

uso de los *documentos* como fuentes para el armado de coreografías en el rubro tradicional –como vimos al inicio de este capítulo en la anécdota etnográfica– es una práctica compartida. Práctica-conocimiento que se infunde a través de talleres que se dictan en distintos lugares, a través de los veredictos del jurado, y desde algunas aulas de la licenciatura en Folklore del Instituto Universitario Nacional del Arte. De cualquier manera, este extendido uso de los documentos escritos por parte de los coreógrafos y bailarines no implica necesariamente que ellos creen que al seguirlos están bailando algo "tradicional" en sentido estricto. Conversando a ese respecto, el director del ballet me dijo, desestimando el debate: "Qué se yo, como dice un amigo mío, desde que está en un escenario, no es tradicional."

Ahora bien, como sostiene Bell (1992) para el caso de los rituales, la recurrencia a textos escritos es una entre otras estrategias de legitimación de los participantes (laicos o expertos). Así, la primacía de los textos no es un resultado inevitable sino que se opone continuamente a otras prácticas como la memoria, la edad, la experiencia, etc., para renegociar la tradición, la autoridad y la hegemonía. De la misma manera, la noción de *documento* en el campo de los certámenes es hegemónica y se enfrenta con otras posturas, aunque menos divulgadas, como la que muestro a continuación.

### Segundo movimiento: Reproducir un "discurso corporal regional"

El concepto *discurso corporal regional* es acuñado por Liliana Randisi (2003-4), licenciada e investigadora en Folklore, jurado en certámenes, docente de la carrera de Folklore en el IUNA, institución de la que fue secretaria académica, puesto que ocupaba cuando la entrevisté. Antes de dedicarse a la academia,

además, fue bailarina y directora de ballet, logrando importantes premios en los certámenes más conocidos. Nuestro diálogo se entabló a partir de una serie de preguntas realizadas al inicio de la entrevista, donde yo notaba la hegemonía de los criterios de Aricó en la práctica de la danza tradicional. Ella se distanció de la teoría de los *documentos*, ya que en su opinión "la palabra escrita no es sinónimo de veracidad". A continuación, transcribo un fragmento de la entrevista, donde desarrolla su postura:

Y las dos apreciaciones importantes que me parecen a mí que podríamos hacer de este arte que estamos viendo, es entender al arte folklórico, a las artes folklóricas, en relación con lo que estas artes connotan para mí. Entonces, ahí, se pierde la objetividad y entra lo subjetivo. Entra a tallar cuáles son mis conocimientos previos. Entonces, yo puedo, ante una adoración o ante una cueca cuyana, apreciar, desde lo auditivo, la selección musical porque tengo 14 años de haber estado en pareja con un excelente músico cuyano; haber aprendido a cosechar, a cocinar, a cantar, a bailar allá. Porque es de allá. Pero no gente de allá que estaba vinculada con lo académico, sino con la práctica empírica. Entonces ese bagaje que tengo hace que yo aprecie cuestiones del repertorio cuyano desde otro lugar: van a connotar en mí cuestiones diferentes. Lo mismo va a pasar cuando yo bailo una huella, o cuando estoy bailando algo cuyano o algo koya, después de haberme instalado 6 años en Abra Pampa, o en San Salvador de Jujuy, y hacer mis estudios en el Norte, para a partir de ahí decir "me subo a bailar un bailecito". Porque el modo de ser de ellos no está vinculado estrictamente con la forma. Cómo pausar una mirada, una pausa, una respiración, la emoción, la intencionalidad, son cuestiones que se aprenden desde otros lugares [diferentes a la lectura de textos].

Quisiera destacar dos dimensiones que aparecen entrelazadas en este fragmento, pero que voy a distinguir en función del análisis. Por un lado, su noción de *discurso corporal regional*, y por otro, su comprensión del folklore como un arte comunicativo, de intercambio de connotaciones.

Su idea sobre la danza folklórica, entonces, tiene que ver con lo que ella denomina *discurso corporal regional*, es decir, que en su forma tradicional la danza debe tratar de reproducir el “modo de ser” del pueblo que la baila, un modo de bailar que no tiene que ver con los recorridos coreográficos sino con “cómo pautar una mirada, una pausa, una respiración, la emoción, la intencionalidad”. Este modo de ser reflejado en la danza, está enraizado en la “práctica empírica”, en las actividades de la vida cotidiana de cada región como cocinar, cosechar, caminar, en la relación de la gente con su pasado, con el clima, con el paisaje, etc.

