

ENTRE LA ALTA CULTURA Y LA CULTURA POPULAR. ANÁLISIS SOCIOSEMIÓTICO DE LA OBRA DE DANZA CONTEMPORÁNEA “OTOÑO” EN SECTORES POPULARES.

Francisco Berteza ¹

Resumen

Situados entre los Estudios sociales del arte y la Psicología comunitaria, en este trabajo indagamos la experiencia de recepción de la obra de danza contemporánea “Otoño” del grupo independiente Cantorodado. Realizamos un análisis sociosemiótico de la recepción de distintos públicos de sectores *populares* y *marginales* del Valle de Paravachasca (Córdoba, Argentina), en el marco de una investigación etnográfica colaborativa iniciada en el año 2018. Para ello, analizamos la obra “Otoño” y luego, las experiencias de recepción. Identificamos que la obra “Otoño” aborda diferentes violencias cotidianas desde composiciones escénicas polisémicas, emplando un código realista y *abierto*. Reconocemos diferentes experiencias de recepción que focalizan en las situaciones de agresión de la obra Otoño, configurándose emociones como “tristeza”, “ansiedad” y “miedo”, e interpretaciones como “violencia doméstica”, “exorcismo” y “película de terror”. Observamos así una relación entre la propuesta estética y política de la obra “Otoño” y las experiencias de los públicos participantes.

Reconociendo que la danza contemporánea funciona como campo de producción restringida en la región en estudio y es nombrada como *danza de élite*, los resultados encontrados nos llevan a pensar, en primer lugar, en una articulación entre culturas populares y culturas de *élite*. En segundo lugar, a partir de reconocer un área de vacancia de este tipo de estudios en el campo de la Psicología comunitaria, nos hacemos eco de las palabras Martín Barbero respecto a la necesidad de investigar los consumos culturales de los grupos populares sin saturarlos de sentidos.

Palabras Claves: Experiencia de recepción; Campo arte transformador; Activismo artístico; Arte contemporáneo; Arte independiente.

Abstract

Situated between the social studies of art and community psychology, in this paper we investigate the reception experience of the contemporary dance work "Otoño" by the

¹ Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad (CIECS-CONICET /UNC); fmberteza@gmail.com

independent group Cantorodado. We conducted a socio-semiotic analysis of the reception of different audiences from *popular* and *marginal* sectors of the Paravachasca Valley (Córdoba, Argentina), in the framework of a collaborative ethnographic research initiated in 2018. To do so, we analyzed the play "Otoño" and then, the experiences of reception.

We identified that the play "Otoño" addresses different daily violence from polysemic scenic compositions, using a realistic and *open* code. We recognize different reception experiences that focus on the situations of aggression in the play "Otoño", configuring emotions such as "sadness", "anxiety" and "fear", and interpretations such as "domestic violence", "exorcism" and "horror movie". Thus, we observe a relationship between the aesthetic and political proposal of the play "Otoño" and the experiences of the participating audiences.

Recognizing that contemporary dance functions as a field of restricted production in the region under study and is named as *elite dance*, the results found lead us to think, in the first place, of an articulation between popular and *elite* cultures. Secondly, recognizing an area of vacancy of this type of studies in the field of community psychology, we echo Martín Barbero's words regarding the need to investigate the cultural consumption of popular groups without saturating them with meanings.

Keywords: Reception experience; Transformative art field; Artistic activism; Contemporary art; Independent art

Resumo

Situado entre os estudos sociais da arte e a psicologia comunitária, neste artigo investigamos a experiência de recepção da obra de dança contemporânea "Otoño" do grupo independente Cantorodado. Realizamos uma análise sociosemiótica da recepção de diferentes públicos de setores *populares* e *marginais* do Vale do Paravachasca (Córdoba, Argentina), no âmbito de uma pesquisa etnográfica colaborativa iniciada em 2018. Para isso, analisamos a peça "Otoño" e, em seguida, as experiências de recepção.

Identificamos que a peça "Otoño" aborda diferentes violências cotidianas a partir de composições cênicas polissêmicas, utilizando um código realista e *aberto*. Reconhecemos diferentes experiências de recepção que enfocam as situações de agressão na peça Autumn, configurando emoções como "tristeza", "ansiedade" e "medo", e interpretações como "violência doméstica", "exorcismo" e "filme de terror". Assim, observamos uma relação entre a proposta estética e política da obra "Autumn" e as experiências dos públicos participantes.

