

Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad.
N°38. Año 14. Abril 2022-Julio 2022. Argentina. ISSN 1852-8759. pp. 58-68.

Quien danza sus diferencias espanta: Igualdad en la canción “Tous les Mêmes”

Dancing wards off worries: Equality in the song “Tous les Mêmes”

Ileana Wenzel*

Departamento de Ginástica. Centro de Educação Física e Desportos. Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Brasil.
ilewenzel@gmail.com

André Paiva Amoêdo***

Sócio e professor de composição de canções na Empresa Ixpia Música. Brasil.
andre@andrecoruja.com

Viviane Teixeira Silveira**

Departamento de Educação Física. Faculdade de Ciências da Saúde. Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT). Brasil.
viviane.silveira@unemat.br

Resumen

Considerando las Teorías Feministas y los Estudios Culturales que se acercan al posestructuralismo, buscamos mapear cómo algunos sentidos de género fueron/son atribuidos a las prácticas corporales como masculinas y/o femeninas en la sociedad. Dichos sentidos aparentemente fijos y naturalizados están impregnados tanto en las prácticas corporales y deportivas como en diferentes artefactos culturales, inclusive en las canciones y coreografías. En esta dirección, hacemos un análisis del videoclip de la canción ‘Tous les Mêmes’, de Stromae. A partir de un análisis de la música (letras y coreografía) identificamos como algunos significados sociales atribuidos al cuerpo, al masculino y al femenino, operan reproduciéndolos o resignificándolos. Problematicamos que la lógica de la igualdad y no segregación puede ser utilizada para potencializar y tensionar los estereotipos de género y sexualidad en las prácticas corporales.

Palabras clave: Prácticas corporales; Masculinidad; Femenidad; Género.

Abstract

Considering Feminist Theories and Cultural Studies that approach post-structuralism, we seek to map how some gender senses were/are attributed to male and/or female bodies in society. Such senses, apparently fixed and naturalized, are impregnated both in body and sports practices and in different cultural artifacts, including songs and choreographies. In this direction, we analyse the video clip of the song ‘Tous les Mêmes’ by Stromae. From an analysis of the song (lyrics and choreography), we identify how certain social meanings attributed to the body, male and female, operate through their reproduction or re-signification. We problematize that the logic of equality and non-segregation can be used to potentiate and emphasize gender stereotypes and sexuality in body practices.

Keywords: Body practices; Masculinity; Femininity; Gender.

* Pós-doutora no Programa Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Doutora em Ciências do Movimento Humano pela ESEF/UFRGS. Professora Adjunta do Departamento de Ginástica do Centro de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Professora do Programa de Pós-graduação em Psicologia Institucional (UFES). Participante do Laboratório de Estudos em Educação Física (LESEF) da UFES e participante do Grupo de Estudos e Pesquisas em Sexualidade (GEPSS). ORCID: [0000-0002-3905-1900](https://orcid.org/0000-0002-3905-1900)

** Pós-doutora no Programa de Pós-Graduação em Educação Física da Universidade Federal de Pelotas (UFPEl). Doutora em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professora Adjunta do Departamento de Educação Física da UNEMAT. Docente no Programa de Maestría en Educación Física da Universidad de la República/Uruguai (UDELAR/UY). Participante do Laboratório de Estudos aplicados em Pedagogia do Esporte (LEAPE). ORCID: [0000-0002-4383-7412](https://orcid.org/0000-0002-4383-7412)

*** Mestre em Linguística pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT). Licenciado em Educação Artística com habilitação em Música pela Universidade do Estado do Pará (UEPA). Foi professor de Música da Educação Básica na Fundação Escola Bosque, de Belém-Pará e professor de Linguística do Ensino Superior na Universidad de la República/Uruguai. É sócio e professor de composição de canções (Songwriting) na empresa Ixpia Música, que oferece educação empreendedora a agentes de música de Mato Grosso. ORCID: [0000-0002-9381-231X](https://orcid.org/0000-0002-9381-231X)

Quien danza sus diferencias espanta: Igualdad en la canción “Tous les Mêmes”

Introducción

Basándonos en estudios culturales y feministas, en este texto buscamos identificar cómo las prácticas corporales están configuradas o atravesadas por significados de género. Los estudios sobre prácticas corporales se encuentran insertos dentro de una determinada cultura, destacando las relaciones entre los sujetos y su cuerpo a partir de diferentes significados atribuidos al género. Entendemos que estos significados precisan ser analizados, situados históricamente y problematizados puesto que eso nos permite una mayor comprensión de cómo algunos saberes se constituyen en un tiempo y espacio determinados.

A partir de analizar la canción del videoclip *Tous les Mêmes* de Stromae, nuestro propósito fue identificar como algunos significados sociales son atribuidos al cuerpo, tanto masculino como femenino, y como los mismos operan reproduciéndolos o proyectándolos.

En general, cuando observamos algunas producciones culturales partimos del presupuesto de una cierta reproducción sobre un único modo de ser hombre y de ser mujer. Los artefactos culturales sean canciones, videos, publicidades, dibujos infantiles, etc. parecen fortalecer ese determinismo, cristalizando algunos rótulos y clasificaciones heteronormativas de lo que se puede y no se puede hacer en términos de prácticas corporales. Pero también, podemos llevar a cabo el movimiento opuesto y resaltar algún elemento que, a pesar de ser minoritario, incluye otros elementos/significados a esa aparente determinación estereotipada de género. Así, vemos como la cultura y el lenguaje son elementos productivos y vivos en un circuito cultural nunca acabado, generadores de nuevos sentidos. Entendemos el video elegido en esa línea, que produce un borramiento en la frontera del género.

Asumimos la cultura como un campo de constantes negociaciones, luchas, acciones,

contestaciones y resistencias en las cuales los sujetos se conforman en grupos variados con particularidades. Además, los sujetos viven en diferentes espacios, donde las circunstancias de cada situación histórica y social promueven diversas formas de ser. Por lo tanto, la cultura inscribe particularidades en los sujetos (Silva, 1999). No solo configura contextos sociales, sino que también moldea influencias en diferentes etapas de la vida del mismo sujeto. De este modo, es posible observar múltiples formas de vivir y sentir la feminidad y la masculinidad (Meyer, 2003).

