

nos permite describir las actividades que enfatizan una diferencia privilegiada con otros contextos de baile. En los términos de Bell, las estrategias a través de las cuales los agentes ritualizados logran marcar una diferencia.

Tomemos, para empezar, el espacio. El certamen necesita de un lugar donde la danza se posicione en un primer plano. Esto se logra a través del emplazamiento de un escenario elevado, acompañado de un buen sonido y luces que permitan concentrar la atención en lo que está pasando arriba del escenario. El vestuario es otro punto donde podemos observar estas estrategias de ritualización. De acuerdo con la categoría que se baile – tradicional, estilizado raíz, estilizado libre- el vestuario se adecuará a formas históricas de vestir debidamente documentadas, tendrán un aire de gaucho y paisana o podrá optar por la «libre elección». La importancia de este punto es tal, que está especificada en la descripción de lo que se entiende por cada categoría en el reglamento y es evaluada por parte del jurado. Por ello, para seleccionar los vestuarios, los directores de ballet tienen en cuenta varios factores: la época que se busca representar, la música, la intención general de la coreografía. Los trajes, entonces, se confeccionan especialmente para las representaciones sobre el escenario. La cantidad de dinero invertido depende de las decisiones, pero suele ser considerable, especialmente el de los varones, por el valor de las botas.

La preparación global (física, mental, emocional, grupal e individual) previa no es menor. Bailar en un certamen, es la culminación de meses de ensayos de ciertas coreografías. Para algunos bailarines es, incluso, resultado de una vida de entrenamiento en las prácticas de baile o zapateo. El público de los certámenes también tiene un componente fundamental que lo diferencia de otros públicos. Además de los participantes de la competencia, está el jurado, generalmente compuesto por tres o cuatro miembros. Las historias personales de cada jurado, también están marcadas por diferencias privilegiadas con otros actores dentro del campo de la danza folklórica. Ellos se han distinguido por su trayectoria dancística, coreográfica o de investigación, siendo merecedores de premios y el reconocimiento generalizado de quienes participan.

La coronación en el primer puesto, otorgará a los ganadores un status privilegiado. Cuanto más prestigioso sea el certamen, mayores serán las puertas que se abran luego en materia de contrataciones ya sea para actuaciones, para dictar cursos o para actuar como jurados en otros certámenes. La decisión del jurado es un acto de habla en el sentido de Austin (1971). Su decisión cambiará la realidad objetiva ampliando las posibilidades de desarrollo en el campo de la danza folklórica. El poder performativo de las palabras del jurado, está garantizado por la institucionalidad de los certámenes. El término debería transmitir un fenómeno inherentemente circular: el propósito de la ritualización es ritualizar personas, quienes despliegan esquemas para dominar (cambiar o matizar) otras situaciones no ritualizadas, para hacerlas más coherentes con los valores ritualizadores y capaces de modelar la percepción. Ritualización y dominio ritual no son solamente circulares; son también un ejercicio en el infinito desplazamiento de significados y propósitos (Bell, 1992: 108).

EL MEDIO SIMBÓLICAMENTE CONSTRUIDO

Además de la diferenciación privilegiada, hay otra característica propia de la ritualización y es que las estrategias de ritualización están arraigadas en el cuerpo, más específicamente, en la relación del cuerpo social con un medio temporal y espacial simbólicamente constituido. «Un corolario de este hecho es que la ritualización es una forma de actividad particularmente muda. Está diseñada para hacer lo que hace sin que lo que esté haciendo traspase el umbral del discurso o del pensamiento sistemático». (Bell, 1992: 93 - mi traducción). Este es uno de los puntos más interesantes que plantea la propuesta de Bell. En otros trabajos, he explorado los sentidos nativos, sus motivaciones, justificaciones, emociones, conflictos, razones con respecto a su participación en los certámenes. El planteo de Bell sobre cuerpos que hacen pero no ven lo que hacen, me obligó a pensar más allá de los sentidos articulados verbalmente.