En el contexto de los certámenes, la perspectiva comunicacional la lleva a resaltar la subjetividad en la evaluación, ya que ésta depende (como lo expresó durante la entrevista) de la connotación que la danza genere en cada receptor –incluyendo a los miembros del jurado. Y esa recepción está íntimamente ligada con la experiencia que cada uno tiene de la región representada en la danza, motivo por el cual cobran relevancia sus relaciones personales –pareja cuyana– y sus estadías en distintos lugares. Esa experiencia le aporta elementos personales subjetivos, que pesan al momento de realizar una evaluación.

Esta alternativa fue publicada en un artículo de “Folklore Latinoamericano” (2003-2004), serie que reúne una selección de ponencias presentadas en los Congresos de Folklore, organizado por el departamento de Folklore del IUNA. En el artículo, además, reflexiona sobre la enseñanza universitaria de la danza folklórica en su versión tradicional, y cuestiona la legitimidad automática de la que gozan algunas versiones por el sólo hecho de provenir de una institución universitaria. Situada

como titular de la cátedra de Danzas Folklóricas Argentinas III y IV de la carrera de Folklore del IUNA, sostiene que uno de los problemas para la conservación y divulgación del *discurso corporal* es la “sobreevaluación del procedimiento”<sup>19</sup>, debido a una “estimación del registro escrito como el único modo válido de acceder al conocimiento que ‘tradicionalmente’ se ha dado de modo ‘oral y empírico’” (Randisi, 2003-2004: 266). Como alternativa, ella propone cambiar las estrategias de enseñanza: en lugar de privilegiar alguna versión –sea el criterio que fuera– su propuesta consiste en presentar versiones coreográficas de distintas escuelas y, a su vez, invitar a investigadores o bailarines, para que ellos compartan sus experiencias en los distintos *discursos corporales* de cada región. Esta estrategia de transmisión de las danzas tradicionales, que incorpora la corporalidad y la experiencia, presenta dificultades al momento de publicar, lo cual dificulta la difusión de esta perspectiva.

La noción de *discurso corporal regional* desarrollada por Randisi es similar a la del caso venezolano estudiado por Martínez (2002), donde la fuente de inspiración para las *danzas nacionalistas* de la compañía *Danzas Típicas Maracaibo*, está en las poblaciones campesinas, por ser éstas un símbolo del pasado (aunque este supuesto evolucionista no se encuentra en Randisi). Por eso, la autenticidad va a estar dada por un conocimiento de “primera mano” de los elementos folklóricos que se utilizarán para la creación de las danzas nacionalistas. Ante la imposibilidad de que todos los bailarines realicen excursiones masivas al campo, este conocimiento de “primera mano” es reemplazado por la participación en talleres dictados por in-

19 Por “sobreevaluación de procedimiento” entiende un excesivo enfoque en los recorridos y las figuras, es decir, en hacer lo que marca la descripción escrita en lugar de interpretar, bailar expresivamente. Por ello, en el trabajo se plantea buscar una forma pedagógica, diferente de la utilización de documentos, para enseñar las formas de bailar regionales.

vestigadores que sí estuvieron en contacto con los “bailadores” en el campo<sup>20</sup>.

En definitiva, tanto Aricó como Randisi coinciden en que la característica fundamental cuando se baila una danza tradicional en un certamen es la capacidad de transmitir una situación de origen popular. La diferencia se encuentra en las estrategias que utilizan para llegar a transmitir esa situación. Mientras que Aricó se focaliza en la importancia de los *documentos* escritos como fuente para recrear las danzas en sus contextos históricos, Randisi prefiere una incorporación por medio de la experiencia *in situ* que permitiría actuar y percibir las características particulares de cada *discurso corporal regional*.

### Otras palabras: escritas y habladas

Si bien el objetivo central de este artículo es discutir el lugar de la palabra impresa en la práctica de la danza folklórica argentina en su forma tradicional, no quisiera finalizar sin hacer mención a otros dos momentos donde las palabras se entretienen con los movimientos para dar forma a esta práctica kinésica: en las devoluciones de los jurados y en las reuniones de los ensayos.

Los certámenes son concebidos como instancias de aprendizaje, y eso se debe en gran parte a la *devolución* que realizan los jurados.<sup>21</sup> Estas *devoluciones* toman siempre la forma de escrito, a través de las planillas que cada miembro del jurado confecciona por participante (individuo, pareja, conjunto) y,

20 The interpretations of the *danzas nacionalistas* are made authentic by the participation of the dancers in workshops of the alleged traditional/folkloric forms of the dance. (Martinez 2002: 270)

21 Otra dimensión de este aprendizaje es la observación e incorporación de ciertos estilos. Ver Hirose (2009).

en muchos casos, también se realizan devoluciones oralmente, luego de las presentaciones. Las planillas se entregan luego de la lectura de veredictos –cada participante recibe su evaluación, pero no accede a la de los demás ballets– y son leídas más tarde de manera grupal. En general, son comentarios sobre estilo, vestuario, coreografía, expresión, etc., y pueden incluir también correcciones, felicitaciones, o sensaciones generales sobre la ejecución (“grupo con mucha fuerza”).

