al salón.

En 1890 llegó Rodolfo Lenz –etnólogo alemán que vivió en Chile muchos años–, ayudando a fundar la “Sociedad de Folklore Chileno” en 1909. Y resulta que en los trabajos de campo que realizó –con sus métodos positivistas– descubrió que estaba “lleno” de hombres. Personalmente, creo que varios investigadores han dejado pasar este dato, porque implica rediseñar toda la estructura analítica (epistemología) de la historiografía musical chilena. En suma, pienso que falta profundizar en esta idea de que en ciertos espacios, la música del siglo XIX es “solo” femenina. Si aplicamos algunos enfoques sobre la espacialidad de la geografía de la música, estas ideas –tan instaladas– cambiarían fuertemente.

Y lo último, en relación a la mujer en el pop: un montón de figuras dentro de América Latina no pertenecen exactamente al pop, o partieron en él pero en realidad lo parodian. Están repartidas por los distintos países, tienen presencia en los medios (ellas mismas suben sus videos a Youtube). Creo que estos casos constituyen una especie de travestismo que subvierte los roles de la industria de la música. Son artistas que operan de un modo más bien independiente, aunque pertenecen al mundo de la música popular. Pongo el caso de Amanditita, hija de un rockero mexicano que murió en el terremoto de 1985. Es una joven treintañera que mide algo así como 1 metro 45 o 48 –muy bajita–, que no obedece al canon de la delgadez y que hace una constante parodia de las artistas de música pop de su propio país –aquellas de la industria de MTV y de todo este *mainstream* musical de Televisa–. Si bien no lo he estudiado, es un caso interesante que –me da la impresión– tensiona ciertas mitologías del pop y del rock con un componente de humor y parodia. Repito que no lo he estudiado en detalle, pero me parece que es un objeto de estudio interesante en el cual se mezcla el género musical con la parodia, reubicando a la mujer en un escenario alterno para mirar la clase social de modo crítico.

MC: Yo solo quiero puntualizar algo muy breve: al hablar de consumo no me refería a que necesariamente haya dinero involucrado, porque hoy en día nuestras vidas están atravesadas y constituidas por el dinero, y en tal caso, no tiene en realidad sentido referirse al consumo. Cuando me refería a la lógica de consumo en el baile, pensaba en el “consumo de baile” para otros fines, es decir, cuando se baila para obtener otro tipo de beneficios y no por el baile mismo: “Voy al baile entretenido en el gimnasio para ser más flaca”, por ejemplo.

Quiero decir además que nos hemos concentrado en la música en vivo o en “copresencia”; hemos hablado de la cueca, de la rueda de la cueca, de la fiesta. Pero hay toda una pragmática de la música que ha sido aquí invisibilizada, y que en mi opinión es muy fuerte. Me refiero a la música que se escucha en los audífonos, mientras ando en bicicleta; a la música del computador, a la que bajo de internet. Allí también hay música, y aunque resulta menos evidente, es interesante pensar en la relación de esta música envasada con el cuerpo. Me parece crucial tener en consideración qué rol tiene y cómo entra el cuerpo en esa pragmática, en ese espacio, en ese tiempo y en ese modo de fruición de la música que no se da en “copresencia”.

MP: Y para variar, está el burdel... en todo lo del siglo XIX, en todo el desarrollo artístico de Francia, en esta figura que se repite, se repite, se repite de una manera inquietante en el teatro hispanoamericano, y que se vuelve un territorio extraño de sometimiento de la mujer a un modelo masculino –un patrón, pero también de subversión de espacios–. Nuevamente, tiene que ver con las músicas negras –que también son músicas de burdel–: si no era el “maricón del piano”, era el “negro del piano”.

