

En el Carnavalito que presento aquí he excluido varias suertes. La causa general de estas eliminaciones es que la inclusión de todas prolongaría demasiado la duración de la danza. ... Las razones secundarias de la exclusión son diversas: **prescindo** de la Víbora (en la que una de las dos ruedas rompe su círculo y mete su fila por entre los danzantes de la otra como cosiendo a grandes puntadas) por larga y deslucida; **omito** la variante de la Rueda (en que enfrentados sectores del círculo se acercan y se alejan), porque casi repite la Rueda que incluimos, sin añadir gran cosa; **excluyo** la Revuelta (especie de "fideo grueso") por violenta y difícil; **elimino**, en fin, la Jarrita, los Molinetes y el Espejo, porque el Carnavalito las tomó al Pericón de los tradicionalistas. En cambio he dejado la Canasta, pues, aunque acaso provenga también del Pericón, podría haberle llegado al Carnavalito de la Contradanza o la Cuadrilla, y en este caso tendría gran prestigio de tradición. Además, es la figura de las rondas primitivas. Sobre la Canasta jujeña tenemos algo que añadir. Ante todo, hay varias maneras de hacer el enlace; además, suele repetirse para que enlacen una vez los hombres y otra las mujeres. La forma común de los adultos se hace así: de la Rueda (que en las ordenaciones usuales precede a la Canasta) se desprenden las mujeres y forman su ronda adentro mientras los hombres cierra la suya afuera (nuestro Molino); cuando quedan a la par los compañeros, ellos levantan los brazos (unidas las manos), y los pasan por sobre la cabeza de las mujeres, hacia adelante. (Supongo que se comprenderá por qué hemos eliminado esta forma en una selección para escolares⁸). (...) En los salones esta danza no tiene un final rigurosamente predeterminado: concluye cuando los bailarines se cansan. **Esto no puede ser un espectáculo**" (Vega 1986[1852]: 127-8, paréntesis originales; nuestro énfasis).

Los criterios de selección de ciertas figuras y omisión de otras son básicamente dos: la persistencia de figuras "tradicionales" (y por esto entiende aquel momento en el que no puede rastrear información sobre nuevas incorporaciones) favorecería su inclusión; el espectáculo, sin embargo, aparece como criterio fundamental para omitir muchas figuras. De todas maneras, y debido posiblemente al compromiso científico con el que concebía su profesión, hace explícitos sus recortes, y en esto se diferencia de otros manuales coetáneos que simplemente presentan una versión de la danza. Argumenta inmediatamente que esto se debe a que "si conviene, haga quien pueda una ordenación distinta eliminando las adoptadas y adoptando las eliminadas". A pesar de esta aparente amplitud, acto seguido justifica su selección como conteniendo las "más auténticas figuras tradicionales" y que por ende se trata de una "composición en que se han respetado los elementos sociales y la práctica social. La índole de estas danzas permite a cualquiera, por torpe que sea, idear todas las

figuras que quiera, pero eso no tiene mérito ni gracia" (1986[1852]: 128).

La reproducción y representación de la Nación: enseñanza y actuación

Como ya hemos visto, el decreto de creación de la Escuela Nacional de Danzas que se promulgó durante los primeros años del gobierno peronista, tenía como objetivo explícito la unificación de criterios para la enseñanza, para lograr una expresión unificada del "espíritu argentino". En diversos sentidos, este período es reconocido como fundamental en la consagración del folklore como expresión popular de la nacionalidad. Sin embargo, la relación entre el folklore académico y la enseñanza de las danzas folklóricas no es lineal sino que está mediada por las luchas por definir el repertorio de danzas nacionales. Si bien prestigiosos folklorólogos como Augusto Raúl Cortazar o Isabel Aretz fueron docentes de la Escuela, la figura de Carlos Vega no fue tan relevante – al menos así aparece en los recuerdos de los primeros graduados con los que tuve oportunidad de conversar. Por su parte, la profesora Liliana Randisi, que también estudia la institucionalización de la licenciatura de Folklore en el IUNA (Instituto Universitario Nacional del Arte), me explicó que en las primeras camadas no se utilizaban textos para la enseñanza, sino que cada profesor transmitía lo que había aprendido de la práctica empírica. Así, la legitimidad no residía en una investigación folklórica que respaldara la procedencia de la danza, sino en los propios maestros en el marco de la institución educativa. También esbozaba como posible explicación las diferencias de criterios que Andrés Beltrame, maestro de Barceló, mantenía con Vega.

