

trol al reforzar el rol de los exégetas de textos (Davis, 224). La imprenta también transforma la noción de preservación: lo que antes necesitaba ser guardado para ser protegido, ahora tiene que ser multiplicado en grandes números para que quede fuera de peligro (Einsenstein, 81). Con respecto a los efectos de la imprenta sobre la cultura oral, Davis demuestra que en Francia no tuvo un gran impacto durante los primeros 125 años, adecuándose las lecturas a las formas de relación social tradicionales. Sin embargo, una vez establecida, la fijación de procedimientos en textos escritos cambió la fuente y el tipo de autoridad invocada: mientras que en contextos predominantemente orales la autoridad emana mayormente de la memoria, la edad, y la experiencia práctica, la presencia de textos escritos otorga autoridad a aquellos que controlan el acceso a la interpretación de los textos (Bell, 1992:136). La fijación del pasado en un escrito, por ende, abre una brecha entre el presente y ese pasado, haciendo necesaria la construcción de puentes que los comuniquen. Por eso “Una tradición textualmente construida debe continuar y simultáneamente crear tanto la brecha como las estructuras de autoridad que puedan soldarla” (Bell, 1992:137, de mi traducción).

Sobre la danza en particular, las investigaciones destacan tres aspectos en los que la escritura se entretiene en la práctica kinésica: en la codificación de las danzas en forma de manuales, en la construcción de historias oficiales sobre su origen, y en la utilización de registros históricos para su recreación. Con respecto al primer punto, la codificación escrita de las danzas es común para la producción de manuales de enseñanza durante los procesos de academización, lo cual, según la observación de algunos autores (Perez Monfort, 2005), provoca una fosilización de las danzas populares. Al respecto, Carozzi —en la introducción a este volumen— señala que “los estudiosos

7 Siendo un claro ejemplo de esta fuerza la Reforma Protestante.

en distintos contextos geográficos han argumentado que la codificación y descripción escrita de las danzas populares y folklóricas contribuyen a su congelamiento (Meyer, 1995; Brandes, 1990), o a su adaptación a sensibilidades estéticas cosmopolitas (Savigliano, 1995)”. Con respecto al segundo punto, abundan los ejemplos sobre cómo se seleccionan ciertos aspectos y se ocultan otros durante la creación de narrativas nacionales, según las ideologías políticas, lo que tiene “consecuencias luego en la recontextualización, repoblación y transformación de los aspectos kinésicos de estas danzas, que tienen a la domesticación de sus aspectos potencialmente desestabilizadores del orden” (Carozzi, en la Introducción). Esto no quita, sin embargo, que diversas historias puedan rivalizar en su interpretación del pasado. Finalmente, con respecto al tercer aspecto, encuentro que la mayoría de los estudios que analizan la utilización de registros históricos —textos e iconografía— para la recreación de danzas en la actualidad, se focalizan en cuestionar la estrategia de los actores de basarse en esos documentos, suponiendo que son fieles representaciones del pasado. Luego de un análisis detallado de los grabados y las convenciones del arte plástico en Korea entre los siglos XVII-XIX, Judy Van Zyle (2006) sostiene:

las imágenes servían como un programa impreso que tenía como finalidad afirmar “esta danza se bailó”, antes que representar un momento real de la performance de la danza en una ocasión específica. Esto significa que asumir que esas imágenes son un tipo de fotografía realística de un momento histórico y basarse en ellas para lograr exactitud en la reconstrucción de los detalles coreográficos del pasado son prácticas debatibles (questionable practices). (165, mi traducción)

En este punto, es iluminadora la anécdota de la autora sobre la reacción de coreógrafos y bailarines coreanos ante la

presentación de los resultados de sus investigaciones, ya que no se interesaron en la crítica de los registros; antes bien, mostraron cierta frustración al darse cuenta que Van Zyle no había encontrado nuevos documentos.

En el mismo sentido, Felicia Hughes-Freeland (2006) afirma que es necesario ser escépticos en la utilización de registros históricos, ya que éstos ocultan los procesos de cambio y construyen las danzas como si fueran géneros con cualidades esenciales y permanentes, mientras que cualquier análisis de las performances actuales muestra que las danzas varían según el contexto a lo largo del tiempo (71).