Reconhecendo que a dança contemporânea funciona como um campo de produção restrito na região estudada e é chamada de *dança de elite*, os resultados encontrados nos levam a pensar, em primeiro lugar, em uma articulação entre as culturas populares e as culturas de



elite. Em segundo lugar, reconhecendo uma área vaga para esse tipo de estudo no campo da psicologia comunitária, fazemos eco às palavras de Martín Barbero sobre a necessidade de investigar o consumo cultural de grupos populares sem saturá-los de significados.

Palavras-chave: Experiência de recepção; Campo da arte transformadora; Ativismo artístico; Arte contemporânea; arte independente

Introducción

En los últimos 50 años a nivel mundial se presentan un conjunto diverso de prácticas de arte político que entienden el arte como recurso para la transformación social. Específicamente en Argentina, este tipo de prácticas se han incrementado en los últimos 15 años, encontrando a largo del territorio argentino grupos, colectivos y redes de arte comunitario, arte y transformación social, activismo artístico o artivismo, etc., que realizan intervenciones en espacios públicos, con intereses micro y macro-políticos. Así, desde el ámbito académico argentino, Infantino (2019) propuso el concepto campo arte-transformador para indagar la heterogeneidad de estas prácticas.

Interesados en indagar cómo se hace el arte transformador en espacios artísticos independientes y comunitarios, reconocemos que el arte se compone de agenciamientos² estéticos, afectivos, políticos, económicos, materiales, etc. Uno de los aspectos centrales del agenciamiento estético es la semiosis y recepción de las obras de arte, es decir, la producción de sentidos.

Situados en los Estudios sociales del arte, específicamente entre la Semiótica y la Sociología de la recepción, resultan útiles los aportes de las “teorías de la homología” (por ej. Bourdieu) y las “teorías de la habilitación” (por ej. Hennion, Benzecry, etc.) para comprender las experiencias de recepción, donde la experiencia de recepción no es solo producto de la posición de clase, sino también de las acciones y relaciones activas y productivas de públicos particulares, resultante “del lazo y el compromiso estético con un objeto particular” (Benzecry, 2012, p.284).

Desde la teoría de los campos sociales de Bourdieu (2003), formulada en Francia alrededor de 1970, podemos distinguir dos grandes formas de producción y recepción del arte: el campo de gran producción y el campo de producción restringida. El primero está regido por las reglas del mercado y se organiza a partir de la demanda externa del gran público; son los casos del arte popular y el arte de masas. El segundo se organiza en base a las normas internas de producción y consagración de cada campo particular (por ej. Danza clásica, Ópera, etc.), requiriendo disponer de códigos especializados para poder participar; son los casos del arte erudito o de élite. Los mismos se alejan de los códigos de la percepción cotidiana de la cultura popular y la cultura de masas, que son “casi independiente del nivel de instrucción de los receptores” (Bourdieu, 2003, p.102).

En coherencia con la analítica bourdiana, a partir de los aportes del socio-lingüista británico Basil Bernstein, Giménez (2014) realiza una diferenciación entre código restringido y código

² Entendemos aquí por agenciamientos a los actos, relaciones y flujos individuales, infra-individuales y trans-individuales que performan, que hacen esta práctica social. Preferimos hablar de agenciamientos en lugar de dimensiones, para enfatizar el componente realizativo de la vida.

elaborado³ en relación a la culturas populares y la altas culturas⁴. El código restringido corresponde a lo que algunas bailarinas llaman *códigos abiertos*⁵, que “se caracterizan por la escasa elaboración de sus códigos, lo que los hace fácilmente accesibles y transparentes para todo público” (Giménez, 2014, p.131). Presenta una sintaxis más simple, de modo que depende sólo de las experiencias sociales y comunitarias cotidianas, en lugar de un aprendizaje formal. Código que es realista y melodramático.

A diferencia de ellos, el código elaborado o *código cerrado* se caracteriza por una sintaxis más compleja y amplia, dependiendo del capital cultural incorporado, de “la educación formal y del entrenamiento, ya que tienen que ser aprendidos” (Giménez, 2014, p.111). Corresponde con lo que Bourdieu (2003) analiza como campo de la producción restringida y, en el campo de la Danza contemporánea es nombrado también como códigos “encriptados” y “herméticos”.