Hall (1997a) comprende que “...toda práctica social depende y tiene relación con el significado: consecuentemente, que la cultura es una de las condiciones constitutivas de existencia de esa práctica, que toda práctica social tiene una dimensión cultural” (p. 33). Articulada en esta relación cultural, encontramos una extensión de la noción de educación, la cual se puede entender en otros ejemplos de cultura de varios tipos, como los medios de comunicación, las artes, la música, la computación, los juguetes, las películas, las revistas, etc. En este caso, identificamos las pedagogías culturales que Steinberg (1997) entiende como los nuevos espacios de aprendizaje y se refieren a una educación que se realiza en diferentes lugares y que no se limita al espacio físico tradicional. La música y los audiovisuales constituyen artefactos culturales híbridos cuando se relacionan con dos niveles de “estereotipos o esquemas culturales” existentes en las estructuras de percepción e interpretación del mundo y a las “afinidades o convergencias” (Burke, 2006: 26) de diversas tradiciones como parte de un espacio social, una cadena de producción cultural. Apoyarnos en el análisis del artefacto cultural nos permite entender cómo los sentidos culturales se unen/pegan de alguna manera a ese artefacto y, de ese modo, es posible identificar los rótulos que cristalizan los significados y representaciones de ciertas épocas (Trindade, 2001).

Considerando que metodológicamente comprendemos nuestro análisis a partir de pedagogías culturales, utilizamos las imágenes (canción y video-

clip) como fuentes, discursos y formas de pensar con múltiples significados sociales atribuidos a los cuerpos de hombres y mujeres. Nuestro análisis es realizado a partir de la etnografía de la pantalla (Balestrin y Soares, 2012) porque tiene como foco textos en los medios de comunicación, en los cuales hay una articulación tanto con el lenguaje como con herramientas cinematográficas.

Apuntamos a la permanente y necesaria problematización y puesta en tensión de las construcciones sociales y culturales que operan la heteronormatividad de género. Esto con el fin de deconstruir el modo en que son comprendidas y reiteradas las diferentes formas de masculinidad y feminidad en las prácticas corporales. Organizaremos el texto comenzando por un apartado metodológico para posteriormente pasar a analizar el videoclip (incluyendo su canción, letra y coreografía) para ejemplificar los atravesamientos del borramiento entre lo femenino y lo masculino en la danza¹ y el deporte.

¿Cómo trabajar con imágenes y video?

¿Qué ve uno cuando mira un texto y cuando mira una imagen? ¿Es la imagen diferente del texto? Nuestro primer intento es clasificarlos. A partir de las reflexiones de Soares (2005), entendemos que se suman otros aspectos además de una simple clasificación. En el texto, comenzamos la lectura de izquierda a derecha, tenemos un orden, las letras están organizadas y están en la línea horizontal. Uno necesita desplazarse por ellas para completar la visualización. El texto se revela gradualmente. En el caso de la imagen, ya sea una pintura o una fotografía, al mirarla una vez tendremos una visión general de ella, podemos dirigir nuestra mirada en cualquier dirección sin un orden específico o incluso permanecer en un solo punto.

Pero también la imagen y el texto se encuentran, ya que el formato textual permite comprender una forma de pensar a partir del contenido del texto. En este sentido, “los significados de las palabras son también los significados de como ellas se muestran. Entonces también se ve un texto. Un texto es una imagen” (Soares, 2005: 11).² Además, cuando se mira un grabado o una fotografía, ambos

1En este texto utilizaremos como sinónimos las palabras danza y coreografía, pues más allá de la distinción conceptual de los términos nos interesa resaltar la productividad del videoclip en el sentido de la movilidad y diálogo que propone con relación al género.

2“os significados das palavras são também os significados de como elas se apresentam. Então também se vê um texto. Um texto é uma imagem”. Traducción propia.

tienen significados “y allí las imágenes se tornan signos. Entonces, también se lee una imagen” (Soares, 2005: 11).

Hacemos uso de la imagen como texto porque las imágenes se pueden leer a través de diferentes perspectivas, lo que ratifica una multiplicidad de significados. En esta definición de significados usamos la imagen como un recurso metodológico de investigación, a la manera de fuente. El uso de las imágenes como fuente de investigación no pretende utilizarlas como un recurso meramente ilustrativo y decorativo, sino ampliar nuestra concepción para llegar a comprenderlas:

no apenas como algo que puede ser aprendido por la agudeza visual, pero como representación de sensaciones, ideologías, valores, preconceitos y mensajes, creemos en su presencia como fundamental para ampliarnos nuestro entendimiento sobre historia de la Educación Física y del Deporte (Goellner y Melo, 2001: 122).

Las imágenes nos pueden hablar sobre el cuerpo y sus gestos, la educación física y el deporte, la gimnasia, el circo (Soares, 2005) y las costumbres porque “la imagen mueve nuestra memoria; la memoria de lo que conocemos y de lo que desconocemos, pero que está presente en el tiempo/espacio donde nos situamos y que precisa ser despertada” (Goellner y Melo, 2001: 126). En esta dirección, la imagen puede ser tanto producto como productora del cotidiano contemporáneo (Schwenberg, 2012: 265). Las imágenes se forman e informan, son un discurso y un texto visible enunciativo que también cuenta nuestra vida cotidiana.

Entonces ¿Cómo debemos operar cuando las imágenes son escenas de una película o video? Balestrin y Soares (2012) destaca el concepto de *etnografía de la pantalla*, una expresión utilizada por Carmen Silvia Rial (2005) para definir una propuesta metodológica que cambia el enfoque del estudio a un texto en los medios de comunicación. El autor informa sobre las inversiones características de la investigación antropológica, como una larga inmersión en el campo, con registros de campo. Estos procedimientos están articulados al lenguaje y a herramientas cinematográficas, como el análisis de edición, los movimientos de cámara y el destaque de los distintos planos.