Otra instancia donde la palabra cobra fuerza es durante los ensayos. Tuve la oportunidad de presenciar la elaboración de una coreografía, en la que el director y su hermana iban armando la sucesión de movimientos a ser bailados. Mario pensaba y le daba indicaciones “quiero que las chicas vayan al centro y se vea como una explosión” –entonces su *partener* lo interpretaba a través del movimiento y preguntaba “¿así?”, poniendo ella misma una importante cuota de creatividad. Los bailarines, por su parte, los observaban, lo bailaban y pedían precisiones. Durante ese proceso, el director iba componiendo detalle por detalle: “lleven la mirada hacia adelante”, “doblen ligeramente el codo”, “la palma de la mano va hacia arriba, con los dedos ligeramente entreabiertos”, marcándoles con estas palabras la forma de pulir las posiciones y movimientos.

Durante los ensayos, además de lo estrictamente dancístico, hay momentos para dialogar y llegar a acuerdos comunes en relación a diversas cuestiones: desde el sentido que se busca imprimir en la interpretación de una danza, hasta cuestiones organizativas de festivales o viajes. En el primer caso, las palabras son utilizadas para generar una comprensión del bailarín, bajo el supuesto de que esta comprensión se verá reflejada en la interpretación de la coreografía. Recuerdo una vez, por ejemplo, en la que el director del ballet comenzó a explayarse sobre el sentido que buscaba transmitir a través de un cuadro coreográfico. Se trataba de una chacarera de Horacio Banegas para

un cuadro *raíz*. Tras señalar que, a diferencia de las tendencias actuales, este músico vuelve a los formatos musicales originales, explicó que la coreografía buscaba representar el nacimiento de esta danza en los patios de Santiago del Estero, y que por esa razón en un momento se separa una pareja y baila detrás del grupo coreográfico principal. Más tarde, me explicó que si hizo ese paréntesis en el ensayo fue para que los bailarines “lo sientan” y puedan interpretar lo que están bailando.

### Palabras finales

A lo largo del capítulo, he discutido la injerencia de las palabras impresas en la práctica de la danza folklórica en su forma tradicional, dentro del circuito de certámenes. He encontrado que se ha desarrollado la noción de *documento* para designar a los registros históricos sobre los cuales debe basarse la escenificación de los bailes en su forma tradicional. Esta noción es hegemónica, informando tanto la actividad de los grupos de baile, que utilizan estos documentos para armar los cuadros del rubro tradicional, como las cláusulas de los reglamentos. Pero más allá del *documento*, los grupos recurren a otras estrategias para preparar los cuadros, como la observación de un grupo étnico determinado o la comprensión de la intención coreográfica. En oposición a la noción de *documento*, aparece la de *discurso corporal regional* que, antes que el registro escrito, valora la vivencia en distintas regiones para poder representar una danza típica de un lugar.

Retomando la noción bourdiana de campo, las distintas definiciones que los actores tejen para definir a la danza tradicional (documento/vivencia), reflejan sus posiciones en el campo, abogando cada uno por sus saberes diferenciales (sobre los documentos históricos en el caso de Aricó, sobre los movi-

mientos según las regiones en el de Randisi). Esto deriva en dos tipos de estrategias para legitimar su posicionamiento como expertos en la definición y evaluación de la forma correcta de bailar. Por un lado, la valoración de los documentos permite la reproducción de danzas que tuvieron lugar en el pasado, mientras que el discurso corporal enfatiza la necesidad de vivencia para poder reproducir el movimiento propio de una región.

Por su parte, los concursantes y bailarines, menos involucrados en la lucha por definir la tradición en que están envueltos los expertos, recurren alternativa y conjuntamente a las dos fuentes de tradición. De este modo, en tanto que en la lectura de Aricó y Randisi aparece una distinción más clara entre palabra escrita en el *documento* y experiencia vivida e inscripta en el *discurso corporal* para definir lo tradicional, entre los bailarines y coreógrafos ambas estrategias se combinan para la representación escénica de lo tradicional.