En este contexto, entendemos la recepción en tanto semiosis social. Concepto que plantea que el proceso de producción de sentido involucra la puesta en práctica de un marco interpretativo, valorativo y pasional socializado (Montes, 2021; Verón, 1998). De modo que la “interpretación no es fruto de la reflexión individual sino que responde a una construcción de sentidos compartida, referida a colectivos sociales” (Papalini & Moguillansky, 2016, p.132). Semiosos que es abierta, presentando una diversidad de experiencias de recepción. De forma complementaria a esta comprensión de la recepción artística, en las artes escénicas vivas, como la Danza contemporánea, las experiencias de recepción emergen en el convivio, en las relaciones entre público y obra, y se producen antes, durante y después en que se realiza una obra, en la multiplicidad heterogénea y relacional de agencias, mediadores e intermediadores (Hennion, 2002; Latour, 2008)⁶. Donde las personas son

³ En ambos casos, la noción de código implica una convención social respecto a una sistema de signos y reglas de organización, comunicación y uso (Giménez, 2014).

⁴ Desde los Estudios sociales del Arte y los Estudios Culturales lo popular y lo élite no son adjetivos esencialistas o naturales, sino construcciones culturales que funcionan relacionamente y se configuran social e históricamente. Los mismos son analizadas en su dinámica, heterogeneidad y tensión (Visacovsky, 2008), lo cual nos lleva a hablar en plural: culturas populares, culturas de élite o altas culturas. Genéricamente se entiende por culturas populares aquellas propias de los grupos sociales subalternos, sectores de la sociedad empobrecidos, y por culturas de élites la de los grupos hegemónicos y privilegiados.

⁵ Empleamos la letra cursiva para referirnos a expresiones nativas centrales en este trabajo.

⁶ Además de la obra, los artistas y el público, también participan en la recepción las estrategias de difusión de una obra, los imprevistos que acontecen en la sala y componen también la obra, las relaciones intercorpóreas entre artistas y público, las trayectorias culturales de cada persona del público, los procesos identitarios, las políticas culturales y educativas, la cultura local, regional y transnacional, las condiciones socio-políticas de producción y reconocimiento, los mercados del arte, las convenciones artísticas, entre otras.

Escapa a los fines de este artículo introducir la teoría del actor red (Latour, 2008) y de la mediación del arte (Hennion, 2002), ambas de tipo pragmatista. Sí diremos que esta perspectiva nos lleva a comprender que el arte es relación, no un objeto cerrado (Hennion, 2002), y la “obra es un coparticipante activo en la práctica” (Benzecry, 2012, p.280). Donde no existe por un lado la obra de

agentes activos que participan en la construcción de sus propias experiencias de recepción (Benzecry, 2012).

Situados en un campo transdisciplinar, entre los Estudios sociales del arte y la Psicología comunitaria, desde el año 2018 realizamos una investigación etnográfica colaborativa en el mundo de la Danza contemporánea del Valle de Paravachasca (Córdoba, Argentina), específicamente en el grupo independiente Cantorodado⁷. Grupo que en el año 2020 estrenó la obra “Otoño”.

El mundo de la Danza contemporánea en el Valle de Paravachasca surge en el año 2007, creciendo en diversidad y especificidad en los últimos 16 años. Sin embargo, esta danza permanece como una práctica *incipiente*, realizada por un sector minoritario de la sociedad que se auto-adscribe como *clase media*, *media-baja* y *media-alta*. Asimismo, las personas que hacen Danza contemporánea expresan que este arte no se presenta en sectores *populares* en el Valle de Paravachasca, salvo excepciones.

En este contexto, las bailarinas, docentes y gestoras culturales reconocen que se trata de una *danza de élite*, entendiendo por ello una situación de accesibilidad restringida en función de la disposición de capitales culturales y económicos. Situación similar en grandes metrópolis de Argentina, como la ciudad de Buenos Aires, donde esta danza está vinculada a la “alta cultura” y los sectores medios-altos (Verdenelli, 2020).

A partir de esta reconstrucción, identificamos que la Danza contemporánea funciona en el Valle de Paravachasca como campo de producción restringida. Requiere un aprendizaje cognitivo y corpóreo para su *entendimiento* y disfrute estético, transmitido como capital cultural a partir de la educación formal e informal (Bourdieu, 2003).

