



RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad
Nacional
de Quilmes

Carrazana, María Julia

Un mal necesario : la construcción de la tradición en los certámenes de danzas folklóricas de la provincia de Buenos Aires (2015-2017)



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Carrazana, M. J. (2022). *Un mal necesario: la construcción de la tradición en los certámenes de danzas folklóricas de la provincia de Buenos Aires (2015-2017)*. Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes, Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes
<http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/3729>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>



Un mal necesario

La construcción de la tradición en los certámenes de danzas folklóricas de la provincia de Buenos Aires (2015-2017)

María Julia Carrazana

Un mal necesario

La construcción de la tradición
en los certámenes de danzas folklóricas
de la provincia de Buenos Aires (2015-2017)

María Julia Carrazana



Universidad
Nacional
de Quilmes



publicaciones
ciencias sociales

(serie tesis grado)

Universidad Nacional de Quilmes

Rector

Alejandro Villar

Vicerrector

Alfredo Alfonso

Departamento de Ciencias Sociales

Directora

Nancy Calvo

Vicedirectora

Néstor Daniel González

Coordinadora de Gestión Académica

Cecilia Elizondo

Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia

Presidenta

Mónica Rubalcaba

Integrantes del Comité Editorial

Bruno De Angelis

María Eugenia Fazio

Karina Roberta Vasquez

Editora

Carolina Abeledo

Diseño gráfico

Julia Gouffier

Asistencia Técnica

Eleonora Anabel Benczearki

Hugo Pereira Noble

Imagen de tapa

Festival Folclórico de la Sierra, Tandil, febrero de 2016. Fotografía de la autora.

Un mal necesario

La construcción de la tradición
en los certámenes de danzas folklóricas
de la provincia de Buenos Aires (2015-2017)

María Julia Carrazana

Carrazana, María Julia

Un mal necesario : la construcción de la tradición en los certámenes de danzas folklóricas de la provincia de Buenos Aires, 2015-2017 / María Julia Carrazana.

- 1a ed. - Bernal : Universidad Nacional de Quilmes, 2022.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-558-775-5

1. Danza. 2. Danza Folklórica. 3. Concursos. I. Título.

CDD 793.31982

Departamento de Ciencias Sociales

Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia

Serie Tesis Grado

<http://unidaddepublicaciones.web.unq.edu.ar/>

sociales_publicaciones@unq.edu.ar

Los capítulos publicados aquí han sido sometidos a evaluadores internos y externos de acuerdo con las normas de uso en el ámbito académico internacional.

 Esta edición se realiza bajo licencia de uso creativo compartido o Creative Commons. Está permitida la copia, distribución, exhibición y utilización de la obra bajo las siguientes condiciones:

 **Atribución:** se debe mencionar la fuente (título de la obra, autor, editor, año).

 **No comercial:** no se permite la utilización de esta obra con fines comerciales.

 **Mantener estas condiciones para obras derivadas:** solo está autorizado el uso parcial o alterado de esta obra para la creación de obras derivadas siempre que estas condiciones de licencia se mantengan en la obra resultante.

| ÍNDICE |

AGRADECIMIENTOS.....	7
INTRODUCCIÓN.....	9
CAPÍTULO I. El folklore y la tradición en perspectiva:	
identidad, nación, historia.....	15
Folklore y tradición.....	15
Estado, nación y la construcción del folklore.....	24
Danzas folklóricas y certámenes.....	35
CAPÍTULO II. Etnografías de cuatro certámenes de danzas	
folklóricas en la provincia de Buenos Aires.....	47
Festival Folclórico de la Sierra, Tandil.....	49
Certamen de Danzas Folklóricas Cultivando Tradiciones, Berazategui.....	57
Encuentro Nacional de Danzas Folklóricas Quilmes ciudad gaucha.....	63
Certamen Folklórico San Isidro, Boulogne.....	70
CAPÍTULO III. Certámenes, encuentros y tradiciones.....	79
Análisis comparativo.....	79
La dimensión económica de los certámenes.....	89

Circulación de bienes y personas: sociabilidad.....	96
Tradición y tradiciones en las danzas folklóricas hoy.....	110
COMENTARIOS FINALES.....	123
APÉNDICE METODOLÓGICO.....	129
BIBLIOGRAFÍA.....	133
Material de internet.....	136
Reglamentos.....	136

| AGRADECIMIENTOS |

El presente libro es resultado de la investigación que desarrollé en el marco de la tesina de la Licenciatura en Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ). Agradezco a la universidad por brindar este espacio de educación pública, laica y de calidad, y por promover la formación de nuevos investigadores. Quiero expresar mi gratitud a las Dras. Roxana Boixadós y Silvina Smietniansky, quienes gentilmente abrazan mis proyectos, me escuchan y me guían en este hermoso camino de constante aprendizaje que es la investigación. A mis seres amados que constituyen el andamiaje del amor que sostiene mi vida, en especial a mi familia: Stella, Ricardo y Javier, sin su apoyo nada sería posible, y al Negro, que donde quiera que estés, seguramente estarás contento. A mis compañeros/as del Centro de Estudios en Historia, Cultura y Memoria (UNQ), que siempre me acompañaron. Agradezco la posibilidad que me brindaron la Beca de Estímulo a las Vocaciones Científicas (Consejo Interuniversitario Nacional) y la Beca de Formación en Docencia e Investigación (UNQ), sin las cuales no hubiera podido abocarme de lleno a este trabajo. A todos los docentes que me incentivaron a emprender este proyecto y que gentilmente me prestaron su ayuda, ¡gracias! Por último, pero no menos importante, agradezco infinitamente la colaboración de todos/as los/as que hicieron posible el trabajo de campo, aquellos/as que me brindaron su tiempo para cada entrevista: gracias por compartir su vida conmigo, por cada anécdota, foto, mate y charla que nutrió profundamente esta investigación.

| INTRODUCCIÓN |

Hace aproximadamente diez años iniciamos nuestro camino por los circuitos de certámenes de danzas folklóricas junto al ballet folklórico del que formábamos parte. Si bien en todos estos años asistimos a diversas competencias, nunca las habíamos considerado como un *objeto de estudio*. Tiempo atrás, conversando con un amigo, nos comentaba: “Parece loco, pero extraño ir a un certamen”; a partir de ese momento comenzamos a preguntarnos qué implicaba esa *locura* de participar en los certámenes de danzas, debido a que su dinámica consiste en pasar largas horas en vela esperando para bailar tan solo tres minutos en el escenario. Tal vez nuestro amigo en esa frase nostálgica no se estaba refiriendo a la danza en sí misma, sino al hecho de reunirnos con esa excusa, ya que las doce horas de espera se hacen sumamente cortas entre charlas, mates, risas, expectativas, peinados, maquillajes, frío y sueño. Casi como si asistir fuera *un mal necesario* que debemos atravesar.

A partir de entonces los certámenes competitivos de danza folklórica se convirtieron en un tema de indagación al que nos fuimos acercando, de a poco, desde otra perspectiva. Por un lado, éramos conscientes de contar con experiencias, saberes y con una trayectoria de años como parte de un ballet; por otro, desconocíamos la historia de los certámenes, sus orígenes y los motivos por los que se mantienen vigentes a lo largo del tiempo desafiando las cambiantes condiciones socioeconómicas y políticas de nuestro país. Entonces, ¿de qué modo se podían poner en diálogo estas inquietudes con los estudios académicos sobre danzas folklóricas?

Son escasos los trabajos académicos que abordan este tema específico, lo cual nos resultó extraño ya que los certámenes de danzas folklóricas –según los testimonios que pudimos recoger y, posteriormente, constatar– se vienen realizando desde hace más de cincuenta años. El estudio de las danzas folklóricas y en particular de los certámenes tuvieron poca relevancia salvo en aquellos casos que trataban acerca de la institucionalización de las danzas (como, por ejemplo, la creación de la Escuela Nacional de Danza y de otros profesorados). En este contexto, la referencia teórica y metodológica más importante con la que aquí dialogamos es la tesis de maestría de María Belén Hirose, titulada *Danzas folklóricas argentinas: ritual, historia y comunidad* (2011a), que problematiza la cuestión de los certámenes a través de la vivencia de un ballet al cual la investigadora acompañó a lo largo de cinco años.