El curso metodológico requiere un lapso de tiempo, observando y describiendo las diferentes escenas en el cuaderno de campo, articulando una descripción detallada de los ambientes y discursos de los personajes como así también de los planos,

disfraces, accesorios, canciones y varias estrategias de montaje (iluminación, bandas sonoras, voces en *off*). De igual manera se tendrán en cuenta grabaciones extras de la película/video o entrevistas, realizando un curso etnográfico, “un camino en el cual el propio acto de mirar transforma quien mira y lo que ve. En el transcurrir de la investigación, el sujeto investigador es también trabajado, en la medida en que es interpelado, transformado, desecho, reconfigurado” (Balestrin y Soares, 2012: 89).

En el video musical de “*Tous les Mêmes*”³ también se imbricó la hipertextualidad, la variedad o *mezcla* característica de los objetos híbridos (Burke, 2006) porque además del lenguaje del video, coexisten en la canción los lenguajes musical y verbal (canción/poesía) en una realización acústica concomitante (Fornari, 2012). Cuando nos apegamos al video nos queda un recurso más corto, pero no menos importante, ya que el lenguaje nos permite construir una multiplicidad de sentidos. En otras palabras, este es precisamente el proceso a través del cual el lenguaje construye significados y abandona la objetividad.⁴ Cuando pensamos en varios signos, las imágenes, los planos, los colores, el sonido y la iluminación parecen indicar un camino al comienzo de una historia que se contará y en el que se provocarán otras posibles sensaciones. Se anuncia aquí un cierto modo de direccionamiento,⁵ un lugar-posición deseable para que el espectador se coloque mientras mira la película y, más que eso, comienza “un proceso de identificación con los personajes y/o situaciones” (Balestrin y Soares, 2012: 98).

Sobre masculinidad(es) y feminidad(es) en la danza

3Destacamos que, para recurso de análisis, elegimos algunas escenas para enfocar la descripción y análisis en ellas.

4El proceso de resignificación de los sentidos del lenguaje es un proceso continuo, dinámico y nunca concluido. Destacamos que se abandona la objetividad en dirección de que aquellos sentidos que son atribuidos son los que conocemos, tenemos relación de pertenencia y aprendimos de manera naturalizada. Para ver más sobre ese debate profundizar en el ‘giro lingüístico’. El ‘giro lingüístico’ es un movimiento que permitió alejar todos los universalismos y fue un momento en el cual se pasó a otorgar una mayor centralidad al ‘lenguaje’, entendiéndolo que el atribuye sentido al mundo y, de esa forma, construye ‘la realidad’ en la cual vivimos y nos inserimos. Por consiguiente, los elementos de nuestra vida social son conformados discursiva y lingüísticamente. El lenguaje no sólo expresa las características de los elementos de sentido, sino que también los constituye (Hall, 1997b).

5Los modos de direccionamiento son definidos como un proceso que ocurre entre la película y lo que el espectador hace de ella; estamos de alguna manera posicionados para leer la película desde una posición definida (Elsworth, 2001; Johnson, *et al.* 2001).

El campo de las prácticas corporales y deportivas es un terreno fértil para pensar sobre las construcciones que se producen acerca de las masculinidades y feminidades. Se demuestra que en este campo el género es un tema presente y que llega a establecerse en los cuerpos a través de la inscripción de ciertas marcas constitutivas heteronormativas del ser hombre y mujer. Es en el cuerpo, parte que nos pone en contacto con el mundo y con los demás, que se produce la modificación o el mantenimiento de las relaciones sociales de género.

Dunning (1986), en uno de sus estudios sobre masculinidad, afirmó que el deporte es uno de los principales lugares en los que se construye y reafirma cierto tipo de masculinidad. Knijnik (2003) afirma que el deporte es un campo históricamente ocupado y dominado por los hombres, ya que puede afirmar y preservar un ideal de masculinidad verdadera.

Rial (1998), en un artículo sobre las articulaciones de los deportes rugby y judo, y la masculinidad, sugiere que en los deportes citados se aprenden formas de ser masculino de la misma manera que en otras instancias/instituciones de la sociedad. En este mismo estudio, Rial (1998) presenta que el dolor y la resistencia son parte de un requisito necesario para la masculinidad que puede y debe ser público: “la resistencia al dolor es una demostración para sí y para los otros de que allí está un verdadero macho” (p. 236). A partir de su análisis del rugby y el judo, la autora afirma que “no es la misma masculinidad que está siendo construida en ringues y campos de fútbol. Cada deporte posee su modo de codificación (...) y construye un *ethos* específico. Mismo en los deportes considerados “de hombre” se observa una gran diversidad” (Rial, 1998: 242), lo que nos muestra que ser un atleta masculino no es suficiente para sostener una masculinidad hegemónica (Connell, 1995), sino que esta deba certificarse, aprobarse e invertirse constantemente.

Sobre la feminidad de las mujeres atletas, encontramos una fuerte relación con el cumplimiento de ciertos modelos sociales y culturales impuestos a las mujeres. Adelman (2003) plantea la cuestión de la inversión de las jugadoras brasileñas de voleibol femenino para mantener la feminidad en su práctica profesional, debido a una preocupación por la masculinización del cuerpo atlético que ocurre en otros deportes colectivos (y también individuales). Las jugadoras entrevistadas en su investigación señalan la valorización de un cuerpo de atleta fuerte y sana que sea relativamente musculosa pero siempre femenina. Para esta autora, el deporte es actualmente “uno de los más importantes espacios de conflictos relativos a

la definición de la corporalidad femenina” (Adelman, 2003: 449).

Las atletas que desarrollan músculos y fuerza enfrentan el riesgo de virilización y masculinización. Sin embargo, esta preocupación por la feminización parece llevar a algunos atletas a repetir de hecho que, independientemente de la modalidad que practican, deben mantener su feminidad. Esto se puede observar mejor a través de la ropa, los accesorios y los peinados utilizados para los deportes, relacionados con un atractivo heterosexual, reiterando la perspectiva de que una mujer, para mantenerse como tal, no debe renunciar a sus características consideradas como femeninas.