Como adelanté, en el circuito de certámenes de danza folklórica argentina (particularmente las competencias de área metropolitana de Buenos Aires) se recurre a los registros documentales históricos para preparar la *performance* del rubro tradicional. En lo que sigue de este trabajo analizaré las particularidades de la palabra impresa en la práctica de la danza tradicional argentina.

## La forma tradicional

Ocho parejas se van ubicando sobre el escenario, para bailar *Los amores*<sup>8</sup>. Las mujeres visten blusa abotonada

8 En su *Manual de Danzas Nativas*, Pedro Berruti define a Los Amores de la siguiente manera: “Es danza de pareja suelta e independiente, de movimiento vivo. Generalmente se baila por 2 parejas (4 personas), esto es, “en cuatro”, coordinando aquéllas sus movimientos para realizar muchas de las figuras: molinetes, cadenas, etc. El baile desarrolla un juego coreográfico de carácter amoroso, en el que los caballeros galantean a sus damas, paseando con ellas o persiguiéndolas hasta que simbólicamente consiguen conquistarlas en la coronación final. De acuerdo con la letra, en ciertos tramos los varones y las damas realizan molinetes por separado, alternadamente, con los que cada sexo aparenta manifestar su identidad de sentimientos y su oposición al otro.”

adelante, y falda hasta los tobillos, confeccionadas en diferentes telas; el cabello recogido hacia atrás o peinado en trenzas; el maquillaje es mínimo, para resaltar cejas, ojos, cachetes y labios. Los hombres llevan boina, camisa, saco y bombachas de diferentes colores, con pañuelo atado al cuello; también resaltan sus rasgos faciales con maquillaje. Mientras esperan el compás para empezar a bailar, actúan una situación de encuentro: se saludan entre ellos, los hombres se dan la mano o se sacan el sombrero, las mujeres inclinan la cabeza. Se agrupan de a dos parejas, formando cuatro cuadrados, quedando enfrentadas diagonalmente las personas del mismo género, y todos de perfil al público. En el momento indicado, todos levantan los brazos al unísono, con las manos a la altura de los ojos, y comienzan a bailar la coreografía: primero realizan un intercambio de lugares, en el cual la pareja de atrás pasa entre medio de la otra pareja y se ubica adelante, esto se repite varias veces. Luego los hombres avanzan hacia el centro del cuadrado donde hacen un molinete antes de ubicarse en el lugar del otro varón, las mujeres, a su turno, hacen lo mismo (...).

Notas de campo,  
Certamen Chakaymanta, Septiembre 2010.

Estas notas de campo son la descripción de un baile llamado “Los Amores”, performado para participar del rubro “conjunto tradicional” en la categoría mayores. En los reglamentos de los certámenes, la forma tradicional aparece definida de la siguiente manera:

### TRADICIONAL

Es todo aquello que respete las **costumbres propias y autóctonas** del folklore argentino, en todas las expresio-

nes, por lo tanto deberá tenerse en cuenta los siguientes puntos: vestimenta, accesorios, tocados, calzado, etc. Deberán mantener la **autenticidad** de la época o bien **reproducirlas fielmente**. Las coreografías y elementos fundamentales de la danza **deberán ajustarse a las manifestaciones populares sin alteración técnica ni coreográfica**. (Reglamento del 4to. CERTAMEN FOLKLORICO NACIONAL "PIRAN BAILA EN ZAMBA" - Octubre de 2006, mi énfasis)

#### DE LAS FORMAS

Art. 36º) Se entiende por TRADICIONAL, aquella que representa las formas **originales, auténticas y autóctonas** de nuestro folclore en todas sus manifestaciones, para lo cual se deberán respetar los siguientes puntos; atuendos, tocados, etc. Deberán ser **auténticos o fiel reproducción** de los mismos. Los instrumentos acompañantes (ya sean en vivo o grabados), serán típicos de las orquestas folklóricas de las zonas representadas. ... Los pasos y mudanzas, como así también las formas coreográficas, **se ajustarán estrictamente a las interpretaciones que hace el pueblo**. (Reglamento del 1º CERTAMEN FOLKLÓRICO INFANTIL DE CANTO Y DANZA DON SEGUNDO SOMBRA. BERAZATEGUI - Noviembre del 2006, mi énfasis).