Decidimos seleccionar cuatro casos dentro de la provincia de Buenos Aires sobre la base de sus respectivas trayectorias, proyección en el presente, organización, convocatoria masiva y público asistente. Así, esta investigación se propuso explorar, a través de una aproximación etnográfica, las relaciones entre las danzas folklóricas, la sociabilidad y la resignificación de las *tradiciones* tanto para los bailarines, los jurados de los certámenes y los miembros de las organizaciones como para el público asistente, en contextos competitivos en el medio urbano. Elegimos centrar la atención en aquello que se consideraba *tradicional* en las danzas folklóricas ya que alrededor de este término detectamos diversas tensiones, discusiones y desacuerdos. En efecto, ¿cuán *tradicionales* son las prácticas dancísticas que se representan en los certámenes? ¿De qué se habla cuando se habla de *tradición* y a qué se opone? ¿Por qué es importante para los distintos participantes de estos eventos establecer los contornos de lo *tradicional* (o caracterizarlo)?

El libro consta de tres capítulos. El primero de ellos traza un recorrido histórico a través de los debates teóricos vinculados al folklore y la tradición, en el que no solo nos centramos en los intelectuales que incursionaron en este campo de conocimiento e hicieron grandes aportes, sino también en las diversas políticas estatales que impulsaron la creación y consolidación de ciertas prácticas actualmente consideradas tradicionales, así como las diferentes instituciones que acompañaron estos proyectos.

El segundo capítulo, de carácter etnográfico, presenta a cada uno de los certámenes seleccionados para este trabajo: el Festival Folclórico de la Sierra, realizado en la ciudad de Tandil; el Certamen de Danzas Folklóricas Cultivando Tradiciones, de Berazategui; el Encuentro Nacional de Danza Folklórica Quilmes Ciudad Gaucha, de Quilmes, y el Certamen Folklórico Nacional San Isidro, que se lleva a cabo en la ciudad de Boulogne¹.

La investigación se desarrolló a lo largo de casi tres años, tiempo en el cual hemos realizado las entrevistas y el trabajo de campo. El registro etnográfico de estos certámenes constituyó un desafío personal, puesto que, en un primer momento, muchas de las dinámicas pasaban desapercibidas por la propia pertenencia y familiaridad que teníamos (y tenemos) con estos eventos. Si bien el libro cuenta con la descripción de cuatro certámenes, en la práctica asistimos a un mayor número de eventos, en calidad de bailarines o simplemente de manera recreativa, lo que nos permitió, de alguna manera, ejercitar la mirada crítica y poner distancia entre los distintos roles (en este caso, el de bailarina y

¹La alternancia entre la forma que conserva la k (folklore) y la que emplea la c (folclore) se debe a que respetamos la grafía utilizada en la denominación oficial de cada evento.

el de investigadora). Es así como nuestras notas fueron nutriéndose de distintas acciones que pasaban desapercibidas ante nuestra vista, poco habituada a las complejidades presentes en el campo; gradualmente, fuimos desplazando la atención desde las danzas en sí mismas hacia lo que ocurría en la totalidad de la dinámica de los certámenes.

Los registros obtenidos, sumados a las entrevistas realizadas a los organizadores, nos sirvieron no solo para dar cuenta de las distintas dinámicas presentes en estos eventos, sino también para recabar información específica en cada uno de ellos. Este material empírico nos permitió realizar un análisis comparativo, con eje en las similitudes y diferencias, que luego se convirtió en una de las principales fuentes para la elaboración del capítulo III, en el que pusimos en diálogo este material con la parte teórica y buscamos realizar nuevos aportes a este campo disciplinar.

En el tercer capítulo, de índole analítico, nos concentramos en las descripciones más densas y específicas propias de la competencia folklórica e intentamos dar cuenta de las diversas dimensiones que se ponen en juego en cada uno de estos eventos. Consideramos importante realizar un análisis desde la perspectiva económica que diera cuenta de las variables materiales que entran en juego a la hora de realizar y asistir a un certamen. Y, al mismo tiempo, es en este capítulo en el que las referencias teóricas propias del campo antropológico nos sirvieron de insumos para problematizar y analizar la información.

Este trabajo intenta visibilizar a los certámenes como fenómenos culturales y sociales, espacios en los que la danza folklórica argentina se despliega y luce, pero que, al mismo tiempo, paradójicamente, se encuentran en constante amenaza debido a los vaivenes de la economía del país. Anhelamos que este estudio contribuya a las discu-

siones acerca de la relación de los certámenes con las políticas públicas y la promoción de las danzas folklóricas como patrimonio cultural argentino; y que, fundamentalmente, se proteja la labor de cada trabajador/a de la danza que los hacen posibles #DanzaEsTrabajo.

| CAPÍTULO I |

El folklore y la tradición en perspectiva: identidad, nación, historia

Este capítulo se propone trazar un breve recorrido sobre algunas de las principales ideas, conceptos, autores y debates que fueron constituyendo al folklore en un campo de conocimiento. Al mismo tiempo, interesa presentar el zigzagante camino que la tradición y el folklore han recorrido en el proceso de conformación del Estado nacional argentino, operando como dispositivos de homogeneización social y de expresión simbólica de la identidad nacional. Este panorama histórico nos sirve para situar en un contexto más amplio a los certámenes de danzas folklóricas que se desarrollan en la actualidad en la provincia de Buenos Aires.

Folklore y tradición

El folklore no solo implica un área de conocimiento integrada a la comunidad académica, sino que también ha tenido una relación directa con distintos “movimientos políticos, sociales, nacionales y regionales que apelaron a las manifestaciones folklóricas para la construcción de imaginarios colectivos” (Blache y Dupey, 2007, p. 299). En particular, en el proceso de conformación de los Estados nación durante el siglo XIX se ha tratado de un recurso simbólico de fundamental importancia para la construcción y recreación de identidades colectivas, nacionales y regionales. En ese entonces, según señala Oscar Chamosa (2012), en el contexto europeo, el folklore se configuró

en un arma intelectual del sector conservador dotada de un carácter reaccionario propio del romanticismo alemán de fines del siglo XVIII. Este romanticismo nacionalista emergió como una reacción ante el programa de la Ilustración que venía ganando terreno en las grandes ciudades como Berlín, Hamburgo o Frankfurt, cuyos habitantes, en la perspectiva de los románticos, se encontraban más atraídos por las ideas revolucionarias venidas de Francia que “por la defensa a la patria” (Chamosa, 2012, p. 23).

En sus inicios, el folklore heredó de este proyecto cultural y político, que enfatizaba la noción de *volk* o de *pueblo auténtico* según fuera formulada por Johan Herder, la concepción de que el verdadero espíritu del pueblo alemán –los conocimientos, valores y creencias de las antiguas tribus germánicas– había quedado plasmado en las tradiciones orales que podían encontrarse en las pequeñas comunidades que incluían a campesinos, artesanos, leñadores, etcétera. Dentro de este proyecto de reivindicación de lo nacional se destacó la figura de los hermanos Grimm, conocidos por sus compilaciones de cuentos tradicionales infantiles que eran transmitidos por vía oral y considerados propios del folklore alemán. En consonancia con estas líneas de pensamiento, en 1846 el escritor inglés William Thoms acuñó la palabra *folk-lore* para definir “aquel sector del estudio de las antigüedades y la arqueología que abarca el saber tradicional de las clases populares de las naciones civilizadas”, entendiendo el *saber tradicional* como “todo lo relativo a las antiguas prácticas y costumbres, a las nociones, creencias, tradiciones, supersticiones y prejuicios de un pueblo común” (citado en Martin, 2005, p. 10; también en Cortazar, 1965, p. 7).