Situación coherente con la especificidad artística de la Danza contemporánea, la cual realiza la modernidad estética⁸. Trabaja así con la materialidad del lenguaje artístico, crea códigos estéticos singulares (Banes, 2018), exigiendo a lxs artistas y espectadorxs un aprendizaje “del código de los códigos” (Bourdieu, 2003, p.81), en tanto capital cultural, para producir, decifrar o *entender* cada obra, en su singularidad. Lo cual, al mismo tiempo, comprende una polisemia, como cualidad valorada por lxs artistas.

Es así que este arte quedaría restringido solo al público “entendido”, excluyendo al público no especializado (Sáez, 2017), que no han logrado incorporar los capitales culturales, los códigos propios de esta disciplina, necesarios para su decodificación (Bourdieu, 2003).

arte, por otro, el público y, entre ambos, mediadores. Sino que “todo se desarrolla en cada ocasión en el medio (...) a través de mediadores materiales concretos” (Hennion, 2002, p.19).

⁷ Se trata de una investigación doctoral cuyo objetivo es analizar de forma densa el hacer artístico político en Cantorodado, en el marco del Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

⁸ Trabaja con la materialidad del “medium”, con los elementos formales, la abstracción de las formas, eliminando las referencias externas como temática (Banes, 2018), de modo que los rasgos representacionales se vuelven secundarios.



En el proceso de formar parte y seguir el itinerario de la vida del grupo de danza Cantorodado, identificamos inicialmente que los públicos de sectores *populares* y *marginales* del Valle de Paravachasca que participaron en cuatro funciones de la obra “Otoño”⁹ pudieron entrar en diálogo, *entender* y disfrutar la propuesta escénica. ¿Cómo fue posible? ¿Qué sucedió? ¿Qué experiencias de recepción tuvieron lugar? En otras palabras, a partir del marco teórico desarrollado, esta situación nos lleva a preguntarnos qué sucede cuando el arte contemporáneo emplea *códigos abiertos* y se realiza en sectores *populares* y *marginales*.

En este trabajo indagamos la experiencia de recepción de públicos de sectores *populares* y *marginales* del Valle de Paravachasca respecto a la obra “Otoño”, a partir de un análisis sociosemiótico. Analizamos para ello tres funciones realizadas con jóvenes de escuelas secundarias públicas de Alta Gracia, y una función donde participaron niños, jóvenes y adultos de la comuna de Dique Chico¹⁰. En las cuales llevamos adelante talleres post-función donde los públicos pusieron en común sus experiencias de recepción desde la expresión verbal, gráfica y escénica.

En primer lugar, realizamos un análisis de la obra “Otoño” y, en segundo lugar, un análisis de las experiencias de recepción.

Desde el año 2018 realizamos un trabajo etnográfico colaborativo de participación observante en procesos sociocomunitarios, como medio y fin en sí mismo, con el objetivo de producir conocimiento antropológico polifónico. Entendiendo al proceso de construcción de saberes como co-experiencia, co-interpretación y co-teorización (Lassiter, 2005). Empleando como estrategia cognoscitiva central la reflexividad etnográfica (Guber, 2001). Metodología que involucra, por un lado, un trabajo de investigación-acción participante que nos ha llevado por diferentes itinerarios de la vida del mundo de la Danza contemporánea, participando en actividades de composición artística, gestión cultural y acompañamiento de proyectos y redes artísticas. Por otro lado, se nutre de la sistematización de experiencia, donde el conocimiento se produce desde y para la misma práctica, por medio de la participación e interpretación crítica, desde una comprensión participativa, colectiva y vivencial.

Realizamos un análisis de datos en tanto construcción procesual y reflexiva (Guber, 2001), de tipo colaborativa (Lassiter, 2005), con el aporte de las técnicas de la comparación constante y la saturación teórica de la Teoría fundamentada, y la ayuda del programa

⁹ Se puede visualizar un teaser de la obra (Cantorodado, 2021b). El cual funciona como síntesis audiovisual, producido para la gestión de funciones con diferentes instituciones e invitar al público.

¹⁰ En las funciones para escuelas participaron 46 estudiantes, de entre 17 y 18 años, de tres cursos de 6to año, y 8 docentes. En la función en Dique Chico participaron 43 vecinxs, de los cuales 12 eran niñxs de entre 6 y 10 años. Contexto *rural* y alejado de los centros culturales más convocantes.

informático Atlas ti 8.4.3. Específicamente, llevamos adelante un análisis de contenido temático de las expresiones de los públicos.