Carmen Soares (2011) investigó las ropas de las atletas en la primera mitad del siglo XX, mostrando cómo formaban parte de una educación interesada en proteger el cuerpo de la mirada del otro, pero también en el establecimiento de marcadores sociales y sexuales, que representaban la acumulación de conocimiento científico y tecnológico. La preocupación por un cierto patrón de feminidad va más allá de los límites del propio cuerpo, influyendo en el tipo de ropa que las atletas podrían/pueden usar. A partir del análisis en algunas de las revistas que circularon en el periodo investigado, la autora concluyó que “parece haber un énfasis siempre mayor en la apariencia de lo que propiamente en la eficacia de un gesto, en la búsqueda de un performance” (Soares, 2011: 110).

Los marcadores corporales han tratado de reiterar los elementos que están asociados históricamente y culturalmente con los cuerpos de hombres y mujeres. La musculatura fuerte, por ejemplo, está asociada con la fuerza y la masculinidad, atributos que son considerados como de los hombres y no se incorporan a la feminidad convencional (cualidades reproductivas y emocionales). Así, para muchas mujeres que practican diferentes deportes existe una preocupación acerca de la masculinización de sus cuerpos.

La danza, como el deporte, es una práctica corporal que también se presenta como un espacio en el que hay ciertos roles sociales que pueden/deben ser reproducidos por hombres y mujeres. Saraiva-Kunz (2003) afirma que hay patrones de movimiento que deben ser representados por hombres y mujeres y que deben corresponder a los cuerpos generificados: “la disponibilidad a la expresión es característica del cuerpo femenino, y la disponibilidad al dominio y a la impermeabilidad se refiere al cuerpo masculino” (p. 128).

Si a las mujeres se les negó el acceso a ciertas

prácticas corporales y deportivas durante muchos años, lo mismo parece suceder actualmente con los hombres. La danza es una de las actividades que se considera como predominantemente femenina que, al igual que el deporte, fue gobernado durante mucho tiempo por una concepción bipolar de inferioridad femenina y superioridad masculina.⁶

Sin embargo, en la medida en que la danza todavía se considera un espacio para la expresión de las feminidades, lo que reflejamos aquí es que también puede ayudar a constituir “otras” masculinidades, contribuyendo en la construcción de otros sentidos y significados de masculino y femenino al bailar, que pueden enfatizar las formas sociales del ser y estar del hombre y la mujer.

Según Melo y Lacerda (2010), la exposición corporal en la danza “debería expresar los papeles sociales aceptados para hombres y mujeres (p. 114)”, es decir, los hombres deben mostrar sus características de fuerza y actitud proposicional (suficiente para el control de la mujer en el escenario), mientras que las mujeres deben mostrar su feminidad, conectada, en la danza, sobre todo a la ligereza y suavidad. Los autores afirman que “no es extraño, por lo tanto, que el hombre-bailarín no tuviera un lugar privilegiado en la jerarquía o de prestigio en la transición de los siglos XIX y XX. La danza, aunque corporal, es arte, suave, leve por lo menos en las representaciones del sentido común” (Melo y Lacerda, 2010: 115).

Desde la década de 1960, con el advenimiento de nuevas propuestas para la danza posmoderna, hay un relajamiento en estas representaciones de masculinidades y feminidades en la danza. Según Melo y Lacerda (2010), Alwin Nikolais fue uno de los primeros coreógrafos que intentaron rechazar la polarización de los estereotipos, trabajando con movimientos comunes a ambos sexos y buscando una androginación de los bailarines:

Para él, las cualidades estético-formales eran más importantes que las diferencias entre hombre y mujer. En su trabajo, no sólo la diferencia entre los géneros es neutralizada, como también el

⁶En este texto hablamos de la danza en un sentido más amplio y en la forma de realización actual. Pues, considerando que a pesar de que el origen del ballet fuera parte de una danza social en el Renacimiento, la danza gana notoriedad por influencia de la corte francesa en 1661, en Italia en el siglo XV, llevando a los teatros muchos bailarines profesionales. En esa época la danza era realizada solamente por hombres valorizando la belleza y la realce. Las mujeres fueron incluidas en 1681 por Mademoiselle Lafontaine, de manera secundaria (Araújo, 2017). Para más detalles sobre el ballet y la relación con la masculinidad ver: *Masculinidade(s) no balé: gênero e sexualidade na infância* (Wenetz y Macedo, 2019).

contenido y la expresividad. De ese modo, una sustentación reducida a la mecánica, va a exigir una cooperación entre dos bailarines(as), eliminando connotaciones de dominación y sumisión. Su método de composición, basado en el acaso, elimina por completo cualquier visión romántica del papel masculino (Melo y Lacerda, 2010: 121, 122).

Aunque el deporte y la danza están estructurados de manera diferentes en el campo de las prácticas corporales y deportivas, comparten representaciones muy cercanas sobre la masculinidad y la feminidad de los cuerpos, lo que refuerza los estereotipos y los modos de comportamiento.

¿Somos todos iguales?

Stromae es el nombre artístico del cantante, compositor y productor belga Paul Van Haver. Stromae es conocido por su música que combina *hip hop* y electrónica. A partir de 2010, con el álbum *Cheese*, Stromae conquistó Bélgica y Europa. El artista tiene innumerables premios, siendo más conocido en Europa que en Brasil. La canción analizada es del segundo álbum, "Racine carrée", y se llama *Tous Les Mêmes*, en traducción libre, todos son iguales. A continuación, se muestra la traducción de la letra de la canción:

Ustedes los hombres son todos los mismos; Machos pero baratos; Bando de cobardes infieles; Muy previsibles; No, no estoy segura de que tú me merezcas; Tienen suerte de que los amemos; Dame las gracias; Nos vemos, nos vemos, nos vemos en el próximo pago; Nos vemos, nos vemos, nos vemos, seguramente, en la próxima menstruación; Esta vez ha sido la última; Puedes creer que no es más que una crisis; Mira una última vez mi trasero; Está al lado de mis maletas; Le dirás adiós a tu madre; Ella que te idealiza; Ni siquiera ves todo lo que pierdes; Con otra sería peor; ¿Así que ahora tú también quieres terminar?; ¡El mundo está al revés!; Yo lo decía solo para hacerte reaccionar; Pero tú ya pensabas en eso; Nos vemos, nos vemos, nos vemos en el próximo pago; Nos vemos, nos vemos, nos vemos, seguramente, en la próxima menstruación; Es fácil decir que soy una sosa; Y que me gusta mucho el bla, bla, bla; Pero no, no no; Es importante eso que tú llamas la regla; Tú sabes, la vida son los hijos; Pero como siempre no es el mejor momento; Ah, sí, para hacerlos, ahí tu estarás presente; Pero para crearlos estarás ausente; Cuando ya no sea bella; O al menos al natural; Para ya, yo sé que mientes;

Solo Kate Moss es eterna; Fea o bestia, nunca está bien; Bestia o bella, nunca está bien; Bella o yo, nunca está bien; Yo o ella, nunca está bien; Nos vemos, nos vemos, nos vemos en el próximo pago; Nos vemos, nos vemos, nos vemos, seguramente, en la próxima menstruación; Todos iguales, todos iguales y estoy harta; Todos iguales, todos iguales y estoy harta; Todos iguales, todos iguales y estoy harta; Todos iguales, todos iguales, todos iguales y estoy harta; Todos iguales, todos iguales, todos iguales.

Cuando escuchamos esta canción, visualizamos a una mujer en una relación heterosexual, hablando con su novio o pareja sobre el final de la relación. Pero la canción se vuelve más interesante cuando accedemos al video que, además de realizar escenas que involucran no solo el fondo, aporta cambios en los peinados y gestos del cantante y otros personajes que comparten la escena, 'jugando' con una interpretación de género. Describimos una escena (figura 1) a seguir:

Escena 1: Comienza con un zoom que se aleja de un tocadiscos en funcionamiento apoyado sobre una alfombra en el suelo. Mientras más se aleja la cámara, notamos una cama junto al tocadiscos y a una mujer desaliñada durmiendo entre sábanas verdes. Al lado hay un hombre de pelo corto (el cantante) con el brazo izquierdo detrás de la cabeza. A medida que la imagen continúa alejándose, se identifica a un hombre en el otro extremo de la cama entre sábanas que ahora son de color rosa. El cantante se gira hacia el otro lado y mientras lo hace se le puede observar con otro peinado. La cámara vuelve a acercarse hasta que la imagen se cubre con la manta rosa (la escena

Vous les hommes êtes tous les mêmes; Macho mais cheap; Bande de mauviettes infidèles; Si prévisibles; Non je ne suis pas certaine, que tu m'mérites; Z'avez d'la chance qu'on vous aime; Dis-moi "Merci". [Refrain] Rendez-vous, rendez-vous, rendez-vous; Au prochain règlement; Rendez-vous, rendez-vous, rendez-vous, Sûrement aux prochaines règles Cette fois c'était la dernière; Tu peux croire que c'est qu'une crise; Matte une dernière fois mon derrière; Il est à côté de mes valises; Tu diras au revoir à ta mère, elle qui t'idéalise; Tu n'vois même pas tout c'que tu perds; Avec une autre ce serait pire; Quoi toi aussi tu veux finir maintenant?; C'est l'monde à l'envers! Moi je l'disais pour t'faire réagir seulement; Toi t'y pensais. Facile à dire, je suis gnangnan; Et que j'aime trop les bla bla bla; Mais non non non, c'est importante; Ce que t'appelles les ragnagnas; Tu sais la vie c'est des enfants. Mais comme toujours c'est pas l'bon moment; Ah oui pour les faire là tu es présent. Mais pour les élever y'aura qu'des absents; Lorsque je n'serais plus belle; Ou du moins au naturel Arrête je sais que tu men; Il n'y a que Kate Moss qui est éternelle . Moche ou bête, c'est jamais bon! Bête ou belle, c'est jamais bon!, Belle ou moi, c'est jamais bon! Moi ou elle, c'est jamais bon! Tous les mêmes, tous les mêmes, tous les mêmes ; Et y'en a marre; Tous les mêmes, tous les mêmes, tous les mêmes; Et y'en a marre; Tous les mêmes, tous les mêmes, tous les mêmes. Et y'en a marre. Traducción propia. Disponible en: <https://www.letras.mus.br/stromae/tous-les-memes/> Acceso: 10 de octubre del 2020.

dura 18 segundos).

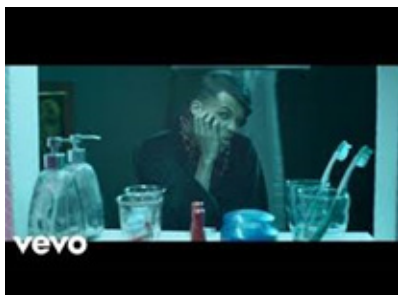
Figura I: Escena 1.⁸



Además de esa escena, se puede observar esta otra (figura II) que pasamos a describir a continuación:

Escena 2: La sábana rosa desaparece y una mujer (Stromae) vestida con una bata camina hacia el espejo del baño. Al llegar frente al mismo, identificamos objetos como cepillos de dientes y artículos de tocador. Mientras tanto, la mujer hace gestos delicados tocando su ceja y mirándose tímidamente en el espejo. La imagen gira ampliando el enfoque y el color rosa se desvanece a gris azulado. En este mismo instante, la mujer da vuelta su cara y en la otra mitad de su rostro el cabello es corto (representando a un hombre), luego levanta la ceja izquierda torciendo la boca para después rascarse la cara y meterse un dedo dentro de la nariz. El hombre se mira en el espejo y se aleja. La escena dura 23 segundos.