Al iniciar la investigación, términos como "originales", "auténticas", "autéctonas" y "populares", o indicaciones como "se ajustarán estrictamente a las interpretaciones que hace el pueblo", me resultaban totalmente inasibles, por lo que recurrí a los bailarines y a los directores de ballet para que me explicaran qué significaban: qué danzas, qué movimientos, qué tocados, qué música, etc., se incluían dentro de estas denominaciones.

De a poco y hablando con distintas personas, me fui dando cuenta de que muchos se remitían *a lo que está en los libros, a los documentos*. Este conocimiento práctico se vio reflejado en el reglamento del "Festival de la Sierra - Encuentro folklórico nacional", donde en lugar de "se ajustarán estrictamente a las interpretaciones que hace el pueblo", se establece que "se ajustarán estrictamente a las versiones registradas y publicadas de difusión masiva":

#### De las Formas

Art 12. Se entiende por TRADICIONAL aquella que respeta las formas originales auténticas y autóctonas de nuestro folclore en todas sus manifestaciones, para lo cual se deberán respetar los siguientes puntos:

Los trajes, atuendos, tocados, etc. deberán ser auténticos o fiel reproducción de los mismos.

Los instrumentos acompañantes, ya sean en vivo o en grabación, serán típicos de las orquestas folclóricas (guitarra, bombo, caja, violín, bandoneón, verdulera, charango, etc.). La interpretación de los temas que se utilicen para la danza será de estilo netamente tradicional, tanto instrumental como vocal.

Los pasos, mudanzas y coreografías, **se ajustarán estrictamente a las versiones registradas y publicadas de difusión masiva**.

La actuación de Solistas de Malambo podrá ser en contrapunto si el Jurado por cuestiones de evaluación así lo dispusiere.

(XXIV Festival Nacional de la Sierra, febrero de 2007.)

En la mayoría de otros reglamentos no aparece esta referencia a las publicaciones, si bien en la práctica, todos los directores de ballets que participan del circuito de certámenes saben que

aquello bailable dentro de la forma tradicional son ciertas versiones publicadas en determinados libros. La inclusión de esta modificación en el Reglamento del Festival de la Sierra responde a la activa participación de uno de sus jurados, Héctor Aricó, ex-bailarín, actual profesor del Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA), coreógrafo reconocido internacionalmente<sup>9</sup>, y jurado de los certámenes más prestigiosos de danzas folklóricas argentinas, como por ejemplo: Festival de la Sierra en Tandil (prov. de Bs. As.) organizado por la peña El Cielito; Festival Nacional de Malambo en Laborde, Córdoba (que es la instancia consagratoria para los malambistas); Festival de Folklore organizado por Chakaymanta en San Isidro, prov. de Bs. As, etc. Como veremos a continuación, Aricó ha tenido una influencia fundamental en la constitución del campo de los certámenes de folklore argentino como se desarrollan hoy en día, generando algunas de las disputas al interior de dicho campo.

Los criterios propuestos por Aricó (2004) en su libro *Danzas Tradicionales Argentinas. Una nueva propuesta*<sup>10</sup>, son hegemónicos para la evaluación de la forma tradicional. Sustento esta afirmación en que, por lo observado y conversado en el campo, sus libros son textos de referencia para la mayoría de los directores de grupos de danza, aunque también circulan muchos otros, como el *Manual de Danzas Nativas*, de Pedro

9 Los siguientes datos aparecen en su página: Estudió danza y composición coreográfica en Europa y EE. UU. Actuó como Jurado, maestro y coreógrafo en Inglaterra, España, Francia, Italia, Eslovenia, Unión Soviética, EE. UU., Islas Canarias, Sudáfrica y Japón. Autor de numerosos libros. Premiado como coreógrafo en Inglaterra, Yugoslavia y Francia; en el 2005 recibió el Diploma de Honor a la Trayectoria, otorgado por el Consejo Argentino de la Danza y la UNESCO. Levantado de [www.hectorarico.com.ar](http://www.hectorarico.com.ar) en diciembre de 2010.