Esperamos que este trabajo aporte a comprender las experiencias de recepción del arte contemporáneo, específicamente de la Danza contemporánea que es apenas considerada (Papalini & Moguillansky, 2016), más aún en el campo de la Psicología comunitaria donde se presenta un área de vacancia; así como también contribuya complejizar lo que entendemos por cultura popular.

Desarrollo

Análisis de la obra

La obra “Otoño” aborda “diferentes violencias cotidianas, abriendo un campo de resonancia donde las personas puedan re-visitar situaciones personales vividas vinculadas a la violencia (violencia de género, violencia familiar, violencia infantil, violencia institucional, etc.)” (Cantorodado, 2021, p.3).

No identificamos indicios claros acerca del tipo de violencias sobre la cual tematiza la obra. De modo que las composiciones escénicas no cerrarían sentidos, abriendo a una polisemia. Sólo reconocemos una situación de violencia de género en la única escena de agresión física explícita; interpretación que realizamos sobre la base de que la imagen corporal de lxs dos bailarinxs involucradxs responde a estereotipos de género heteronormados (varón/mujer). Violencia recientemente considerada como problema social y público nacional, prioritario para sectores feministas de la sociedad.

Emplea lenguajes *teatrales*, *performáticos* y *coreográficos*. Donde lo *dramático* se asocia a la *actuación* teatral, lo *performático* a la *afectación* real corporal-afectiva y lo *coreográfico* a la composición de secuencias estructuradas de movimientos.

Identificamos principalmente un código realista, pudiendo reconocer poses heteronormadas y otras que rompen ese estereotipo, situaciones de acoso, de agresión física e intentos de escape. Las cuales crean un ambiente afectivo ominoso, de incomodidad y tensión, a partir de la composición lumínica, sonora y corporal. Asimismo, hacia el final de la obra se presenta un intento de cese de esa situación.

La obra no solo se mueve en un plano representacional, sino también *performativo*, de la materialidad del cuerpo, a partir de las afectaciones corporales y afectivas de lxs bailarines, que nos lleva a cansarnos, transpirar en escena y, en algunas ocasiones, hasta accidentarnos y golpearnos involuntariamente en la obra. Pudiendo nacer historias contadas por, para y entre los cuerpos, en las afectaciones intercorporales (Contreras Lorenzini, 2008), en el convivio entre bailarinxs y públicos.

A partir de este breve análisis, identificamos principalmente un *código abierto* o restringido (Giménez, 2014), lo cual es coherente con el interés político y estético de lxs bailarinxs: componer una obra para públicos heterogéneos, para “la vecina”, “la señora del kiosco” y “estudiantes”, además de otrxs bailarinxs. De modo que *interpele y transforme políticamente algo del mundo*.

Sin embargo, reconociendo que la semiosis depende de los marcos interpretativos, valorativos y pasionales socializados de los públicos, así como también de las condiciones socioculturales de reconocimiento (Verón, 1998), resulta necesario indagar las experiencias de recepción en los públicos, como parte del análisis sociosemiótico.

Experiencias de recepción

Presentamos a continuación la reconstrucción de las experiencias de recepción de los públicos que participaron de las cuatro funciones, a partir de lo que las personas expresaron verbal (Figura 1, 3) y gráficamente (Figura 2). En primer lugar, abordamos analizamos la heterogeneidad y, en segundo lugar, la frecuencia o recurrencia.

- *Yo lo sentí raro, porque nunca había visto algo así. No decían ni una palabra.*
- *Fuerte, intenso. Al principio sí me costó como agarrarle el... hasta la mitad de la obra.*
- *Me sensibilizó.*
- *Al principio sentí algo re lindo, que fluía, pero en algún momento, junto con la música fui sintiendo, no sé, no me puse a interpretarla, fue como una angustia, que feo, que feo lo que iba pasando, lo que sentía, junto con la música, algo similar a la angustia.*
- *A mí me confrontó, más que generarme una angustia. Esto de no asumir compromisos hacia el otro, de ver sin querer ver, me provocó enojo, de no involucrarse, un poco de angustia e impotencia.*
- *Una tensión me generó a mí, tensión corporal todo el tiempo, es algo que incomoda, está piola.*
- *Miedo y algo extraño.*
- *El encierro, un lugar muy oscuro.*
- *Una película de terror, de exorcismo.*
- *Ganas de correr, de irme.*
- *Yo pensaba que se trataba de algunas enfermedades mentales como la esquizofrenia, la bipolaridad.*
- *Estaban drogados.*
- *Yo fui más por la violencia doméstica, de la casa, que el afuera no ve. Y el abrir la puerta como muy simbólico, de la luz, del poder salir, de poder pedir ayuda*
- *Para mí fue liberador que se abriera la puerta, necesitaba un poco de fresco. La apertura de la puerta es una apertura. La esperanza, a un nuevo comienzo.*