En el caso argentino, hacia fines del siglo XIX y teniendo conocimiento de las investigaciones que se estaban desarrollando en las ins-

tituciones académicas europeas, algunos arqueólogos como Samuel Lafone Quevedo, Adán Quiroga, Eric Boman y Juan Bautista Ambrosetti impulsaron los estudios folklóricos partiendo de la perspectiva de que las distintas ramas de la antropología (arqueología, etnología y folklore) constituían “etapas interconectadas del desarrollo de la cultura” (Blache y Dupey, 2007, p. 300). Los resultados de sus exploraciones fueron publicados en la prensa escrita y en revistas gráficas con el objetivo de subsanar la falta de conocimiento sobre las regiones distantes del país. En ese proceso, siguiendo la lógica del romanticismo y el folklore europeo, con sus textos contribuyeron a exotizar a las poblaciones criollas que habitaban el Noroeste argentino y a crear el imaginario de que allí, en esos valles aislados, seguían vivas las antiguas tradiciones argentinas (Chamosa, 2012). Si bien a comienzos del siglo xx los estudios folklóricos se centraban en medios rurales, Roberto Lehman-Nitsche orientó sus investigaciones hacia contextos urbanos, focalizándose en los centros tradicionalistas, el tango y los prostíbulos, temas que motivaron la indiferencia de sus contemporáneos, pero que luego le valieron un reconocimiento de alcance internacional (Blache y Dupey, 2007).

Avanzando en nuestro recorrido, se advierte que hacia la década de 1930 en la producción argentina continuaban registrándose dicotomías tales como urbano/rural, moderno/premoderno y clases altas/clases bajas. Entre ellas, las manifestaciones folklóricas eran entendidas como rezagos de una sociedad antigua que necesitaba ser documentada ante una inminente desaparición a causa del avance del cosmopolitismo en las grandes ciudades y de los procesos de modernización en general. Esta dualidad presente en los estudios folklóricos también estuvo en las investigaciones realizadas por Carlos Vega,

Isabel Aretz y Juan Alfonso Carrizo, entre otros, quienes encabezaron en la década de los veinte diversos trabajos de campo en las provincias del noroeste argentino. Gracias a la ayuda económica y financiera de las elites provinciales, los investigadores lograron recopilar las manifestaciones folklóricas de estas regiones que eran consideradas incontaminadas por las influencias cosmopolitas (Chamosa, 2012). En las décadas siguientes se fueron desarrollando nuevos abordajes, sin abandonar de plano estos estudios pioneros.

Alicia Martin (2005) describe el período comprendido entre las décadas de 1930 y 1960 como la época de oro para las investigaciones folklóricas en la Argentina, caracterizada por un importante registro de material empírico y producción teórica. Alfredo Poviña, sociólogo e intelectual, publicó *Sociología del folklore* en 1945 y, casi diez años después, *Teoría del folklore*; obras en las que abordó el folklore como un saber popular vinculado naturalmente con las clases bajas, un saber de carácter colectivo y anónimo, opuesto al saber oficial y regulado de las clases altas (Martin, 2005). Sin embargo, quien introdujo una nueva perspectiva en la disciplina fue Augusto Cortazar a través de su teoría del folklore. A mediados del siglo xx el autor logró articular la teoría folklórica con el pensamiento funcionalista del antropólogo Bronislaw Malinowski, dando una mayor relevancia al contexto social y cultural en el que se producían las manifestaciones folklóricas, que hasta ese momento no había sido tenido en cuenta. Siguiendo los preceptos de Malinowski, el autor destacó la importancia del trabajo de campo que permitía la observación directa de las prácticas folklóricas y los contextos en que se inscribían, así como el registro fidedigno de los datos elaborados en el terreno (Blache y Dupey, 2007). Por otro lado, abordó el traspaso generacional de las expresiones folklóricas

no como un proceso rígido, sino, por el contrario, consideró las reelaboraciones y transformaciones que se daban con el paso de los años, aunque siempre “respetando el equilibrio entre la innovación y la tradición” (Blache y Dupey, 2007, p. 305).

No obstante, pese a esta nueva mirada, Cortazar no consiguió desprenderse de la idea dicotómica que ubicaba al folklore en las clases bajas y en el mundo rural en oposición a las clases altas y al mundo urbano. Recurrió al concepto de *sociedad folk*, acuñado por Robert Redfield, para definir el grupo social folklórico como “una comunidad homogénea, pequeña, aislada, autosuficiente, aferrada a tradiciones ancestrales y con tecnología simple” (Blache y Dupey, 2007, p. 305). Bajo esta perspectiva, examinó y describió las manifestaciones folklóricas en función de una serie de atributos definidos *a priori*. Según Cortazar, el folklore revestía un carácter *colectivo* en el sentido de que se trataba de prácticas compartidas e incorporadas por los miembros de la comunidad como parte de su patrimonio tradicional; a su vez, lo concebía como *popular*, expresión que, si bien presentaba matices de renovación, enfatizaba la permanencia de su estructura a través del tiempo. El autor también entendía que las expresiones eran *empíricas*, espontáneas y no institucionalizadas, y *orales*, ya que no habían sido adquiridas a través de procesos institucionalizados y sistémicos de enseñanza y aprendizaje. Señalaba su carácter *funcional*, en el sentido de que las prácticas folklóricas satisfacían las necesidades de los grupos populares, y *tradicional* para marcar la perduración indefinida, secular y milenaria de las manifestaciones. Asociado a este último atributo, destacaba su carácter *anónimo*: el paso del tiempo dejaba en el olvido el nombre de su creador, que pasaba a ser considerado el mismo colectivo. Por último, el autor mencionaba el atributo de *regional* con

el que hacía referencia a que las manifestaciones eran localizadas, seleccionadas, adaptadas y modeladas en relación con las exigencias del medio circundante (Cortazar, 1965, pp. 10-22). De este modo, Cortazar caracterizó los “complejos procesos de folklorización” a través de los rasgos señalados que los identificaban y definían como tales, indicando que todos ellos debían estar presentes en el reconocimiento del carácter folklórico. Como fenómenos dinámicos, los procesos folklóricos difundían y transmitían su legado cultural a lo largo del tiempo, sosteniéndose como saberes *tradicionales* (Cortazar, 1965, pp. 17 y 22). Según refieren Blache y Dupey (2007), hasta su muerte (ocurrida en 1974), Cortazar continuó profundizando y reajustando algunos conceptos que integraban su propuesta teórica.

A partir de la década de 1960, los procesos de urbanización, migración y modernización de las grandes ciudades comenzaron a tornarse cada vez más visibles, lo que repercutió en los modos de abordar el folklore y las llamadas *sociedades folk*. El surgimiento de la antropología social y la atención que los jóvenes antropólogos prestaban al cambio social enriquecieron el examen de los datos provistos por los estudios folklóricos, incorporando la dimensión política y económica de *lo popular* y analizando cómo esas transformaciones modificaban el estilo de vida de las comunidades locales. En las décadas siguientes, se volvió difícil sostener las representaciones de las *sociedades folk* como comunidades aisladas y autosuficientes (Blache y Dupey, 2007).

En tanto, en la esfera internacional se desarrollaban nuevas perspectivas para abordar los fenómenos folklóricos, algunas de las cuales llegaron a la Argentina. Tal fue el caso de la propuesta de Richard Bauman, quien en su abordaje del proceso comunicativo introdujo la noción de actuación o *performance*. El autor observaba, a través de la relación entre

lo representado, el intérprete y su audiencia, los procesos de tradicionalización que mantenían su vínculo con el folklore (Martin, 2005, p. 12).

Las nuevas miradas a la hora de estudiar los fenómenos folklóricos fueron acompañadas de una reconceptualización de ideas claves –como la de *tradición*–, que pasaron a ser abordadas desde una perspectiva procesual. Así, la *tradicionalización* cobró importancia en la medida en que se construyó a partir de conexiones establecidas entre el presente significativo y un pasado de selección premeditada. A su vez, el *contexto* fue considerado como un factor importante, en el que se podían reconfigurar nuevos “textos y significados”, en un estrecho vínculo con las “instancias de producción, circulación e interpretación del saber y hacer folklórico” (Martin, 2005, p. 12). Bajo este enfoque, las *audiencias* dejaron de ser concebidas como receptores pasivos y pasaron a cumplir un papel fundamental a la hora de construir nuevos sentidos sobre el desempeño artístico en las manifestaciones folklóricas. Alicia Martin (2005) marca la importancia de estos conceptos a la hora de construir comunidades de *interpretación* en donde circulan conocimientos e interpretaciones que generan “efectos de identidades compartidas” (p. 13). Esta producción resultó central para nuestra investigación en la medida en que centra la atención en la *performance* o actuación (representación o ejecución) del folklore y, al mismo tiempo, en el carácter construido de la tradición durante esos procesos de folklorización puestos en escena.