10 Para este trabajo utilizaré la segunda edición “aumentada y corregida” del año 2006.

Berruti<sup>11</sup>. Con respecto al uso de los manuales, en un diálogo personal<sup>12</sup>, Aricó me aclaró que en realidad los ballets “pueden usar cualquier libro, mientras respete lo que proporciona el autor. Nuestra tarea como jurado es... que se respete el material aportado”, posicionándose así como exégeta privilegiado de los textos. Finalmente, es hegemónico (y no monopólico), en tanto compite con otros criterios de evaluación<sup>13</sup> y siempre existe la posibilidad de su decadencia y/o recambio.

Teniendo en cuenta su carácter hegemónico, me interioricé en los contenidos de *Danzas Tradicionales Argentinas*, y escribí una ponencia que presenté ante algunos de sus colegas en un congreso de Río Cuarto, provincia de Córdoba, en agosto de 2007. En ella sostenía que en el texto de Aricó existía una aparente contradicción entre la definición que el autor presenta para las danzas tradicionales, y los documentos que presenta como fuente para recrear esas danzas, contradicción que se disolvía al pensarlo teóricamente como creación de tradiciones (Hobsbawm, 1992). A continuación, resumo los puntos más importantes desarrollados entonces.

11 La primera edición de este manual es de 1954, actualmente se encuentra en venta la 22ª edición, del 2010. Siempre editadas por la Editorial Escolar, fundada por el propio autor.

12 El “diálogo” consistió en que yo le enviara un artículo por correo electrónico, y él le hizo los comentarios/ aportes que consideró pertinente. Tengo pendiente el ejercicio de reflexividad que estas nuevas modalidades de campo necesitan.

13 Conversando con un prof. del IUNA, me decía: “creo que el alumno debería abrir un poquito más los ojos, porque a veces estamos bailando cosas que ni siquiera sabemos si tenemos la certeza de que se ha bailado o no [ ] Obviamente que prevalecía el bailarín en aquellos tiempos, algo que en el tradicional hoy se fijan si puso la patita acá, si el pañuelito va al hombro, si es defectuoso ese giro y coronación [ ] me parece que perdemos bailarines y a veces se dan fallos [ ] que realmente no tienen nada que ver con la esencia de lo que es la danza, que es rescatar al bailarín”.

En el libro *Danzas Tradicionales...*, Aricó presenta la descripción de alrededor de 80 danzas, clasificadas según la cantidad y diversidad de documentos que acreditan su existencia: pueden ser “de abundante documentación” o “de escasa documentación”. A su vez, las primeras se subdividen según su alcance, en nacionales o regionales; las danzas de escasa documentación son consideradas regionales. De cada danza hace una introducción con su ubicación histórico-geográfica, describe sus características coreográficas, de atuendo, contextuales, etc. y, por último, transcribe fragmentos de uno o más *documentos* que describan la danza.

Buscando su definición de danza tradicional, encontré que Aricó toma una clasificación de danzas que las organiza en dos categorías: la ‘danza social’ –que incluye las de recreación popular y las ceremoniales– y la ‘danza artística o de espectáculo’ (2006: 26)<sup>14</sup>. Afirma que su interés en las danzas tradicionales es un interés por las danzas sociales del pasado (2006: 34), excluyendo en su definición de tradicional, entonces, aquellas danzas con elementos artísticos pensadas para el espectáculo. Además, una característica fundamental de las danzas tradicionales es su tipo de transmisión:

la danza es tradicional cuando *se ha transmitido de manera espontánea mediante el ejemplo y la palabra* durante un largo espacio de tiempo, es decir, que la misma sociedad y por una cuestión afectiva se encargó de que trascienda de una generación a la siguiente. (2004: 5).

El significado del adjetivo “espontáneo” para describir un tipo de transmisión que se da a través del ejemplo y la oralidad,

14 En la re-edición del libro en 2008, propone otra clasificación, según el propósito de los danzantes, y las clasifica como: de exhibición, de esparcimiento y de invocación.