Figura II: Escena 2.⁹



El video continúa cambiando constantemente entre escenas que, por un lado, parecen ser delicadas y sensibles cuando están ligadas al color rosado y que, por otro lado, están modeladas con gestos más abruptos e incómodos cuando el color se torna en gris azulado. Las escenas ocurren inicialmente dentro de una casa, pasando por ambientes cotidianos: la cama, el baño, la cocina, la sala de estar, etc. para luego continuar en la calle. En cada una de estas escenas, la polaridad entre hombre y mujer se reanuda a partir de la división caracterizada en cada lado del cuerpo de Stromae.

También son interesantes los movimientos utilizados en la coreografía: en un primer momento se enfatizan gestos cotidianos como los descritos en escenas anteriores, pero luego, durante la coreografía bailada, observamos que tanto el cantante como los bailarines (hombres o mujeres) realizan los mismos movimientos, poseen ropa similar y tienen la composición del cabello corto por un lado y largo (o peinado) por el otro.

Escena 3: La mujer comienza a caminar por la calle durante la noche. Ella usa un abrigo a cuadros rosa y negro con el fondo de la imagen en color rosa. Más atrás en la escena hay un bar con mesas en la calle y personas sentadas. El cantante se para de frente a la imagen e identificamos que la luz hace un breve corte. Posteriormente, él toca su hombro izquierdo y se visualiza a personas que aparecen por detrás. Se toca la cabeza en su lado derecho y más personas surgen atrás suyo. Gira hacia el lado izquierdo y nuevamente se muestra a más gente a sus espaldas. Todas las personas del lado izquierdo están representadas con el pelo peinado como mujeres. Luego, se gira hacia un lado y hay un nuevo corte de iluminación tras el cual todos aparecen del lado derecho con el pelo corto, realizando el mismo movimiento. La escena dura 18 segundos.

Figura III: Escena 3.¹⁰



El video continúa oscilando con esta polaridad: izquierda siempre femenina y derecha siempre

⁸<https://www.youtube.com/watch?v=CAMWdvo71Is>. Acceso: 10 octubre de 2020

⁹<https://www.youtube.com/watch?v=CAMWdvo71Is>. Acceso: 10 octubre de 2020

¹⁰<https://www.youtube.com/watch?v=CAMWdvo71Is>. Acceso: 10 octubre de 2020

masculina. Las escenas son cortas y los movimientos cuando se baila son poco estereotipados en la idea tradicional de lo que serían gestos vinculados a la feminidad o masculinidad hegemónicas, o sea, no existen puntas de pie y movimientos delicados en la escenas femeninas y movimientos bruscos de lado masculino. A continuación, vamos a problematizar las posiciones de los posibles sujetos de las escenas enumeradas.

Análisis de las escenas

Al analizar las escenas, identificamos a nivel descriptivo una lógica bipolar, es decir, la izquierda o la derecha, el hombre o la mujer. En estas imágenes también se reflejan varios colores, objetos, indumentarias y accesorios que se usan marcando siempre un lado del cuerpo. A su vez, las escenas presentan un contraste entre ellas como se demuestra en la figura IV. En ellas los colores y la ropa permanecen diferenciados desde el interior de la casa hasta la calle. Los comportamientos se presentan con gestos cotidianos tales como la forma de caminar o de recoger objetos. En este sentido, estos gestos se caracterizan como estereotipos de género.

Figura IV.¹¹



Esta bipolaridad mencionada se puede tensionar, la canción y la escena lo hacen cuando, en pocos segundos, muestran las posibilidades de cambio y dilución de los estereotipos de género. Homi Bhabha (citado en Burke, 2006) indica que es en la frucción del discurso donde se basa la interrelación entre identidad, representación social y lenguaje. La imagen, es decir, el discurso fluye y vemos el otro lado del cuerpo, con otros colores, accesorios, ropa, peinados y gestos corporales.

En esta secuencia de escenas podemos visualizar una lógica bipolar, marcando dos lados opuestos que se mantiene entre hombre/mujer,

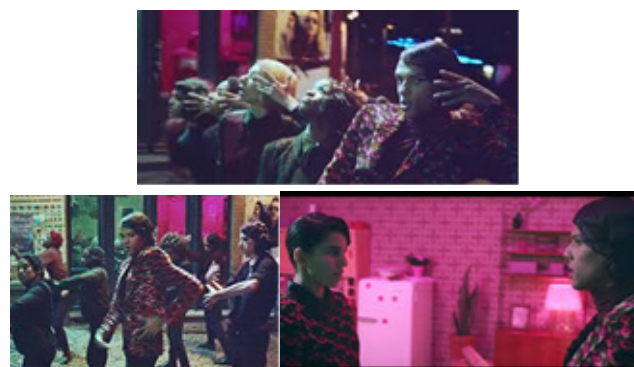
¹¹<https://www.youtube.com/watch?v=CAMWdvo71Is>. Acceso: 10 octubre de 2020

rosa/verde, peinado/no peinado. Al identificar esos elementos naturalizados con la masculinidad y la feminidad, podemos observar cómo ellas operan en polos diferentes y contrapuestos. Por un lado, tenemos aquellas atribuciones del cuerpo femenino como la fragilidad, belleza y la delicadeza (representada por el peinado y maquillaje). Por otro lado, tenemos la virilidad, la fuerza y la agresividad atribuidas al cuerpo masculino. En el momento de pasaje, cambio de plano, que el cantor se mueve, vemos un borramiento de las fronteras de género, percibimos un tensionamiento en esa linealidad bipolar. La deconstrucción de los binarismos de polos opuestos permite problematizar la construcción de cada polo, observando que cada uno de ellos constituye un polo contrario, “[...] demostrando que cada uno en realidad supone y contiene el otro, evidenciando que cada polo no es único sino plural, internamente fracturado y dividido [...]” (Louro, 2001: 31).

Otro elemento analizado es la identificación de movimientos, específicamente cuando ellos y ellas bailan. Los gestos utilizados no se definen como característicos del hombre o la mujer según un patrón heteronormativo. Esto nos lleva a pensar en la práctica corporal sin una división anterior de género, es decir, es indiferente quien la realiza ya que, desde el movimiento, no podemos identificar quien lo hace (figura V).