Por su parte, Blache (1991) hace mención a cómo estas nuevas miradas impactaron en el estudio de las manifestaciones folklóricas, que dejaron de ser definidas a partir de la localización geográfica o de las dicotomías antiguo/moderno, popular/oficial, rural/urbano, entre otras. El folklore pasó a ser concebido como un comportamien-

to social que puede manifestarse de diversas formas, a través de la palabra, la conducta o de un producto artístico; y, en consecuencia, un grupo folklórico se reconoce por compartir dicho comportamiento que opera como un criterio de identidad de las personas que los integran. Siguiendo a la autora, el concepto de tradición asociado al folklore ya no importa una idea de inmutabilidad, permanencia y rusticidad que actúa fundamentando su carácter de práctica genuina. En las nuevas concepciones sobre el folklore, la tradición tiene en cuenta las dinámicas de las relaciones que se establecen en el orden cotidiano, ya que al folklore se lo considera no como un comportamiento estático, sino vinculado a las necesidades de los grupos sociales y a la construcción de identidades colectivas. En simultáneo, se produjo un desplazamiento del foco de los estudios folklóricos que pasaron a centrar su atención en las condiciones de producción, circulación e interpretación de los mensajes. Tanto Blache (1991) como Martin (2005) –influenciadas por la perspectiva de Bauman– hacen hincapié en la importancia de los procesos comunicativos a la hora de abordar el estudio de las manifestaciones folklóricas, ya que en ellos podemos apreciar las reglas sociales que los rigen, así como la negociación de las identidades de los grupos (Blache, 1991).

Hemos visto que los estudios iniciales sobre el folklore surgieron y se desarrollaron en el contexto de la formación y consolidación de los Estados nación. Dotados estos de un idioma, una historia y una cultura, el folklore actuó como una fuerza impulsora y constructora de la homogeneidad y de la identidad colectiva. Sin embargo, hoy cuando abordamos los estudios folklóricos podemos reconocer la desvinculación que Martha Blache (1991) observa entre esas primeras configuraciones del folklore y el nacionalismo; idea que nos sugiere la

relevancia de indagar qué significados e implicancias tiene el folklore no solo en relación con la construcción de una identidad nacional, sino también en la resignificación de identidades locales y regionales según se visibilizan en diferentes contextos.

Este libro responde precisamente a ese interés que –reconociendo el lugar que el folklore tiene en la formación de la identidad nacional, e incluso desde las propias medidas y políticas impulsadas por el Estado (que sigue reconociendo ese carácter nacional)– busca dar cuenta, a partir del trabajo etnográfico realizado en cuatro certámenes llevados a cabo en la provincia de Buenos Aires, de qué manera estos espacios de sociabilidad permiten recrear y reconfigurar las tradiciones folklóricas a través de la interacción de participantes (grupos de ballets), público, jurados y comisiones organizadoras. En estas páginas, entonces, analizamos de qué manera se representa y se resignifica el folklore en dichos contextos dinámicos y exploramos las relaciones entre estas manifestaciones artísticas y la construcción de lazos identitarios entre participantes, mediadores (jurados y organizadores) y público asistente.

Durante el trabajo de campo, a partir de los registros de observación, las charlas informales mantenidas durante los eventos con protagonistas, participantes y asistentes, y las entrevistas realizadas a quienes consideramos *informantes clave* (ver el apéndice metodológico), surgieron una serie de interrogantes a los que intentamos dar respuesta y poner en diálogo con la producción bibliográfica que venimos comentando. Así, ¿de qué manera, en las representaciones y danzas folklóricas, se despliegan e interpelan identidades asociadas a tradiciones de carácter regional? ¿Qué entienden los participantes por *tradición* y cómo articulan esta noción con las danzas folklóricas? ¿Cuándo y por qué comenzaron a realizarse estos certámenes? ¿Cómo se sostienen económica-

mente? ¿Cuáles son los propósitos que motivan su realización? Estos interrogantes iniciales guiaron los primeros pasos en la investigación, que pronto se complejizaron en la medida en que las respuestas obtenidas y las informaciones recabadas no resultaban homogéneas. Profundizamos, entonces, en la relación entre la formación del Estado, la construcción de una identidad nacional y los fenómenos configurados en las investigaciones folklóricas con el fin de situar de manera más precisa el vínculo entre políticas de Estado y la promoción del folklore y, de ese modo, tratar de comprender los significados de la realización de certámenes de baile y su vínculo con la tradición.

Estado, nación y la construcción del folklore

Los procesos de consolidación de los Estados nación a fines del siglo XIX abrieron diversas problemáticas, una de las cuales fue la que vinculó la construcción de la identidad nacional con los movimientos folklóricos. Los aportes realizados por Martha Blache (1991) muestran el estrecho lazo que unió a los movimientos nacionalistas con el folklore, el cual se consolidó a partir de la creciente reacción nacionalista conformada por intelectuales y políticos de la época, quienes sostenían que la identidad nacional parecía disolverse a causa del proceso de modernización que el país atravesaba. El impulso para el avance hacia el mundo moderno capitalista lo dio el Estado a través de diversas políticas inmigratorias que fomentaban la incorporación de población al territorio nacional, proporcionando los brazos necesarios para poder expandir las fronteras agrícolas, principalmente hacia aquellos territorios apropiados a través de la *conquista del desierto*. Estas medidas conllevaron una serie de consecuencias vinculadas a la consolidación de la identidad nacional –el arribo al país de numerosos

inmigrantes, migraciones internas, incorporación de comunidades indígenas al territorio nacional, etcétera– y contribuyeron a la heterogeneidad cultural (Bertoni, 2001).

En este contexto, y retomando los dichos de Oscar Chamosa (2012), desde el punto de vista científico el Estado necesitaba asegurar la ocupación de las tierras llevada a cabo entre 1870 y 1890, y para ello se enviaron a los investigadores del Instituto Geográfico Argentino –Estanislao Zeballos y Francisco Moreno– a realizar diversos trabajos de campo en el territorio conquistado. Las exploraciones se desarrollaron en conjunto con el ejército y la armada. En estas se recolectaban datos geográficos, geológicos, botánicos, etnográficos, entre otros, con el fin de “apropiar en nombre de la nación cada aspecto del territorio” (Chamosa, 2012, p. 31). Posteriormente, los resultados de algunas de dichas exploraciones fueron publicados en revistas gráficas y en la prensa escrita –por ejemplo en *Caras y Caretas* y en *Fray Mocho*– con el objetivo de proporcionar información sobre las nuevas regiones incorporadas.

Mientras que en el panorama europeo el folklore supuso para el sector conservador un recurso intelectual de gran importancia, en el caso de la Argentina los estudios folklóricos cumplieron un rol significativo y dieron sustento a la transmisión de las tradiciones autóctonas. Uno de los pioneros en la divulgación de las manifestaciones folklóricas fue Samuel Lafone Quevedo, quien publicó una serie de cartas entre 1883 y 1885 en el diario *La Nación* sobre las costumbres, cuentos y anécdotas tradicionales de la provincia de Catamarca. A su vez, distintos investigadores como Adán Quiroga, Eric Boman y Juan B. Ambrosetti, entre otros, realizaron sus aportes entre fines del siglo XIX y principios del XX, y sus investigaciones fueron publicadas en distintos medios, académicos y de divulgación, siguiendo la lógica del romanticismo y folklore europeo.