se opone a la transmisión académica, mediada por la palabra impresa. El énfasis en la diferencia del tipo de transmisión es central en el argumento general del libro porque éste es, fundamentalmente, una revisión de los criterios académicos que la Escuela Nacional de Danzas utilizó para establecer las *danzas tipo* (y de ahí lo de *Una Nueva Propuesta*). El autor plantea que sus maestros –aquellos que sistematizaron la enseñanza de los bailes llamados folklóricos– optaron por establecer un repertorio de las danzas tradicionales argentinas con un criterio que alejaba a los aprendices de lo que realmente bailaba el pueblo, ya que supeditaba las sutilezas del baile popular a una homogeneización de las formas para facilitar la tarea didáctica (ej. caso de las esquinas hacia la izquierda). Aricó empieza a sentir los problemas de ese criterio, en tanto no logra representar a las danzas como originalmente se bailaban. Su moción en *Danzas Tradicionales...*, publicado por primera vez en el año 2000 (“la bomba atómica”, como él mismo contó que se habían referido a su libro), fue considerar como “Coreografía tipo” al primer registro escrito completo publicado de cada danza, bajo el supuesto de que la primera textualización es el *documento* “menos afectado” (entrevista); es decir, es el más fiel a las danzas tradicionales caracterizadas por la transmisión espontánea. Con la noción de *documento*, entonces, Aricó instituye al registro escrito como la fuente más directa a una verdad inaccesible, la verdad del pasado, “la verdad de nuestras danzas está en el pasado y nuestra verdad son los documentos, es decir, un camino parcial de regreso hacia ese pasado” (2004: 3).

Sin embargo, muchos *documentos* que presenta en el libro, resultan un desafío para su definición de danzas tradicionales como sociales (vs escénicas) y espontáneas (vs aprendidas en academias). Según observé en mi ponencia, algunos registros de las danzas eran resultado de la observación de espectáculos<sup>15</sup>,

15 Como el Pericón, originado en la presentación circense de los herma-

o estaban modificados con la finalidad de ser presentaciones escénicas<sup>16</sup>; también presenta codificaciones realizadas por maestros de danza<sup>17</sup>. Mi hipótesis fue que más que una definición sobre lo tradicional, lo que importaba era la invención de tradiciones en el sentido articular propuesto por Hobsbawm “El objeto y la característica de las “tradiciones”, incluyendo las inventadas, es la invariabilidad. El pasado, real o inventado, al cual refieren, impone prácticas fijas (normalmente formales) como la repetición (2, mi traducción). En el próximo apartado expondré la visión nativa sobre mi análisis.

Alrededor de la noción de *documento* como concepto nativo, entonces, podemos rastrear la lucha por definir qué es tradicional. ¿Qué son estos documentos? ¿quiénes y para qué los escriben? ¿dónde circulan, quiénes los leen?

Para Aricó hace falta una “combinación de caminos científicos” (2000: 5), que incluyen al Folklore y la Historia (en tanto disciplinas de investigación) para reconstruir el pasado histórico a partir de sus índices: los documentos. En este sentido destaca el trabajo realizado por las siguientes personalidades: Jorge Furt, Carlos Vega, Isabel Aretz y Olga Fernández Latour de Botas (2004: 6). Sin embargo, también recurre a otro tipo de documentos que no considera científicos. Son ejemplo de ellos el trabajo de costumbristas como Arturo Berrutti y Ventura Lynch (quienes anotan sobre lo que viven sin rigurosidad científica) y de recopiladores no científicos como Andrés Chazarreta.

nos Podestá, o algunos registros de Lombardi, originados en el espectáculo de Chazarreta.

<sup>16</sup> Como el Carnavalito, registro de Carlos Vega (ver Hirose 2010).

<sup>17</sup> Nuevamente el Pericón, en este caso de Vicente Darago, maestro de danza en los salones.

## El punto de vista de dos jurados durante las entrevistas

### Primer movimiento: En los certámenes, lo tradicional es en realidad académico

Después de la presentación del trabajo, tuve oportunidad de realizar una entrevista al autor del libro. Le habían llegado comentarios diversos sobre mi presentación, y estaba interesado en conversar conmigo; la cita fue en su domicilio. Primero le presenté un breve resumen del argumento de la ponencia, y luego pasé a ser toda oídos. Quedé sorprendida ante las aclaraciones recibidas, observando la distancia entre lo escrito y lo dicho. Yo conocía a Héctor Aricó en persona porque había asistido a un taller que dictó sobre danzas tradicionales, aunque en ese momento no me presenté como alguien que se encontraba realizando una investigación sobre las danzas folklóricas. Durante el curso de ese taller, pude apreciar su histriónica habilidad para enseñar las danzas “y hacer que todos bailen”. En la entrevista, además, mostró ser una persona sumamente convincente, clara en su exposición, con muy buen sentido del humor y abierto a escuchar puntos de vista críticos, aunque los descartara por poco prácticos.