El énfasis, antes que en un repertorio basado en las investigaciones folklóricas, estuvo puesto en la difusión de las danzas. Según el testimonio de uno de los primeros egresados –el Prof. Alberto Barrientos– la primera camada contó con 5 divisiones de entre 30 y 40 alumnos, lo cual indica un promedio de 175 alumnos, la mayoría de los cuales ya sabía bailar. En ese sentido, si bien la presentación de Andrés Chazarreta –director artístico y empresario de la compañía de danzas de Santiago del Estero que en 1921 se presentó en el espacio capitalino – pudo ser para la época "un fenómeno aislado, y en algún sentido exótico, en una ciudad cuyo pulso lo dan las canciones de los inmigrantes y el recién consolidado tango-canción" (Pujol 1999:220), sus efectos en los años siguientes no pueden considerarse menores. Algunos miembros de su compañía, por ejemplo, fundaron escuelas de danzas en la ciudad de Buenos Aires y enseñaron a bailar a aquéllos que luego formarían las primeras camadas de la Escuela Nacional de Danzas⁹. Por ello, en el momento de la fundación de la Escuela, ya existía una importante

⁸ Mi maestra de primer grado no siguió sus recomendaciones porque, en ocasión de bailar el pericón, recuerdo haber hecho la canasta.

⁹ El Prof. Alberto Barrientos, graduado de los primeros años de la Escuela Nacional de Danzas, fue alumno de Enrique Suárez, quien fuera bailarín de Andrés Chazarreta, y daba clases de folklore en la ciudad de Buenos Aires.

demanda para la institucionalización de la enseñanza. El mayor aporte del profesorado nacional, según el relato de los graduados, lo aportaba la materia "Metodología". Esta asignatura proveía a los futuros profesores de una sistematización de los elementos a ser enseñados -más allá de bailar y de los movimientos. Es decir, a la enseñanza de las coreografías se sumaba la historia de las danzas, sus características musicales, y todo lo que favoreciera la comprensión de un baile, y por ende, mejorara su interpretación.

La puesta en marcha de la Escuela Nacional de danzas folklóricas tuvo inmediatos efectos sobre la práctica de las danzas en todo el territorio nacional. El objetivo manifiesto en la ley de formar docentes profesionales que se encargaran de la enseñanza de la práctica de bailes folklóricos, fue acompañado de políticas concretas a nivel local, nacional e internacional. El objetivo de difundir las danzas y darles "nueva vigencia" en los ámbitos populares que aparecía en el decreto de creación de la Escuela Nacional de Danzas, se concretó inmediatamente en una serie de actividades por las cuales las danzas fueron incentivadas en la capital a través de talleres en las escuelas públicas, y llevadas desde la capital a otras partes del país y del mundo. Durante una mesa en el Congreso Latinoamericano de Folklore del MERCOSUR y Jornadas Nacionales de Folklore 2006, organizado por el área Transdepartamental de Folklore del IUNA, el profesor Ignacio Letamendía, uno de los primeros egresados de la Escuela, relataba que en 1952 el Director de Cultura de la Nación convocó a un grupo de graduados para llevar las danzas folklóricas argentinas a algunas provincias y gobernaciones del interior del país. Junto a una colega, les tocó en suerte el extremo sur y, trasladados en aviones de las Fuerzas Armadas, llevaron su repertorio de danzas argentinas a Ushuaia. Las clases se dictaron para niños, adolescentes y adultos residentes en Tierra del Fuego, e incluso algunos jóvenes que se encontraban cursando el servicio militar obligatorio. El evento finalizó con un espectáculo en el cine local (Letamendía en Gómez y Randisi 2006:145). Este ejemplo nos sirve para iluminar la dinámica primero centrípeta y luego centrífuga del proceso de definición del repertorio de danzas. En un primer momento, se creó en la ciudad de Buenos Aires una institución que sistematizó la enseñanza de danzas basadas en bailes del pasado o de las provincias, y comenzó a otorgar títulos habilitantes. En una segunda instancia, esas danzas fueron distribuidas a las distintas regiones del país. De esta manera, a diferencia de otros países donde los bailes ejecutados en cada región son propios del lugar¹⁰, en Argentina las distintas regiones recibieron la enseñanza y comenzaron a practicar danzas de procedencia diversa. Esto no significó que las danzas perdieran la ligazón con su región original. El carnavalito, por ejemplo, era percibido como del noroeste; sin