Los movimientos no son estereotipados, no vemos las mujeres en punta de pie, o girando ellas de un modo y los hombres de otro, no tenemos pasos fuertes y marcados en los hombres. Al contrario, todos realizan los mismos movimientos dificultando una identificación tradicional.

Figura V: Secuencia de los movimientos.¹²



Además de estos aspectos, los movimientos elegidos para la coreografía hacen que sea necesario cambiar de lado el cuerpo, permitiendo que una misma persona realice ambos movimientos y que

¹²<https://www.youtube.com/watch?v=CAMWdvo71Is>. Acceso: 10 octubre de 2020

todos lleven a cabo gestos iguales. Aun así, los ambientes cotidianos pasan por el entorno doméstico y podemos observar una continuidad entre la calle y el bar, mostrando cierta fluidez en el/del espacio público. Un aspecto coreográfico que ayuda en este juego es usar los movimientos en secuencia o en un modo de espejo. Podemos concluir aquí que el movimiento y la danza permiten potencialmente una deconstrucción de la bipolaridad mencionada anteriormente.

En este sentido, nos gustaría destacar el concepto de igualdad. Según Joan Scott (2005), igualdad y diferencia no son opuestos, sino conceptos interdependientes que necesariamente están en tensión, y que así se configuran en diferentes períodos históricos. Para la autora, el concepto de igualdad presupone tres cosas. En primer lugar: “La igualdad es un principio absoluto y una práctica históricamente contingente” (Scott, 2005: 15), es decir, no podemos simplemente a partir de su ausencia eliminarla, “pero si el reconocimiento de la diferencia y la decisión de ignorarla o tenerla en consideración” (Scott, 2005: 15). Así, podemos reconocer las diferencias y minimizarlas o viceversa según la situación. En el videoclip analizado, la diferencia de género no se niega ni se oculta porque, si lo fuera, la diferencia seguiría existiendo y la igualdad no sería posible. Pero a partir del reconocimiento de las diferencias que se seleccionaron vestimentas, peinados y gestos iguales para los bailarines, ya sean hombres o mujeres.

El segundo supuesto es que las identidades de un grupo particular “definen a los individuos y niegan la plena expresión o percepción de sus individualidades” (Scott, 2005: 15). Cuando una característica del grupo se reconoce como un requisito, algunas otras características o elementos de la identidad personal se vuelven irrelevantes. Si asumimos que las mujeres se mueven de cierta manera, esa categoría mujer se tomaría en su totalidad y no podría incluir las diferencias de raza, etnia, generación, etc. En el caso del clip analizado, el rendimiento de género de cada bailarín se vuelve menos relevante en el momento en que se realiza un patrón de grupo. Aunque, como cada bailarín tiene un lado femenino y otro masculino marcado por la ropa y el cabello, se conservan algunas características individuales (y comunes a todos).

La tercera suposición es que “...los términos [el argumento] de la exclusión sobre los cuales esa discriminación está amparada son al mismo tiempo negados y reproducidos en las demandas por la inclusión” (Scott, 2005: 15). Es decir, ese argumento utilizado para justificar la identidad del grupo puede reforzarla simultáneamente. La autora nos da varios ejemplos, entre ellos: las mujeres quieren participar

en la política eliminando la diferencia sexual y al estar a favor del feminismo, la diferencia sexual se convierte en el punto de atención en lugar de eliminarlo. En una concepción de grupo como clase y clase como cultura, la lucha de clases potencia los procesos de resistencia y consenso y estimula la hibridación (Burke, 2006). La paradoja sería eliminar el carácter estereotipado de cada género y en la primera parte del clip analizado, dichos gestos, movimientos y comportamientos se reforzarían.

Otro aspecto que nos gustaría destacar es cuando, al final de la canción, dos personas se paran en la imagen, una en el lado femenino y otra en el lado masculino, mirándose entre sí. La cámara luego rota en un movimiento circular que los abarca a ambos. A medida que gira, vemos el otro lado de las personas —el masculino y el femenino y viceversa—, y la imagen continúa este movimiento mientras la canción repite: “todos iguales / todos iguales”. Al final de esta escena, la canción hace explícita una idea de fluidez y movimiento que nos involucra con todos los elementos posibles y nos aleja de una lógica dicotómica. Según Hanna (1999) “la danza puede demostrar las relaciones interpersonales, promover un camino de movilidad social y ofrecer una opción para así romper con el molde” (p. 344). En esta dirección, la autora señala que es necesario “...llamar la atención acerca de lo que la danza tiene potencial de realizar. Con valores de construcción, creencias y comportamiento de examen minucioso, la danza como hacen las otras artes, a veces inaugura y desafía...” (Hanna, 1999: 359).

Esta potencialidad puede considerarse como una estrategia de enseñanza y las posibilidades de los artefactos culturales que buscan la igualdad o la tensión de estos conceptos son instrumentos importantes para ser utilizados como recursos didácticos, ya que a partir de las diferencias y los movimientos diversos y heterogéneos podemos pensar estratégicamente en coreografías que van más allá de las dicotomías y patrones de género.

Conclusión

En este artículo, nuestro objetivo fue, a partir del análisis de la música y de algunas escenas del video musical “Tous les Mêmes” de Stromae, identificar cómo se atribuyen algunos significados sociales al cuerpo, a lo femenino y a lo masculino, reproduciéndolos o no. Promoviendo la potencialidad de la lógica de igualdad y no segregación que puede operarse al poner en tensión los estereotipos de género y sexualidad en la danza. En este contexto,

desarrollamos cómo la cultura es un espacio heterogéneo para la negociación, en el que la canción participa como uno de los elementos que constituyen los significados sociales. Hacemos hincapié en que entendemos que es necesario analizar otros artefactos culturales y sus modos de direccionamiento para operar con una comprensión no heteronormativa.

En nuestro análisis, observamos un límite, porque la música elegida para la problematización es de un artista cuyo trabajo no está masificado en América del Sur, y entendemos que otro artista con mayor visibilidad contribuiría en gran medida a otro análisis. A pesar de que la canción sea de un artista internacional, debemos considerar que muchas atribuciones culturales circulan en varios espacios de nuestra sociedad y que el choque cultural promueve elementos híbridos que se encuentran en los espacios interculturales. Es necesario problematizar las construcciones que operan sobre la heteronormatividad de género para comprender como se reiteran, se negocian, se tensionan y se deconstruyen las atribuciones tanto a la feminidad como a la masculinidad.