Los autores se convirtieron en los grandes recopiladores de las antiguas tradiciones que se encontraban en proceso de desaparición, marcando las dicotomías entre lo antiguo y lo moderno, el pasado y el presente, a la que ya hemos hecho mención (Blache, 1991; Chamosa, 2012).

Este auge por la recuperación –y posterior reivindicación– de las antiguas tradiciones orales en proceso de desaparición estuvo acompañado por el desarrollo del movimiento literario conocido como *criollismo*, el cual se asentó de manera más sólida a partir de 1870 y contribuyó a la propagación de la imagen del gaucho. Encontramos entre las obras más emblemáticas de este género literario el poema *Martín Fierro* (1872 y 1879) y los folletines sobre *Juan Moreira*, idealizando al gaucho como portador del alma nacional y en estrecha relación con la cultura criolla, eclipsando así a la figura del inmigrante (Blache, 1991; Casas, 2016). Por otro lado, la adaptación que los hermanos Podestá hicieron de *Juan Moreira* para su teatro criollo de la obra de Eduardo Gutiérrez –escrita en 1879– le generó mayor difusión, principalmente, a partir de la extensión del ferrocarril que permitió que el espectáculo alcanzara nivel nacional, y lo convirtió en el primer entretenimiento masivo (Chamosa, 2012). La puesta en escena de los hermanos Podestá incluía la *performance* de varias danzas folklóricas siendo “exhumadas con la finalidad de ser representadas en los dramas gauchescos” (Hirose, 2011a, p. 49). Oscar Chamosa, por su parte, refiere que las teatralizaciones gauchescas se vinculaban con un espíritu carnavalesco: *pantomimas gauchescas*, las que fueron adoptadas por el público convirtiéndolo a *Juan Moreira* en un héroe popular.

Frente a esta sostenida revalorización de la literatura gauchesca que lentamente acompañaba el proceso de construcción de la identidad nacional asociada a la tradición y al folklore desde el Estado,

la masiva inmigración que recibió el país desde fines del siglo ^{xix} en adelante planteaba importantes desafíos, sobre todo a partir de la finalización de la Primera Guerra Mundial. En un contexto en el que se intensificaron los cambios sociales, políticos y económicos –la llegada a la presidencia del radicalismo, la consolidación de movimientos sindicales y políticos de izquierda, la celebración del centenario de la Revolución de Mayo, por nombrar algunos de los más relevantes– el inmigrante ya no representaba el progreso y la modernidad; muy por el contrario, era considerado una amenaza para la *cultura argentina*. Es por eso que las elites dirigentes, intelectuales, terratenientes y miembros de la oligarquía se opusieron al avance de la modernización y democratización de aquellos derechos políticos que proponían la igualdad entre las clases. Pensaban que el avance de estas ideas acarrearía la desunión del país, provocando la pérdida de los elementos constitutivos de la identidad argentina, y buscaron, en consecuencia, a través de la cultura, la unificación social (Villagrán, 2012). Para ello, revitalizaron nuevamente la figura del gaucho pampeano, que había sido despreciada por los intelectuales y las elites en el siglo pasado, y la convirtieron en el emblema nacional.

La mirada intelectual a comienzos del siglo ^{xx} se posó sobre el mundo rural –en contraposición a la relación entre modernidad y urbanidad–, y el interés de los teóricos radicó en el registro de las *tradiciones genuinamente argentinas* como una de las últimas maneras de resguardar la cultura campesina, ya que pensaban que solo en ese contexto geográfico las tradiciones se conservaban de manera auténtica (Blache, 1991). Estos sitios alejados de las grandes urbanizaciones y, principalmente, de la inmigración permanecían incontaminados y lejos de la amenaza que suponía el avance cosmopolita (Chamosa, 2012). Intelectuales como

Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas y Manuel Gálvez, referentes de la generación del centenario, propusieron la adopción de la *cultura rural criolla*² como eje cultural de la nación y plantearon que al menos los hijos de los inmigrantes adoptaran esta cultura para que la nación no se desintegrara en un “archipiélago de colectividades extranjeras” (Chamosa, 2012, p. 43). Fue en este particular contexto en el que se fortaleció el vínculo entre el folklore y el nacionalismo en las políticas estatales (nacionales y provinciales), que encontraron en las provincias del noroeste un espacio de representación ideal y unos contextos en los cuales poner a prueba los programas que impulsaban el desarrollo de esta relación entre el folklore, la nación y la identidad (Chamosa, 2012).

Así, por ejemplo, en la provincia de Tucumán las investigaciones folklóricas cobraron importancia con la fundación de la Universidad de Tucumán en 1914, que rivalizaba con la Universidad de Buenos Aires, espacio institucional en el que se formaban los “liberales disolutos”, lejos de donde residían los “verdaderos valores argentinos” (Chamosa, 2012, p. 66). El proyecto folklórico liderado por Ernesto Padilla y financiado por la Universidad de Tucumán tenía un particular interés por la investigación y la recopilación folklórica, así como por la divulgación de sus versiones poéticas y musicales en las escuelas. Esta enorme riqueza de rasgos, costumbres, saberes y tradiciones mostraba que en el noroeste argentino

²Andrea Villagrán (2012) resalta que el proceso de “blanqueamiento” que buscó dar cuenta del inicio de la “raza argentina” se llevó a cabo a partir de la construcción del mestizo como la unión de la raíz española y nativa. A través de este proceso de “blanqueamiento homogeneizante” el componente indígena fue invisibilizado (p. 57). Sobre este tema, recomendamos también la lectura del texto de Rodríguez (2008), titulado “¿Mestizos o indios puros? El Valle Calchaquí y los primeros antropólogos”.

se encontraban los *verdaderos valores*, intactos e incontaminados de la influencia extranjera.

La producción folklórica buscaba llamar la atención a un Estado distante y distraído respecto de la importancia de defender la economía azucarera local afectada por las sucesivas crisis económicas, en la medida en que “defender a la industria azucarera era defender al pueblo argentino auténtico” (Chamosa, 2012, p. 64). El mismo Padilla, gobernador de Tucumán, lideraba un grupo de empresarios azucareros que buscaban, a través de las diversas investigaciones, crear la conciencia de que en el noroeste se encontraba el corazón mismo de la Argentina; para ello impulsaron, junto con Terán y Alberto Rougés, un proyecto cultural y educativo, dentro del cual la provincia de Tucumán jugaba un rol protagónico (Chamosa, 2012). En torno al centenario de la Revolución de Mayo se activaron las tareas y encomendaron a un grupo de políticos e intelectuales recopilar y editar varias obras que daban cuenta del pasado de la provincia (colonial y republicano), de sus tradiciones orales y de cómo había sido retratada por viajeros nacionales y extranjeros, además de la organización y catalogación del Archivo Histórico de la Provincia (Martínez Zuccardi, 2015).

En ese marco, Alberto Rougés consideró que la incorporación de Juan Alfonso Carrizo a los estudios folklóricos era apropiada para provocar una “revolución cultural” (Chamosa, 2012, p. 79). Carrizo, un joven maestro y estudiante de la carrera de Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, oriundo de la provincia de Catamarca, rápidamente se convirtió en una figura importante para Rougés, ya que contaba con las conclusiones preliminares sobre el estudio de las *décimas*, es decir, la recopilación de la poesía popular oral del noroeste, donde advertía que conservaban una cierta similitud

con la poesía del siglo de oro español y esto podía ser útil a la hora de presentarlas a los empresarios tucumanos “interesados en demostrar la europeidad de sus subordinados” (Chamosa, 2012, p. 81). Gracias al apoyo recibido por la Asociación Azucarera en 1926, Carrizo publicó el *Cancionero popular de Catamarca* y, a partir de 1927, emprendió una serie de estudios en la región del noroeste, que se extendió a lo largo de diez años y que contó con el apoyo político y económico que Padilla y Rougés pudieron conseguir, a través del Consejo Nacional de Educación y de los empresarios tucumanos, respectivamente (Chamosa, 2012).