Figura 1. Expresiones orales de los públicos de la obra “Otoño”. Fuente: del autor.



Figura 2. Expresiones gráficas de los públicos de la obra “Otoño”. Fuente: del autor.

Asimismo, identificamos en las producciones escénicas de las personas que participaron en el taller post-función en Dique Chico situaciones de agresión física y miradas intensas.

A partir de esta reconstrucción, podemos identificar cuatro núcleos de sentido que abarcan diferentes experiencias de recepción (Figura 3):

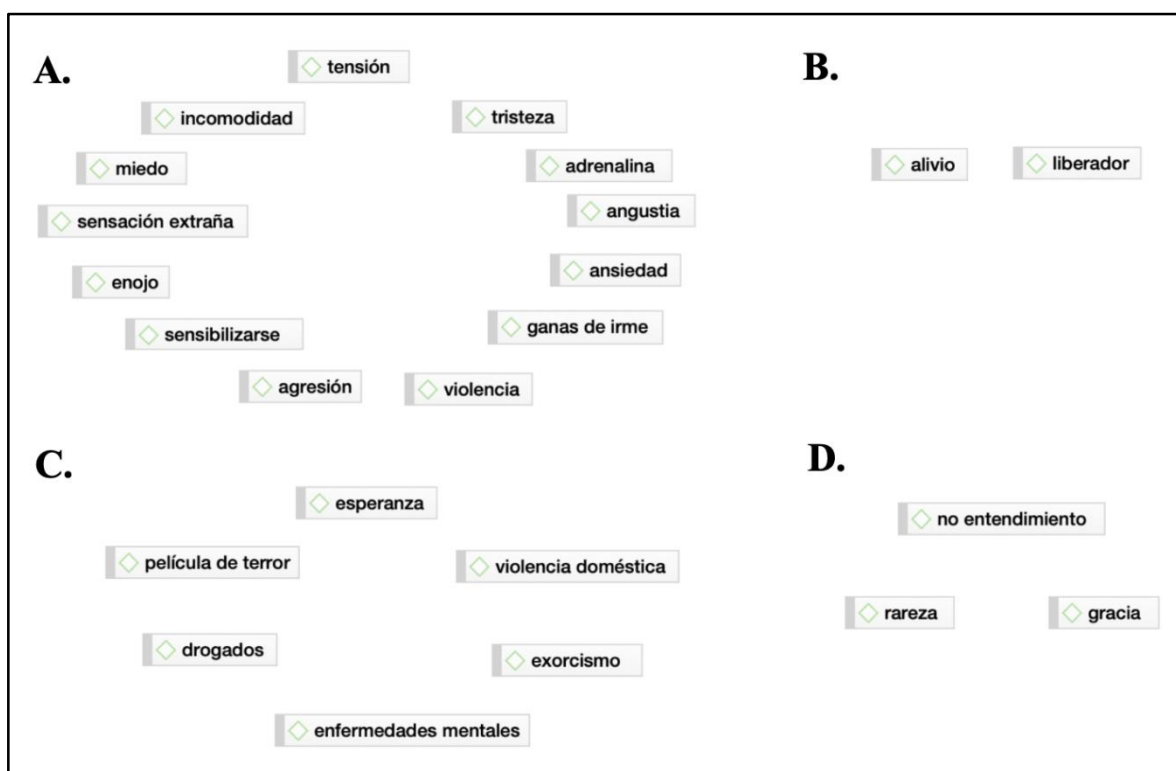


Figura 3. Núcleos de sentidos en las experiencias de recepción de “Otoño”. Fuente: del autor.