Bibliografía

ADELMAN, M. (2003) "Mulheres atletas: re-significações da corporalidade feminina." *Revista Estudos Feministas*, v.11, n.2, pp. 445-465. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2003000200006>.

ARAÚJO, L. (2017) *O homem na dança: entre a análise histórica e a análise dos princípios corporais do ballet clássico*. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Estadual de São Paulo, Rio Claro.

BALESTRIN, P. y SOARES, R. (2012) "Etnografia da Tela: uma aposta metodológica", en: MEYER, D.; PARAÍSO, M. *Metodologias de Pesquisas Pós-críticas em Educação*. Belo Horizonte: Mazza Edições. pp. 87-109.

BURKE, P. (2006) *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Unisinos.

CONNELL, R. (1995) "Políticas de masculinidade." *Educação & Realidade*, v.20, n.2, pp. 185-206. Disponible en: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71725>.

DUNNING, E. (1986) "Sports as a male preserve: notes on the social sources of masculinity and its transformations", en: ELIAS, N.; DUNNING, E. *Quest for excitement: sport and leisure in the civilizing process*. Oxford: Basil Blackwell. pp. 52-87.

ELSSWORTH, E. (2001) "Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também", en: SILVA, T. *Nunca fomos*

humanos: nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica. pp.7-76.

FORNARI, J. (2012) "Studying the Intervene of Lyrics Prosody in Songs Melodies." *NICS Reports*, n.3, pp. 317-323. Disponible en: <https://revistas.nics.unicamp.br/revistas/ojs/index.php/nr/article/view/33/22>.

GOELLNER, S.; MELO, V. (2001) "Educação física e História: a literatura e imagem como fontes", en: CARVALHO, Y.; RUBIO, K. *Educação Física e Ciências Humanas*. São Paulo: Hucitec. pp. 115-128.

HALL, S. (1997a) "A Centralidade da Cultura: notas sobre as revoluções culturais de nosso tempo". *Educação & Realidade*, v.22, n. 2, pp. 15-46.

HALL, S. (1997b) "The work of representation", en: *Representation: cultural representation and signifying practices*. London: Sage; New Delhi: Open University, pp. 13-74.

HANNA, J. (1999) *Dança, Sexo e Gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo*. Rio de Janeiro: Rocco.

JOHNSON, R.; ESCOSTEGUY, A.; SCHULMAN, N.; SILVA, T. (2001) *O que é, afinal, estudos culturais?* Belo Horizonte: Autêntica.

KNIJNIK, J. (2003) *A mulher brasileira e o esporte: seu corpo, sua história*. São Paulo: Mackenzie.

LOURO, G. L. (2001) *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Vozes.

MELO, V.; LACERDA, C. (2010) "Masculinidade e dança, masculinidade e esporte: relações", en: KNIJNIK, J. (Ed.). *Gênero e esporte: masculinidades & feminilidades*. Rio de Janeiro: Apicuri. pp. 111-136.

MEYER, D. (2003) "Gênero e Educação: teoria e política", en: LOURO, G.; NECKEL, J.; GOELLNER, S. *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na Educação*. Petrópolis: Vozes. pp. 9-27.

RIAL, C. (1998) "Rúgbi e judô: esporte e masculinidade", en: PEDRO, J.; GROSSI, M. (Org.). *Masculino, feminino, plural: gênero na interdisciplinaridade*. Florianópolis: Ed. Mulheres. pp. 229-258.

RIAL, C. (2005) "Mídia e sexualidades: breve panorama dos estudos de mídia.", en: GROSSI, M. et al. (Org.). *Movimentos sociais, educação e sexualidades*. Rio de Janeiro: Garamond. p. 107-136.

SARAIVA-KUNZ, M. (2003) *Dança e gênero na escola: formas de ser e viver mediadas pela educação estética*. Lisboa: Faculdade de Motricidade Humana, Universidade Técnica de Lisboa

SCHWENGBER, M. (2012) "O uso das imagens como recurso metodológico", en: MEYER, D.; PARAÍSO, M. *Metodologias de Pesquisas Pós-críticas*

em Educação. Belo Horizonte: Mazza Edições. pp. 261-278.

SCOTT, J. (2005) "O Enigma da igualdade." *Estudos Feministas*, v.13, n.1. pp. 11-30. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2005000100002>.

SILVA, T. (1999) *O currículo como fetiche: a política e a poética do texto curricular*. Belo Horizonte: Autêntica.

SOARES, C. (2005) *Imagens de educação do corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX*. Campinas: Autores Associados.

SOARES, C. (2011) *As roupas nas práticas corporais e esportivas: a educação do corpo entre o conforto, a elegância e a eficiência (1920-1940)*. Campinas: Autores Associados.

STEINBERG, S. (1997) "Kundercultura: a construção da infância pelas grandes corporações", en: SILVA, L. *Identidade social e a construção do conhecimento*. Porto Alegre: PMPA. pp. 98-145.

TRINDADE, I. (2001) *A Invenção de uma nova ordem para as cartilhas: ser maternal e mestra. Queres ler?* Porto Alegre: Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

WENETZ, I.; MACEDO, C. (2019) "Masculinidade(s) no balé: gênero e sexualidade na infância." *Movimento*, Porto Alegre, v. 25, e25081. Disponible en: <https://seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/90474/55144>.

Citado. WENETZ, Ileana; TEIXEIRA SILVEIRA, Viviane y PAIVA AMOEDO, André (2022) "Quien danza sus diferencias espanta: Igualdad en la canción "Tous les Mêmes"" en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad - RELACES*, N°38. Año 14. Abril 2022-Julio 2022. Córdoba. ISSN 18528759. pp. 58-68. Disponible en: <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/issue/view/38>

Plazos. Recibido: 30/11/2020. Aceptado: 12/10/2021