AA: Yo también quiero dejar algo así como un “titular”: tenemos todavía un dilema en relación al momento inaugural de la Modernidad –la del siglo XVI; la primera Modernidad–, que es la distinción entre el “ocio” y el “negocio”; entre la utilización del tiempo con fines productivos –definiendo qué sería realmente lo productivo– y ese tiempo muerto con el que se califica al ocio. ¿Dónde entra lo que tiene que ver con las artes? Se denomina ocio la utilización de energía para la producción de objetos no transables, lo que yo considero bastante problemático en términos éticos, porque muchas de las cosas que planteas –e incluso las opiniones propias sobre la música o el consumo– se relacionan con una noción interiorizada respecto a esta distinción entre el ocio y el negocio. Dicha noción se asocia con un sentido, con una naturaleza prístina que se contamina y que pierde sus fines cuando entra a tallar una transacción. Se trata de un dilema permanente en el ámbito del consumo de la música o del consumo de cualquier tipo de arte, tanto para quien produce –para el artista– como para quien escucha; eso de que “no voy a ver a este grupo ni escucho esa música porque son unos ‘vendidos’”.

CS: El aura del ocio...

AA: Claro, creo que es importante de discutir justamente en este momento en el que hay tantas cosas en cambio. Porque ya no estamos hablando de los mismos medios de comunicación a los cuales se abocaron los estudios culturales a fines de los ochenta y los noventa. Hoy en día tenemos un escenario bien distinto, que transforma también nuestras relaciones, e incluso la misma experiencia corporal sobre la que hablábamos al principio; o sea, todo el ámbito virtual, la posibilidad de subir tus propios videos, la aparición de estas estrellas locales con fines universales. Es un fenómeno totalmente distinto a lo que se conocía y que, en mi opinión, cambia también esta distinción entre el ocio y el negocio, lo cual me parece súper interesante.

Referencias Citadas

- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Appia, Adolphe. 2000. *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*. Madrid: Publicaciones de la ADE. Originalmente publicado como *L'Oeuvre d'art vivant*, 1921.
- Barba, Eugenio. 1995. *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*. Bologna: Il mulino.
- Barthes, Roland. 1981. *Le Grain de la Voix: Entretiens, 1962-1980*. Paris: Éditions du Seuil.
- Beard, David, and Kenneth Gloag. 2005. *Musicology: The Key Concepts*. New York: Routledge Key Guides.
- Bergeron, Katherine y Philip Bohlman, Eds. 1992. *Disciplining music: musicology and its canons*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Breton, David Le. 1990. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris: Presses universitaires de France.
- Breton, David Le. 2002. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Buckland, Theresa Jill. 2001. "Dance, Authenticity and Cultural Memory: The Politics of Embodiment". *Yearbook for Traditional Music* 33: 1-16.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge.
- Certeau, Michel De. 1984. *The Practice of Everyday Life*. Traducción de Steven Rendall. Berkeley: University of California Press.
- Cook, Nicholas. 2003. "Music as performance", en *The cultural study of Music. A critical introduction*, T. Herbert, R. Middleton y M. Clayton eds., 204-214. New York: Routledge.
- Deleuze, Gilles. 2002. "À quoi reconnaît-on le structuralisme", en *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, 238-269. Paris: Minuit.
- Elias, Norbert. 1997. *El proceso de civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Reimpresión de la segunda edición. México: Fondo de Cultura Económica.
- Grotowski, Jerzy. 1974. *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI. Originalmente publicado como *Towards a poor theatre*, 1968.
- Husserl, Edmund. 2008. *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Buenos Aires: Prometeo Libros. Traducción de Julia V. Iribarne. Originalmente publicado como *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transcendentale Phänomenologie: eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*. Belgrad: s.n., 1936.

- Lévi-Strauss, Claude. 1949. "L'efficacité symbolique". *Revue de l'Histoire des Religions* 135 (1): 5-27.
- Mascia-Lees, Frances E., ed. 2011. *A companion to the anthropology of the body and embodiment*. Chichester, West Sussex, U.K.; Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Mauss, Marcel. 1936. *Sociología y Antropología*. Madrid: Tecnos.
- McClary, Susan. 1991. *Feminine endings: music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1997. *Fenomenología de la percepción*. Traducción de J. Cabanes. Barcelona: Ediciones Península. Originalmente publicado como *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.
- Pelinski, Ramón. 2005. "Corporeidad y experiencia musical". *Trans* 9. Acceso: 20 de abril de 2013. <http://www.sibetrans.com/trans/a177/corporeidad-y-experiencia-musical>.
- Scott, Joan W. 2008. "Unanswered questions". *The American Historical Review Forum* 113 (5): 1422-1429.

R