Que sea el cuerpo, además, un elemento central en este des-reconocimiento de lo que se hace, en una actividad donde lo que se hace – estéticamente – con el cuerpo es el eje central presentaba un gran desafío. Bell sostiene que el cuerpo ritualizado, proyecta y a su vez incorpora los esquemas simbólicos que constituyen el medio en el cual realizan sus actividades. Me pregunté entonces de qué manera, esos cuerpos preparados para moverse estéticamente, estaban a su vez proyectando e incorporando el medio socialmente constituido, y cómo esto era una forma de reelaboración del orden hegemónico. De esta manera, realicé una articulación de la teoría de ritualización con los datos elaborados en el campo, con el propósito de vislumbrar un problema antes no advertido.

¿Cuál es el medio simbólicamente estructurado en el que estamos pensando? El primer paso de estructuración de las competencias son los reglamentos. Las tres formas antes mencionadas, tradicional, estilizado raíz y estilizado libre, se combinan con tres categorías etarias: juvenil, mayor y especial, dentro de las cuales, a su vez, se presentan distintos rubros: solista, pareja, conjunto, y, últimamente se han incluido tríos y cuartetos. Bell sostiene que existe pares de símbolos dicotómicos cuyos significados se entienden en una referencia circular e infinita. Es decir, pares de opuestos, que se comprenden por su homologación con otros pares de opuestos, que están relacionados jerárquicamente. Para el caso de los certámenes, podemos intuir ciertos pares de opuestos que estructuran las relaciones, a saber: jurado-bailarín, ganadores-perdedores, conocedores de la tradición-desconocedores de la tradición, documentos-invenciones arbitrarias, etc. La mayoría de los bailarines que participan de los certámenes, están de acuerdo con que el certamen es una instancia de aprendizaje, en dos sentidos. Por un lado, ponen a prueba su trabajo ante «expertos», es decir, los jurados. Éstos les marcan aciertos y errores en la ejecución de la danza. Por otro lado, el «aprendizaje por imitación» también está presente en los certámenes. Los recursos escénicos innovadores con buenos resultados (es decir, que resultan ganadores, o simplemente que gustan mucho) pueden ser apropiados por otros ballets y utilizados más adelante.

El mecanismo es el siguiente: los bailarines se presentan a bailar, y reciben comentarios de los jurados, ya sea directamente a través de la planilla o indirectamente a través de los resultados. Por ejemplo, todos los grupos presentan sus trabajos, pero sólo uno de ellos será el acreedor del primer premio. Esta situación dispara diversas reacciones: «en caliente», la situación puede llevar a que los participantes se pregunten por la incapacidad de los jurados, o por los criterios que éstos han utilizado para llegar a su veredicto. Más adelante, los grupos, especialmente los directores, reflexionarán sobre los cuadros premiados y aquellos que quedaron fuera. Esta reflexión no es necesariamente consciente, sino que puede filtrarse como una innovación de estilo, que será puesta a prueba en una próxima competencia, incorporando los recursos dancísticos o escénicos que obtuvieron el visto bueno de los miembros del jurado. De esta manera, el jurado, a través de sus veredictos, va señalando formas que luego son abandonadas (si no dieron buenos resultados) o apropiadas (si resultan ganadoras) por los actores. Así, los participantes reproducen las preferencias estéticas de los jurados, incorporando los esquemas que resultaran vencedores durante su participación en eventos anteriores. Vale aclarar que el proceso no es directo. Las razones por las cuales un jurado decide dar un primer premio no se hacen públicas, más allá de las planillas que reciben todos los participantes y que son de lectura privada de cada uno de ellos. Estas planillas, por su parte, suelen decir: «buen trabajo!! Mucha fuerza! Buena técnica» o «calidad de bailarines desapareja, pañuelo muy grande, no se entendió la propuesta, no respeta esencia de la danza». Como se puede observar, no abundan las justificaciones de por qué un cuadro resultó elegido ganador o por qué no. Por eso, la proyección de elementos incorporados en certámenes anteriores, tiene mucho de prueba y error. En este sentido podemos hablar de «sentido ritual», como percepciones y disposiciones del cuerpo, que se conocen a través de la forma en que las cosas son hechas, como «... dominio práctico de los esquemas de ritualización como un conocimiento corporizado, como un sentido ritual visto en su ejercicio» (Bell, 1992: 107).