### Bibliografía

- ARICÓ, Héctor, *Danzas Tradicionales Argentinas. Una nueva propuesta*, 2da edición. Buenos Aires, Ediciones del autor, 2004.
- ARICÓ, H., *Artículos sobre danza*, Buenos Aires, Ediciones del autor, 2006.
- BELL, Catherine, *Ritual Theory, Ritual Practice*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1992
- BUCKLAND, Theresa J., “Dance History and Ethnography: frameworks, sources, and Identities of Past and Present”, en Buckland, T.J. (ed.), *Dancing from Past to Present. Nation, Culture, Identities*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 2006.
- BERRUTI, Pedro, *Manual de Danzas Nativas*, Buenos Aires, Editorial Escolar, 1ra edición, 1954.

BOURDIEU, Pierre, *El sentido práctico*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007.

DAVIS, Natalie Zemon, *Society and Culture in early Modern France*, Stanford, California, Standord University Press, 1975.

EINSENSTEIN, Elizabeth, *The printing revolution in early Modern Europe*, New York, Cambridge University Press, 1993.

GÓMEZ, Susana y RANDISI, Liliana, “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, 2006.

HIROSE, María Belén. “Los elementos escénicos en los documentos sobre danzas tradicionales argentinas”, presentado en el Congreso Regional de Folklore, Río Cuarto, 15, 16 y 17 de Agosto, 2007.

HIROSE, M. B., “Los certámenes de danza folklórica. Las formas estilizadas como estrategias de ritualización”, en: *Cuadernos FHyCS-UNJu*, N° 36, 2009, pp. 57-67.

HIROSE, M. B., “El movimiento institucionalizado: Danzas folklóricas argentinas, la institucionalización de su enseñanza”, en: *Revista del Museo de Córdoba*, Vol. 3, N° 3, 2010, pp. 187-194. en prensa.

HOBSBAWM, Eric, “Introduction”, en: Hobsbawm, E. y Ranger, T. (eds.), *The invention of Tradition*, Cambridge, University Press, 1992.

HUGHES-FREELAND, Felicia, “Construction a Classical Tradition: Javanese Court Dance in Indonesia”, en: Buckland, T. J. (ed.), *Dancing from Past to Present. Nation, Culture, Identities*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2006.

MARTÍN, Alicia, “Introducción”, en: Martín, A. (comp.), *Folklore en las grandes ciudades*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2005.

PÉREZ MONTFORT, Ricardo, Reseña de: Parga, Pablo. 2004. *Cuerpo vestido de nación. Danza folclórica y nacionalismo mexicano (1921-1939)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes–Fondo para la Cultura y las Artes, en: *Desacatos*, N° 19, septiembre-diciembre 2005, pp. 189-192.

RANDISI, Liliana, BELIZÁN, Martín e INVERNIZZI, Laura, “Reflexiones acerca de la ‘divulgación’ de las danzas tradicionales argentinas: el interés por la apreciación del discurso corporal regional en el marco de la globalización”, en: *Folklore Americano*. Tomo IV. Buenos Aires, Confolk, 2003-2004.

VAN ZYLE, Judy, “Interpreting the historical records: Using images of Korean Dance for understanding the Past”, en: Buckland, T. J. (ed.), *Dancing from Past to Present. Nation, Culture, Identities*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2006.

VEGA, Carlos, “El Carnavalito. Anecdótico de su difusión”, en: *Selecciones Folklóricas*, Buenos Aires, Codex, 1965.

## Índice

|   |     |
|---|-----|
| Introducción<br>Más allá de los cuerpos móviles: problematizando la<br>relación entre los aspectos motrices y verbales de la<br>práctica en las antropologías de la danza<br><b>María Julia Carozzi</b> ..... | 7   |
| Poder bailar lo que me pinta: movimientos libres,<br>posibles y observados en pistas de baile electrónicas<br><b>Guadalupe Gallo</b> .....  | 47  |
| Bailando las palabras: los documentos escritos en la<br>práctica de la danza folklórica tradicional argentina<br><b>María Belén Hirose</b> .....  | 83  |
| Comunicación y movimiento en la formación<br>dancística independiente porteña<br><b>Denise Osswald</b> .....  | 117 |
| Las políticas de las coreografías en el Festival Mundial<br>de Salsa de Cali<br><b>Juan Felipe Castaño Quintero</b> .....   | 155 |
| Estilos de baile en el tango salón: una aproximación a<br>través de sus evaluaciones verbales<br><b>Hernán Morel</b> .....  | 189 |
| Ni tan pasionales ni tan decentes: tras las huellas de<br>la liviandad en las clases de tango milonguero y las<br>milongas céntricas porteñas<br><b>María Julia Carozzi</b> .....                             | 223 |