Otro de los casos que da cuenta de la estrecha vinculación entre los estudios folklóricos de principio de siglo xx y el Estado fue la Encuesta Nacional de Folklore impulsada en 1921 por el Consejo Nacional de Educación. Esta contó con la colaboración de todos los maestros del país, con el fin de recuperar de la “memoria oral del pueblo” expresiones folklóricas –excepto los elementos folklóricos que resultaban exóticos a nuestro país– aún vigentes y en vías de desaparición (Blache, 1991, p. 78). El material obtenido fue utilizado para formar un archivo nacional de cultura popular, pero la tarea se vio paralizada debido a la dificultad que implicó la clasificación de 87 869 folios (Chamosa, 2012). Finalmente, el material escrito resultante fue donado al Instituto de Literatura Argentina, perteneciente a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, a pedido de Ricardo Rojas y en 1925 se publicó un catálogo denominado *Colección folklore* (Blache, 1991; Biblioteca Nacional de Maestros y Maestras [sitio web]).

Los lazos políticos y económicos fueron clave para el desarrollo y la divulgación de las investigaciones folklóricas, principalmente a partir del golpe de Estado de 1930, momento en que el panorama político y folklórico cambió. Ernesto Padilla fue nombrado ministro

de Educación y Juan Terán quedó al frente del Consejo Nacional de Educación, lo cual favoreció considerablemente tanto a Carrizo como a otros investigadores (Chamosa, 2012), y dio comienzo a lo que algunos autores denominan *la época de oro* de la investigación folklórica que abarcó el período comprendido entre las décadas de 1930 y 1960 (Martin, 2005). Una de las figuras relevantes de esta época fue Carlos Vega, director del Instituto Nacional de Musicología a partir de 1944, quien desarrolló una serie de investigaciones entre 1931 y 1964 sobre música, danzas e instrumentos musicales regionales, que se extendieron por distintas provincias argentinas y países limítrofes como Bolivia, Chile, Perú y Paraguay. A partir de estos estudios confeccionó un minucioso registro histórico y un ensayo de clasificación de la música y danzas tradicionales (Blache, 1991; Hirose, 2011a).

Mientras tanto, las investigaciones folklóricas iniciaban nuevos recorridos en esta etapa. En la provincia de Buenos Aires, las agrupaciones, asociaciones y círculos criollos se abrían paso tomando la figura del gaucho como el arquetipo de la identidad nacional, en contraposición a la modernización. La expansión y gran notoriedad que adquirieron los círculos criollos a fines de la década de los treinta estuvo precedida de un hecho particular y de suma importancia: la sanción en 1939 de la Ley Provincial N° 4.756 que declaraba al 10 de noviembre como el Día de la Tradición.

En su obra, Matías Emiliano Casas (2016) mencionó la aceptación que tuvo este proyecto de ley por parte de los representantes de los distintos partidos políticos y la creciente preocupación en torno a los valores asociados a la tradición nacional que la población tenía. Tal es el caso del senador Atilio Roncoroni, quien retomó la línea del nacionalismo y en el discurso inaugural de la cámara del año 1939 ex-

presó que “las influencias cosmopolitas ponen muchas veces en peligro todo aquello que es originario y auténticamente nuestro” (Casas, 2016, p. 99); asimismo, consideró que el proyecto presentado por la Agrupación Bases era de trascendencia espiritual y patriótica. La ley contemplaba varios puntos que dejaban en evidencia el lugar que el Estado ocupó en la instauración de este día festivo. Según estableció la citada norma, en el Día de la Tradición debían dictarse clases alusivas sobre arte, ciencia y música nativa con especial atención a la figura de Martín Fierro, mientras la emisora radial oficial debía difundir música autóctona. Por su parte, las actividades ceremoniales, a cargo del Poder Ejecutivo, debían llevarse a cabo en el parque criollo Ricardo Güiraldes, en el museo de Luján y otros sitios adecuados (Casas, 2016).

La creación del nuevo día festivo en el calendario de la provincia de Buenos Aires contribuyó al desarrollo y expansión de los círculos y asociaciones criollas. Aunque estos existían desde fines del siglo XIX, la apropiación de la figura del gaucho por parte del Gobierno de la provincia de Buenos Aires les dio un nuevo impulso (Casas, 2016, p. 16). A través de la promoción de las distintas fiestas gauchas, las entidades criollistas se expandieron no solo dentro de la provincia, sino hacia otras regiones del país. Sin embargo, no todas las asociaciones tradicionalistas estuvieron vinculadas a las actividades hípicas (cabalgatas, jineteadas, etcétera) o a las fiestas criollas. La Agrupación Tradicionalista El Ceibo, fundada en 1935 en el barrio de Palermo de la Capital Federal y conformada en su mayoría por militares, se centró en el estudio de “nuestra historia desde la época anterior a la conquista, nuestras artes, nuestra música y nuestras danzas, en su origen y evolución” (revista *Nativa*, citado en Casas, 2016, p. 241). Sus espacios de encuentro fueron cenas, almuerzos y encuentros donde se reali-

zaban conferencias y diversas actividades literarias. La identidad de esta agrupación se encuentra reflejada en un discurso brindado por su presidente, el juez Santos Faré, al destacar el motivo que los unía: “Rodeamos esta mesa criollos dignos del gaucho antecesor, prototipo del argentino que se identifica con la tierra, la raza y la lengua nativa, fundiendo el alma de la patria. Nos hemos constituido para mantener y honrar la tradición” (Casas, 2016, pp. 241-242).

Hacia fines de la década de los treinta las asociaciones criollas desarrollaron un complejo entramado en el que convivieron diversos actores políticos, religiosos e incluso militares. Matías Casas (2016) hace referencia al marcado carácter religioso y, principalmente, mariano que adquirieron el Círculo Criollo El Rodeo, fundado en 1939, y el Círculo Criollo Martín Fierro, creado en 1945. Tan es así que la primera cabalgata a la basílica de Luján (1945) fue llevada a cabo por el Círculo Criollo El Rodeo, momento en que los lazos entre los círculos tradicionalistas y la Iglesia católica se hicieron más estrechos. Incluso algunos tradicionalistas que impulsaron la institucionalización de las cabalgatas fueron los encargados de difundir la imagen del gaucho como símbolo no solo de patriotismo, sino también de valores católicos. Las celebraciones poseían elementos mezclados de religiosidad con símbolos nacionalistas y políticos (Casas, 2016).

El accionar de estos círculos criollos no se caracterizó por fomentar las investigaciones folklóricas, como fue el caso de la elite tucumana, sino más bien por reforzar a través de distintos medios institucionales la imagen del gaucho como símbolo nacional. Si bien existían actividades vinculadas a la difusión de las danzas tradicionales, estas no eran centrales dentro de los programas de las instituciones. La imagen del gaucho promovida por los políticos bonaerenses fue res-

paldada por los distintos gobiernos sin importar la orientación. Estas instituciones se localizaron en los centros urbanos con la pretensión de purificar la vida en las ciudades y difundir la imagen del gaucho como símbolo de la argentinidad. La propagación de las tradiciones –al menos en torno a los círculos criollos– contaba con ciertas normas que los socios debían cumplir. A pesar de su origen incierto, Casas (2016) señala que los reglamentos sancionados por las entidades criollistas contemplaban dos tipos de normas: por un lado, aquellas vinculadas con el compromiso con la institución (que no se alejaban de las pautas de cualquier agrupación civil) y, por otro, las que regulaban la indumentaria y las condiciones de participación en los eventos. Esto último se observa en el Estatuto del Socio del Círculo Criollo El Rodeo, donde se establecía que:

La vestimenta oficial con la que se representará al Círculo en actos, desfiles o fiestas, será la siguiente: para hombres, bombacha, blusa de las llamadas corraleras, botas y sombrero negro y pañuelo y camisa blanca; para las damas, vestido tradicional con pañuelo celeste y delantal. (Citado en Casas, 2016, p. 150)

Esa rigurosidad en el cumplimiento del reglamento y, en particular, de las normas establecidas para la vestimenta en el marco de los desfiles, se vinculaba con la importancia que otorgaban a la figura tradicional del gaucho, tal cual era comprendida y recreada en el contexto de los círculos criollos. Casas señala que esos *elementos externos* contribuyeron a difundir y consolidar una determinada representación del gaucho y a reforzar el vínculo entre este y la argentinidad. La difusión de estos modelos de verdadera tradición ayudó a fijar una suerte de estereotipo en torno al atuendo tradicional gauchesco que

vimos reflejado en los reglamentos de los certámenes que analizamos en este libro.