LA LIBERTAD EN LA CREACIÓN

Ahora bien, uno se pregunta, ¿dónde está el lugar de la creatividad artística propia de la danza? La creatividad es altamente valorada por los directores de ballet y sus bailarines. Por eso, el tipo de aprendizaje que tiene lugar en los certámenes, da lugar a una incorporación creativa. El imperativo de la innovación está muy presente en los directores, no sólo como una necesidad artística, sino también como una forma de mantener el interés de sus bailarines, y, por sobre todo, para diferenciarse del resto de los ballets. Para ganar, hay que marcar una diferencia respecto de los contrincantes, en términos de Bell, una diferencia privilegiada que los ubique en una posición de superioridad.

Como me comentaba el director de un ballet «... hay una cosa que pasa, nosotros siempre decimos que somos un ballet diferente al resto, al punto que la propuesta sobre el escenario del ballet nuestro, siempre es diferente al resto.

Mientras el resto se arrancan los pelos por tratar de superar a determinado grupo, nosotros siempre tratamos de trabajar para mejorar nosotros como grupo, ahí le sacamos una distancia. Después el estilo que hacemos es muy diferente al resto de todos los grupos, es muy diferente, y eso también es una marca para nosotros» Con respecto a su rol ante los bailarines que dirige decía «y yo tengo la obligación constante de ser novedad para ellos, lo cual creo que es muy desgastante, es lo más complejo». Este imperativo de innovación no se contrapone con el control ejercido por los miembros del jurado. Como han desarrollado las teorías sobre el poder -principalmente a partir de Foucault- éste necesita de la libertad para poder actuar. «La libertad (en el sentido de opciones accesibles) es necesaria para el ejercicio del poder ...»(Bell, 1992: 201). Es así cómo, entre el control llevado adelante por los jurados y la libertad creativa aunque limitada de los bailarines, encontramos un espacio que podría ser explorado como lugar de resistencia.

Recapitulemos: Por un lado, los grupos de baile, al participar de los certámenes emprenden un aprendizaje que consiste en reconocer e incorporar las formas valoradas, aquello que es bueno, y por ende premiado y aquello que no lo es tanto, y por ende queda fuera de la terna ganadora. Esta tendencia a incorporar estilos ganadores, se matiza con el imperativo de tener que generar una diferencia privilegiada para ser acreedores de un premio. La maestría ritual consiste, justamente, en saber manejar la dosis de incorporación de aquello que es valorado positivamente por los jurados, y la interpretación personal que marque una diferencia superior con respecto a los otros participantes.

LA CONSTRUCCIÓN DE JERARQUÍAS: UNIDAD E IDENTIDAD

Otros de los efectos de las actividades ritualizadas es la creación de jerarquías. En los certámenes, además de la jerarquía constitutiva de jurado – participante, los veredictos crean una nueva jerarquía entre los participantes, que es la de los ganadores en primer, segundo y tercer lugar, las menciones, y los que quedan afuera. Para que la jerarquía tenga sentido, también necesitamos de la unidad, que todos formen parte del conjunto para que unos puedan estar por arriba y otros por debajo. Esto sucede como consecuencia de las estrategias de ritualización que no sólo marcan diferencias, sino que las ordenan jerárquicamente.

Cabría la pregunta si esa unidad genera algún sentido de identificación. El tema de la identidad es un tema que está por fuera de los objetivos de este trabajo, pero dada su importancia en los estudios actuales aventuro a decir, provisoriamente, que la identidad, como categoría de auto adscripción, no se da entre todos los participantes del certamen, sino al interior de los grupos de danza. Por esto, la unidad necesaria para la jerarquía no procesa, ineludiblemente, sentidos de pertenencia. En este caso, más bien, ocurre lo contrario. La unidad está al servicio de la configuración de rivalidades. Como sostiene Morel para el caso de las murgas: «Si bien es claro que el género de la murga representa una identidad común para muchos, también simboliza una identidad multifacética y conflictiva» (2005: 204) No es casual que esta observación haya sido posible cuando entre las murgas se

discutía la posibilidad de organizar un concurso que implicaba la evaluación de las murgas.