Resulta importante distinguir en la Figura 2 que, mientras los dibujos A, B y C expresan afectos que la obra tematiza en relación a las violencias, el dibujo D se diferenciaría de ese núcleo de sentidos. En relación a ello, un niño comenta que “hizo un dibujito y no sabía bien por qué lo había hecho, y se lo quería llevar a su mamá”. Situación que nos permite formular como hipótesis de interpretación que algunxs niñxs dibujaron de forma libre sin

seguir la consigna de la actividad, que consistía en dibujar las experiencias y resonancias personales luego de ver la obra.

Asimismo, en la Figura 3 observamos diferentes experiencias de recepción, que agrupamos según afinidad temática:

- En el sector A observamos reacciones emocionales de tensión y violencia que trabaja la obra, desde lo corporal y auditivo, que puede percibirse en el teaser de la obra.
- En el sector B identificamos reacciones emocionales de alivio, vinculadas a la escena final de la obra, donde se abre la puerta de la sala, rompiendo con las situaciones de violencias que transcurren a lo largo de la obra. Puerta por la cual salen dos de lxs tres bailarinxs y luego finaliza la obra.
- En el sector C agrupamos expresiones que involucran elaboración más complejas de las afectaciones que produjo la obra.

De modo similar al sector D de la Figura 2, en el sector D de la Figura 3 reunimos expresiones disonantes con los otros núcleos de sentido. Vinculado a ello, resulta interesante señalar que las escenas donde surgen risas, risas nerviosas y algunas personas del público luego comentan en el taller post-función que no *entendieron*, son las escenas iniciales de la obra, compuestas por un *código cerrado* o código elaborado (Giménez, 2014), con una sintaxis compleja. Por ejemplo, una de las escenas iniciales consiste en una coreografía de movimientos estructurados y repetidos corporal, temporal y espacialmente, caracterizados por la acción o *calidad* de latigear según el sistema de Rudolf von Laban, de una duración de alrededor de 4 minutos. En la cuarta repetición lxs tres bailarinxs rompemos la estructura espacial, empleando distintos frentes y, en la quinta repetición, improvisamos colectivamente a partir de los elementos que empleamos en la coreografía.

A diferencia de ello, por ejemplo, la escena de agresión física emplea un código realista y *performativo*, produciendo una semiosis en el público que dialoga con la composición, y podemos ver plasmada en la siguiente pregunta de un estudiante de escuela secundaria: “¿La parte violenta que se ataron a pelear, era de verdad o era actuado?”. Así como también en la aclaración de un niño en el taller post-función, al momento de componer una escena de pelea física con otrxs niñxs: “pero es de mentirilla, eh”.

En segundo lugar, identificamos que las diferentes experiencias de recepción de los públicos se focalizan en las situaciones de tensión y agresión, en lugar del alivio, la esperanza, etc. Sin embargo, al mismo tiempo, como podemos observar en las Figuras 1, 2 y 3, las experiencias de recepción son polisémicas y singulares. Desde emociones como “tristeza”, “ansiedad” y “miedo”, a interpretaciones como “violencia doméstica”, “exorcismo”, “película de terror” y “enfermedad mental”. Diferencia que hablaría tanto de las distintas condiciones socioculturales de reconocimiento (Verón, 1998), como de las relaciones

activas y productivas de cada persona del público con la obra (Benzecry, 2012). Singularidad que podemos apreciar en los detalles y diferencias entre los dibujos A, B y C de la Figura 2.

A partir del análisis sociosemiótico realizado, donde articulamos un análisis de la obra y las experiencias de recepción, identificamos una relación entre la propuesta estética y política que realiza Cantorodado por medio de la obra “Otoño” y las experiencias de los públicos de sectores *populares* y *marginales* del Valle de Paravachasca que participaron de las cuatro funciones analizadas.

Conclusiones

En el campo de producción restringida de la Danza contemporánea encontramos obras que emplean *códigos abiertos* y otras que emplean *códigos cerrados*. La obra “Otoño” se ubica en esta segunda línea, presentándose un diálogo entre la propuesta estética y política que Cantorodado realiza por medio de esta obra y las experiencias de los públicos de sectores *populares* y *marginales* del Valle de Paravachasca.