Con respecto a la contradicción que había señalado en la ponencia entre los documentos presentados en su libro y su definición de danzas tradicionales, sostuvo que tal contradicción no existía, ya que su objetivo en el libro no había sido dar una definición de tradición, lo que hubiese significado un debate interminable y no hubieran alcanzado “nueve mil doscientas páginas” para reflejarlo. Su objetivo, en cambio, era aportar un grupo de coreografías con un criterio preciso. En sus propias palabras:

la contradicción que vos ves en mi libro, no es contradicción. ¿Por qué? Porque mi intención en el libro no fue trabajar sobre el concepto de lo tradicional. La problemática dentro del libro es qué ocurre con aquellas danzas que fueron creaciones netamente académicas, que nunca tomaron en cuenta ningún modelo de lo popular. Entonces lo que yo propongo ahí es trabajar con documentos, y con el documento más viejo de cada baile, que se supone que es el menos afectado.

Debo decir que, con pocas intervenciones de mi parte, el “entrevistado” siguió contestando muchas de las dudas que yo podría tener a partir de la lectura de su libro y su participación como jurado en los certámenes, lo que mostraba que él ya había pasado por todos esos cuestionamientos, y tenía las respuestas elaboradas con anterioridad.

La forma tradicional de la danza folklórica argentina en los certámenes, entonces, consistiría en saber leer los documentos para poder interpretarlos en función de una presentación escénica. Por eso, lo que en los certámenes “se dice tradicional en realidad es académico[...] es lo que cada academia y cada ballet aprendió del libro que tienen a su alcance y con el cual estudian”. Esto supone, según la explicación del entrevistado, que en la forma tradicional en los certámenes se evalúan ítems como la técnica del paso básico, el inicio con un determinado pie, la coordinación rítmica, el uso del espacio, el cuidado en el vestuario, etc., elementos que no son tenidos en cuenta, necesariamente, en un baile popular. Además, Aricó avanzó hacia una crítica de los documentos, diciéndome con sinceridad que las coreografías de su libro respondían al criterio de ser la primera documentación existente, lo cual no significaba que hayan sido precisas con respecto a una ejecución popular.

A esta visión crítica de los *documentos*, se sumaron otras a lo largo de la entrevista. Porque si bien los *documentos* son las bases sobre las cuales armar un cuadro —lo que provee información sobre la coreografía, el atuendo, la versión musical, las coplas— el punto central en la recreación de una danza tradicional es el bailar: “lo que se está evaluando en el certamen no está escrito en el documento, que es el bailar: cómo vos me hacés creer que eso es una huella<sup>18</sup> de 1840 y eso no está escrito ni siquiera en los ítems de calificación, porque lo escrito es sólo lo objetivo”. Según continuó durante la entrevista, las coreografías en realidad no existen, sino “los patrones coreográficos que un pueblo maneja desde la espontaneidad”. El problema, para Aricó, es justamente que la espontaneidad definitoria de las danzas tradicionales no se puede enseñar.

Durante la entrevista, Aricó parece desacralizar a los *documentos*, esos mismos *documentos* que había consagrado a través de su libro *Danzas Tradicionales...* Esta visión crítica de los documentos por la misma persona que los hubo encumbrado, sin embargo, no debe opacar la centralidad que los documentos y libros tienen, en efecto, entre los participantes de los certámenes y que pude constatar durante mi trabajo de campo. Otros jurados, por ejemplo, me habían comentado que los participantes debían tener la documentación de la versión que habían elegido para bailar, en caso de que entre los miembros del jurado surgiera alguna duda o no conocieran el *documento*. Por su parte, el reglamento de los Torneos Bonaerenses (organizados por el gobierno de la provincia de Buenos Aires), incluye una lista de los manuales consultables. La materialidad que la palabra impresa le da a un acto efímero como es el de bailar ha sido fundamental para el trabajo compilatorio y difusor de los folkloristas, y esa autoridad se ha trasladado hoy al mundo de los certámenes. Asimismo, entre los directores de los ballets el

18 “Huella” es el nombre de un baile folklórico.