A partir de la década de 1940, podemos advertir que los estudios folklóricos comenzaron a desvincularse del nacionalismo como proyecto político relacionado, primordialmente, con un modelo de Estado. El principal interés de los intelectuales ya no radicaba en rescatar los elementos autóctonos de una región amenazada por el avance de la modernidad, sino en establecer un perímetro del folklore y formalizar un concepto de *fenómeno folklórico*. La creación en 1943 del Instituto Nacional de la Tradición, bajo la dirección de Juan Alfonso Carrizo, marcó el nuevo rumbo impulsado por el interés de academizar los estudios folklóricos que se alejaba rápidamente de sus inicios orientados al rescate de la cultura en procesos de desintegración. Dentro de este proyecto que reconfiguró al folklore y lo orientó hacia la investigación académica, las danzas folklóricas permanecieron en un lugar secundario. Hubo que esperar unos años más (hasta 1948) para que estas comenzaran a integrarse más formalmente, a través de la educación, al conjunto tradicional del quehacer folklórico, en el que se distinguían las expresiones literarias (poesía, novelas, tradiciones orales, mitos y leyendas) de la música y la danza.

Danzas folklóricas y certámenes

Con la asunción de Juan Domingo Perón a la presidencia de la nación en 1948 se produjeron dos hechos relevantes que contribuyeron a la búsqueda inagotable por reafirmar la identidad nacional. Por un lado, casi diez años después de la iniciativa impulsada por la Agrupación Bases, se decretó la extensión a nivel nacional del Día de la Tra-

dición. Pero la idea de establecer al gaucho pampeano como símbolo nacional ya contaba con un antecedente; a partir de 1943, y por medio de una resolución del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, se había hecho extensivo a todas las escuelas del territorio nacional la conmemoración del natalicio de José Hernández, justamente el 10 de noviembre (Casas, 2016).

Esta medida fue acompañada por diversos hechos que contribuyeron a la difusión de las danzas folklóricas, principalmente en las áreas urbanas, como fue la institucionalización de la enseñanza de las danzas folklóricas. En efecto, el Decreto N° 27.860, sancionado en 1948 por el presidente Perón en el marco del Primer Plan Quinquenal, sentó las bases para la creación de la Escuela Nacional de Danzas Folklóricas; un proyecto impulsado por Antonio Barceló que contó con el apoyo de Leopoldo Marechal, quien por ese entonces era el director general de Cultura.

María Belén Hirose (2010), quien estudió el proceso de institucionalización de las danzas folklóricas, apunta que dicha entidad contó con docentes tales como Augusto Cortazar, Isabel Aretz y Carlos Vega, entre otros, y que su finalidad fue unificar los criterios de enseñanza de la danza folklórica a nivel nacional, profesionalizar su transmisión resguardando su autenticidad y pureza, y difundir las danzas proporcionándoles una *nueva vigencia*. Este proceso de apropiación de las prácticas dancísticas por parte del Estado nacional, siguiendo a la autora, no fue privativo de nuestro país, tal como demuestran los estudios realizados en países como México y Perú. Se inscribió en la lógica propia del Estado y sus modos de construir identidad y pertenencia. La fundación de la Escuela Nacional de Danzas Folklóricas se llevó adelante en el marco de una serie de políticas impulsadas por el Gobierno peronista que, como reflejó el Decreto N° 27.860, estaban orientadas a

rescatar y restituir para el pueblo los “valores intelectuales, morales y plásticos” que, se entendía, eran intrínsecos al “alma nacional” (citado en Hirose, 2010, p. 188).

Retomando los aportes de Meyer (1995), Hirose destaca la importancia que tienen las danzas para la construcción de una nación y la formación de sujetos nacionales, debido a que dan cuerpo a las ideologías y pueden resultar más efectivas y poderosas que cualquier discurso político e, incluso, que los debates intelectuales. En este sentido, señala la importancia que tuvo en este período la obra de Carlos Vega titulada *Danzas populares argentinas* (1952), en la que el autor, destacado intelectual del folklore, postulaba que las danzas tradicionales debían conservar –siguiendo los criterios establecidos por la disciplina– un equilibrio entre las formas más antiguas, que podían resultar *fosilizadas* para la audiencia, y las innovaciones *desenfrenadas*, que constituían un riesgo para su identidad.

La fundación de la Escuela Nacional de Danzas Folklóricas se realizó en medio de la demanda del alumnado –en particular, estudiantes formados en diversos talleres informales– de profesionalizarse para el dictado y enseñanza de las danzas folklóricas. La enseñanza no institucionalizada de las danzas folklóricas en la ciudad de Buenos Aires había crecido desde 1920, con el ingreso a la escena porteña de la Compañía de Arte Nativo de Santiago del Estero, dirigida por Andrés Chazarreta, que sirvió de impulso para que varios de sus integrantes dictaran diversos cursos y talleres de danza ante el impacto que causó en el público. No obstante, como apunta Hirose (2010), fue recién en 1939 que se realizó una *prueba piloto* en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico de un curso de Danzas Folklóricas, dada la solicitud de mayor formación de los bailarines interesados. Durante los

primeros años de funcionamiento, la institución valoró en la formación de los alumnos la práctica empírica de la danza por encima de la investigación folklórica. De este modo, se priorizó la experiencia que cada profesor había adquirido en alguna región argentina y que podía transmitir más allá de la enseñanza de textos u obras referidas al folclore. En cuanto al papel difusor que debía cumplir la institución, la autora resalta que este se llevó a cabo mediante el impulso de diversas políticas tanto a nivel local como nacional e internacional, que ayudaron a la apropiación, transformación y posterior clasificación de las danzas; y, en una segunda instancia, a la promoción de la enseñanza en distintos ámbitos educativos en todo el territorio nacional.

La fundación de la Escuela Nacional de Danzas Folklóricas marcó un hito en la transmisión y difusión de las danzas hacia fines de 1940, ya que no solo representaba la unificación de los criterios de enseñanza, sino también la recontextualización de las danzas folklóricas que le otorgaba un carácter nacional. Estos hechos se desarrollaron en medio de un clima de creciente interés por el folclore, que fue acompañado por el impulso de publicaciones en revistas gráficas vinculadas a temáticas folklóricas y tradicionalistas y por el incremento de programas radiales y posteriormente televisivos, que favorecieron el alcance a un público masivo tanto de la música del género folklórico como del conocimiento de las danzas (Nagano, 2006; Chamosa, 2012; Tuninetti, 2012).

Taro Nagano (2006) señala, como resultado de su estudio que pone énfasis en los procesos de urbanización de las danzas folklóricas a través de la revista *Danzas Nativas*, que a fines de la década de 1950 se produjo una transformación social en relación con el folclore. Estos cambios, sostiene el autor, tuvieron que ver con las variaciones que se produjeron en torno al consumo; a las políticas fomentadas en el perío-

do peronista que impulsaron la difusión y el estudio del folklore; a las rupturas del sentido ideológico y político que implicaba bailar folklore; y a los cambios que se dieron en los encuentros bailables que pasaron a llamarse *peñas folklóricas*, dejando de lado las denominaciones tales como *tertulias danzantes* o *reuniones bailables*, y que empezaron a organizarlos, por ejemplo, clubes o grupos de amigos, de un modo más informal. Siguiendo estas ideas, el autor postula que estas transformaciones sociales pudieron haber sido la antesala, pero no el único motivo, para el posterior *boom* del folklore hacia 1960 (Nagano, 2006).