embargo, se le sumó el carácter nacional, y por ende, era bailada tanto en la provincia de Jujuy, como en el territorio nacional de Tierra del Fuego.

El interés por mostrar las danzas nacionales también traspasó los límites del país, tanto en festivales artísticos (algunos competitivos) como en empresas de entretenimiento. En 1959 y en 1961 ballets argentinos viajaron a España y obtuvieron importantes reconocimientos. La delegación de 1959, bajo la dirección de la profesora Beatriz Durante, viajó gracias a las gestiones del Ministerio del Interior. En España, participó del 2do Festival de Folklore Hispano-Americano junto a Chile, Perú, Uruguay, Bolivia, Haití, Panamá, Filipinas y algunas regiones de España; la obtención del primer premio les facilitó una gira por España (Letamendía en Gómez y Randisi 2006:146). Dos años después, esta vez dirigidos por Barceló, el Conjunto Folklórico de Universidades Populares Argentinas se presentó en el Festival español donde fueron ganadores del "Primer Premio al Folklore Puro Hispanoamericano". Así, el escenario internacional de la Madre Patria no hacía más que confirmar que las orientaciones oficiales hacia la promoción de sus danzas nativas, eran las adecuadas para celebrar ante chilenos, gallegos, andaluces y peruanos, la esencia corporizada de la argentinidad.

Palabras Finales

En este artículo hemos recorrido los procesos de apropiación oficial de algunos bailes practicados en el territorio argentino, como transformaciones de las danzas populares regionales, en danzas nacionales. En Argentina, este fenómeno tuvo su punto culminante en el decenio peronista, aunque sus inicios fueron anteriores. Pese al supuesto habitual que atribuye estas transformaciones a la imposición de las políticas culturales del Estado, lo cierto es que varios sectores y actores se dieron cita aquí: miembros del mundo académico y del folklore público, artistas o gestores culturales, políticos y maestros, y los más diversos conjuntos sociales de todo el territorio nacional. Sin embargo, al menos en el caso de las danzas folklóricas convertidas en nacionales, este proceso no comenzó en el interior, de donde abrevaban los eruditos para elaborar manuales, dar clases y extraer inspiración, sino en el centro político nacional y destino por entonces de contingentes ultramarinos y provincianos de inmigrantes. La conversión de danzas populares en danzas folklóricas nacionales tuvo en el sistema público educativo a su principal anclaje y objetivo, y al escenario como su aula. El folklore académico, particularmente mediante la obra de Carlos Vega, participó en este proceso en un período apenas posterior, adecuando los materiales para la función educativo-escénica de la danza nacional.

Ciudad de Buenos Aires, agosto de 2010

¹⁰ Ver Mendoza 2000 para el caso Peruano, especialmente desde 1920 hasta 1980, cuando las nuevas generaciones comenzaron a incorporar 'bailes folklóricos' de otras regiones, incluso de otros países.

Agradecimientos

Agradezco a todos los miembros del proyecto Pict 1728 2006 "Antropología Social e histórica del campo antropológico en la Argentina 1940-1980", por las discusiones generales durante los encuentros académicos y especialmente a Rosana Guber, Gastón Gil y Rolando Silla por los comentarios a mi trabajo. También agradezco a Oscar Chamosa que generosamente me envió una copia de su libro antes que saliera publicado.