Hay aún otro punto que no hemos explorado y es cómo, al relacionarse con un medio estructurado y estructurante, los cuerpos constituyen las relaciones jerárquicas. Como una estrategia para la construcción de relaciones de poder que parecen «instintivas» al agente socializado, la ritualización supone dos dimensiones básicas. La primera dimensión es la de las dinámicas del cuerpo social, su proyección e incorporación (embodiment) de un ambiente estructurado. La ritualización en esta dimensión es un proceso que trabaja debajo del nivel del discurso. Produce y objetiviza relaciones de poder (a través de los esquemas que organizan el medio), que el agente social luego vuelve a corporizar. Los agentes ritualizados no se ven a sí mismos proyectando esquemas; ellos se ven actuando como respuestas socialmente instintivas a cómo son las cosas. Por ello, la producción y objetificación de esquemas estructurados y estructurantes en el ambiente supone el desconocimiento (misrecognition) de la fuente y la arbitrariedad de los esquemas. Estos esquemas tienden a ser vividos como si derivaran de poderes o realidades que están más allá del alcance de la comunidad y sus actividades, tales como dios o la tradición (Bell, 1992: 206). Así como Bell plantea que el estar arrodillado en la misa católica no representa la subordinación, sino que es la subordinación en sí misma (Ibíd.: 100), el presentarse a bailar en un concurso no «refleja» la jerarquía entre los bailarines y los jurados, sino que la constituye. Los bailarines, al participar en los certámenes, colaboran en la construcción de la jerarquía que los posiciona por debajo de los jurados. Y es por aquí donde encontramos ese hacer que no ve lo que hace, el desreconocimiento propio de las acciones ritualizadas.

Así, la ritualización ve la convocatoria a un consenso de valores, símbolos y comportamientos, para el caso de los certámenes, el respeto por las tradiciones, la iconografía del gaucho, la superioridad del jurado, etc. Lo que no ve es la manera en que el orden social hegemónico es apropiado como un proceso redentor y reproducido individualmente a través de la participación comunal en la orquestación física de oposiciones jerárquicas: la participación significa la construcción de jerarquías con la finalidad de volcar esas oposiciones a favor de sí mismo, luchando por ubicarse del lado de la diferencia privilegiada, es decir, ser los ganadores.

A MODO DE CONCLUSIÓN

La utilización del concepto de ritualización para analizar los certámenes de danza folklórica argentina, permitió describir cómo, a través de la participación en certámenes, los agentes incorporan un conocimiento de la esencia del baile. Este conocimiento no es verbalizado, sino que se despliega durante la ejecución de las danzas. Asimismo, observamos cómo al participar en certámenes los actores proyectan y reincorporan esquemas jerárquicos. Esto significa la participación en un orden hegemónico retentivo. Es decir, que al tiempo que se producen las

relaciones de subordinación, se participa con la percepción, y en algunos casos se experimenta materialmente, una participación positiva en el orden hegemónico.

BIBLIOGRAFÍA

AUSTIN, JL (1971) *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.

BARANGER, D (2004) *Epistemología y metodología en la obra de Pierre Bourdieu*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

BELL, C (1992) *Ritual Theory, Ritual Practice*. New York, Oxford: Oxford University Press.

BOURDIEU, P & WACQUANT, LOIC JD (1995) *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, México: Grijalbo.

GUSS, D (2000) *The Festive State. Race, Ethnicity and Nationalism as Cultural Performance*.

HIROSE, MB (2007) *Los elementos escénicos en los documentos sobre danzas tradicionales argentinas*. Presentado en el Congreso Regional de Folklore. 15, 16 y 17 de Agosto de 2007. Río Cuarto, Córdoba.

MOREL, H (2005) *Identidad, tradición y poder entre las murgas de la ciudad de Buenos Aires*. En Martín, Alicia (comp). *Folclore en las grandes ciudades*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.