En función de ello, resulta interesante pensar, en primer lugar, la articulación entre culturas populares y culturas de *élite*, en un contexto de “sinergia entre la globalización, el multiculturalismo, el creciente acceso a Internet y la proliferación de prácticas y estéticas posmodernas que apelan a la hibridez” (Citro, 2021a, p.4). Donde la cultura *popular* dialoga y está conformada por el arte contemporáneo, como es el caso de la Danza contemporánea en el Valle de Paravachasca, si bien de manera incipiente.

En segundo lugar, a partir de reconocer un área de vacancia de este tipo de estudios específicamente en el campo de la Psicología comunitaria, nos hacemos eco de las palabras Martín Barbero de 1983, respecto a la necesidad de investigar los usos que los diferentes grupos populares realizan “sobre lo que consumen, sus gramáticas de recepción, de decodificación” (Martín Barbero, 2005, p.315) y de creación. Para lo cual, resulta fértil mantener una posición de indefinición en relación a qué son las culturas populares, cuáles son sus límites y sus potencias. Que nos permita no saturarlas de nuestros sentidos (Alabarces, 2021) ni ejercer violencias epistémicas, sino ir al encuentro singularidad, en cada ocasión.



Referencias bibliográficas

- Alabarces, P. A. (2021). *Pospopulares. Las culturas populares después de la hibridación*. (1 ed.). Bielefeld University Press.
- Banes, S. (2018). Terpsichore in Sneakers. La danza posmoderna. En A. Clavin & Cadús, María Eugenia (Eds.), *Teoría General de la Danza. Material didáctico* (pp. 141-157). <https://nohaymascocoa.files.wordpress.com/2018/07/traduccion-de-catedra-teoria-general-de-la-danza.pdf>
- Benzecry, C. (2012). *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Siglo Veintiuno Editores.
- Bourdieu, P. (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Aurelia Rivera.
- Cantorodado. (2021a). *Proyecto: Problemas socio-educativos contemporáneos. Estrategias sensibles de abordaje*.
- Cantorodado. (2021b). *Teaser de la obra Otoño*. https://www.youtube.com/watch?v=1Clf3_l5fhQ
- Citro, S. (2021). Interculturalidades en danza: Recreaciones del imaginario identitario argentino. *GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropología*, 6(1). <https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.181512>
- Contreras Lorenzini, M. J. (2008). Práctica performativa e intercorporeidad: Sobre el contagio de los cuerpos en acción. *Revista Apuntes*, 130(130), 148-162.
- Giménez, G. (2014). El retorno de las culturas populares en las ciencias sociales. *Cultura y representaciones sociales*, 8, 99-136.
- Guber, R. (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad* (1º). Norma.
- Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Paidós.
- Infantino, J. (2019). *Disputar la cultura. Arte y transformación social en la Ciudad de Buenos Aires*. RGC Ediciones.
- Lassiter, L. E. (2005). *Collaborative ethnography*. University of Chicago press.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social: Una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial.
- Martín Barbero, J. (2005). Memoria narrativa e industria cultural. En Giménez Montiel (Ed.), *Teoría y análisis de la cultura* (pp. 313-330). ICOCULT.
- Montes, M. (2021). "El tango es un sentimiento": Un abordaje socio semiótico de la dimensión emocional en la recepción del tango. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 26, 19-30. <https://doi.org/10.25768/21.04.04.09.03>
- Papalini, V., & Moguillansky, M. (2016). Los estudios sobre los públicos de Artes. En M. Grillo, S. Benítez Larghi, & V. Papalini (Eds.), *Estudios sobre consumos culturales en*



- la Argentina contemporánea* (1º ed., pp. 85-128). CLACSO.
- Sáez, M. L. (2017). *Presencias, riesgos e intensidades: Un abordaje socio-antropológico sobre y desde el cuerpo en los procesos de formación de acróbatas y bailarines/as de danza contemporánea en la ciudad de La Plata* [Doctor de la Universidad de Buenos Aires, área Antropología, Universidad de Buenos Aires].
- Verdenelli, J. (2020). *Entre crear y criar: Balances entre la profesión y la maternidad de bailarinas de tango y bailarinas de contemporáneo en Buenos Aires* [Tesis doctoral, Universidad Nacional de San Martín]. <http://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1676>
- Verón, E. (1998). *La semiosis social: Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Gedisa.
- Visacovsky, S. (2008). Estudios sobre “clase media” en la antropología social: Una agenda para la Argentina. *Avá. Revista de Antropología*, 13, 1.