Bibliografía

Archetti, E. 2003. Playing Football and Dancing Tango: Embodying Argentina in Movement, Style and Identity. En Dyck, Noel; Archetti, Eduardo (Ed.). *Sport, Dance and Embodied Identities*. Oxford, New York: Berg.

Blache, E. 1991. "Folklore y nacionalismo en la Argentina: su vinculación de origen y su desvinculación actual". En *Revista de Investigaciones Folklóricas* 6 pgs. 56-66.

Buckland, T. J. 2006. Dance History and Ethnography: frameworks, sources, and Identities of Past and Present. In Buckland, Theresa J. (ed.) *Dancing from Past to Present. Nation, Culture, Identities*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Chamosa, O. 2010. *The Argentine Folklore Movement. Sugar Elites, Criollo Workers, and the Politics of Cultural Nationalism, 1900-1955*. Tucson: The University of Arizona Press.

Degiovanni, F. 2007. *Los textos de la patria. Nacionalismo, políticas culturales y canon en Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Devoto, F. 2005. *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Feldman, H C. 2006. *Black Rhythms of Peru. Reviving the African Musical Heritage in the Black Pacific*. Middletown: Wesleyan University Press.

Garramuño, F. 2007. *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Gómez, S y L. Randisi. 2006. "Texto y Contexto: aportes para la comprensión del tiempo histórico y los cambios emergidos en instituciones de arte vinculadas con la enseñanza oficial del Folklore en nuestro país – Primera Parte". En *Folklore Latinoamericano*. Tomo IX. Buenos Aires: IUNA Folklore.

Guss, D. 2000. *The Festive State. Race, Ethnicity and Nationalism as Cultural Performance*. Berkeley: University of California Press.

Hughes-Freeland, F. 2006. Construction a Classical Tradition: Javanese Court Dance in Indonesia. In Buckland, Theresa J. (ed.) *Dancing from Past to Present. Nation, Culture, Identities*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Kaeppler, A. 2006. Dances and Dancing in Tonga: Anthropological and Historical Discourses. In Buckland, Theresa J. (ed.) *Dancing from Past to Present. Nation, Culture, Identities*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Manners, L D. 2006. Utopia, Eutopia, and E.U. -topia. Performance and Memory in former Yugoslavia. In Buckland, Theresa J. (ed.) *Dancing from Past to Present. Nation, Culture, Identities*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Martín, A. 2005. "Introducción". En Martín, A. (comp). *Folclore en las grandes ciudades*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Martinez, I. L. 2002. Danzas Nacionalistas. The representation of history through folkloric dance in Venezuela. *Critique of Anthropology*, 22(3). 257-282.

Zoila, M. 2000. *Shaping society through dance. Mestizo ritual performance in the preuvian Andes*. Chicago and London.: The University of Chicago Press.

O'Shea, J. 2006. Dancing through history and Ethnography: Indian Classical Dance and the Performance of the past. In Buckland, Theresa J. (ed.) *Dancing from Past to Present. Nation, Culture, Identities*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Pujol, S. 1999. *Historia del Baile. De la milonga a la disco*. Buenos Aires: Emecé.

Reed, S. 1998. The Politics and poetics of dance. *Annual Review of anthropology*, Vol 27, 1998. pp. 503-532.

Rojas, R. 1909. La Restauración Nacionalista. Informe sobre Educación. Buenos Aires: Ministerio de Justicia e Instrucción Pública.

Vega, C. 1981. *Apuntes para la historia del movimiento Tradicionalista Argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.

Vega, C. 1986 (1952). *Las danzas populares argentinas*. Tomo I. Buenos Aires: Instituto de Musicología Carlos Vega.

Wulf, E. 2003. The Irish Body in Motion: Moral Politics, National Identity and Dance. En Dyck, Noel; Archetti, Eduardo (Ed.). *Sport, Dance and Embodied Identities*. Oxford, New York: Berg.

Zoila, M. 2000. *Shaping society through dance. Mestizo ritual performance in the preuvian Andes*. Chicago and London: The University of Chicago Press.