En la actualidad, las danzas folklóricas son representadas en distintos contextos como los actos escolares, las fiestas patrias oficiales, peñas bailables o certámenes competitivos, solo por citar algunos ejemplos. María Belén Hirose (2011a) estudió la práctica de las danzas en el ámbito competitivo a través del trabajo de campo realizado con el ballet folklórico Viene Clareando. Entre 2004 y 2010 acompañó las participaciones que el grupo llevó a cabo en distintos eventos y certámenes, además de asistir a los ensayos y reuniones informales. Pudo observar, entonces, que estos escenarios (los certámenes) representan una de las principales motivaciones para los bailarines, a diferencia de otros contextos, y destacó la fuerte ligazón entre la práctica de danzas folklóricas y las tradiciones (Hirose, 2011a).

Su investigación aborda el estudio de los certámenes competitivos de danzas desde una perspectiva ritual. Retomando los aportes de Catherine Bell, la autora entiende que los rituales constituyen un tipo de acción práctica –y, por lo tanto, situacional, estratégica, irreflexiva y reproductora del orden social–, pero que, además, tienen la capacidad de diferenciarse de otras acciones similares al posicionarse por encima de ellas en otros contextos (Hirose, 2011a). En ese senti-

do, el baile conceptualizado como una estrategia de ritualización que se despliega en un certamen folklórico se diferencia y ubica “en una posición de superioridad respecto de la práctica del baile en otros ámbitos” (Hirose, 2011a, p. 15). A través del análisis de la organización y el funcionamiento del ballet folklórico Viene Clareando, la autora destaca que las estrategias de ritualización pueden comprender desde los ensayos previos a la competencia o la confección del vestuario hasta aspectos propios de la organización como, por ejemplo, la colocación del escenario apropiado para las actuaciones artísticas y la tarima en la que se posiciona el jurado, ambas por sobre el resto del público, la disposición de la luz y el sonido. Por otro lado, señala que estos eventos culturales delimitados en tiempo y espacio se integran en un *circuito de certámenes* (Hirose, 2011b). Los ballets, aun careciendo de un marco formal o legal, fueron configurando de forma espontánea un calendario anual de competencias.

La descripción de Hirose recorre la dinámica de una competencia que se ordena de acuerdo con las categorías etarias, definidas por la edad de los bailarines (menores, mayores y adultos) y por el tipo de *forma bailable* que se ejecuta (tradicional o estilizada). La puesta en escena de las danzas se desarrolla en jornadas maratónicas que pueden llegar a durar 24 horas, lo cual, sumado a la repetición de las danzas, pueden tornar tedioso al certamen y hasta poco atractivo para la audiencia. El ballet que lleva adelante el evento cuenta con la ayuda de los familiares, bailarines y amigos del grupo. Su principal propósito es recaudar dinero que ayude a afrontar los gastos del funcionamiento del ballet como, por ejemplo, la compra de telas o simplemente la participación en otras competencias. Los fondos recaudados provienen del dinero que los bailarines pagan por bailar, la entrada del público

en general, las ventas del bufet y los aportes de los auspiciantes (Hirose, 2011a). Estos aspectos formales de la organización de los certámenes son los mismos que tuvimos oportunidad de reconocer en nuestro trabajo de campo, y más aún, en nuestra experiencia previa como participantes nativos de esta clase de eventos.

A partir de la perspectiva ritual, en particular del énfasis sobre las relaciones jerárquicas que se establecen entre los jurados y los bailarines –expresada a través de los veredictos que estos realizan a los participantes–, la autora destaca la capacidad de los certámenes para producir relaciones de poder como parte de un orden que los bailarines, por medio de su propia participación, contribuyen a legitimar. Por otra parte, también concluye que los bailarines, antes de identificarse como bailarines folklóricos en oposición a otros géneros, se identifican primero como miembros de un determinado ballet.

Los aportes realizados por Hirose constituyen antecedentes valiosos que nos sirvieron para abordar el tema, permitiéndonos ampliar y profundizar el estudio en diversos aspectos relacionados con la organización de los certámenes y otros factores intervinientes. Así, el estudio de los certámenes de danzas folklóricas en la provincia de Buenos Aires que nos propusimos realizar no solo buscó aproximarse al análisis de las representaciones y resignificaciones del folklore en estos contextos, sino también explorar las relaciones que se crean a través de la participación en dichos eventos, en los que el público, los bailarines, los jurados y los organizadores construyen lazos identitarios. El derrotero historiográfico que traza el apartado anterior sirve, en ese sentido, para reconocer algunas de las tensiones y disputas históricas en torno a las concepciones y prácticas folklóricas y tradicionales que permanecen hasta nuestros días.

El presente estudio se focaliza –al igual que el de Hirose– en los certámenes de danzas folklóricas; sin embargo, a lo largo de nuestro trabajo en el campo, y en diálogo con la producción académica, fuimos elaborando un abordaje diferente. En un primer momento, el interés se orientaba a comprender los motivos que llevaban a los bailarines a participar de estas competencias. En un segundo momento, el trabajo de campo nos permitió reconocer un contexto más amplio en que esa participación se inscribía; nuestra mirada se dirigió, entonces, hacia el público asistente, el sistema de premiación y demás aspectos vinculados con la organización de la competencia y la determinación de los ganadores. Finalmente, la misma continuidad del trabajo *in situ* fue importante para comprender de qué modo la realización de estos certámenes se inscribía como parte de un circuito anual en donde la mayoría de los ballets, las parejas de baile y el público asistente se volvían a encontrar. Comenzamos a reconocer la importancia de esta continuidad, de mantener la existencia de estos eventos –que suelen realizarse casi sin patrocinio–, de los compromisos de asistencia tanto del público como de los bailarines, y del rol que cumple el jurado. Nuevos interrogantes fueron surgiendo. ¿Qué lleva a ballets de danza de formación local o barrial a prepararse para participar en certámenes cuya premiación resulta generalmente simbólica? ¿Cómo se organizan estos eventos en la provincia de Buenos Aires con poca o nula colaboración de organismos estatales? ¿Qué lleva a los bailarines y al público a asistir a largas jornadas que toman buena parte de la noche para presentarse en escena apenas unos minutos? ¿Cómo se financian los traslados hasta los predios de los eventos, las estadías y el vestuario *tradicional* que se luce en cada baile? ¿Quiénes son los jurados y cómo se los convoca? ¿Qué criterios emplean para evaluar a los pos-

tulantes? ¿Cómo reciben estos últimos las devoluciones, las críticas y las premiaciones?

Responder a estas preguntas nos obligó a indagar en la literatura teórica (especialmente, socioantropológica) para encontrar allí claves que nos ayudaran a comprender el fenómeno de los certámenes. Esta tarea se complementó con el trabajo de campo, que resultó por demás revelador de un conjunto de aspectos sobre los vínculos que se tejen en estos contextos.

En particular, rescatamos la potencialidad y riqueza de la perspectiva de Marcel Mauss, además de la actualidad de la obra *Ensayo sobre el don* publicada en 1924, para analizar y dar sentido a algunos de los aspectos de los certámenes que venimos refiriendo. A lo largo de estas páginas, buscamos poner en diálogo algunos aportes de la propuesta de este autor en lo referido al estudio de los sistemas de prestaciones totales con nuestros materiales etnográficos.

La noción de sistemas de prestaciones totales supone que estamos ante la presencia de un fenómeno social total, es decir, un evento de intercambio, de prestación y distribución, en el que se expresan múltiples instituciones de la vida social, la economía, la política, la religión, etcétera. Al aproximarnos al estudio de los certámenes uno de los inconvenientes que rápidamente detectamos fue la dificultad para poder distinguir las distintas dimensiones (económica, moral, política, entre otras) que hacen a la competencia. ¿Puede entenderse como un evento estrictamente económico? ¿Los premios en dinero justifican la participación de los bailarines? ¿Se trata solo de un evento artístico con el fin de mantener vivas las tradiciones? Hablar de danzas folklóricas y certámenes es hablar de un evento complejo, en el que convergen diversos aspectos de la vida social. Los aportes de Mauss

nos ayudaron a conceptualizar y a desentramar las distintas capas que los componen e indagar en sus múltiples aristas.

Señala Mauss que los elementos de intercambio no son necesariamente cosas materiales o de valor económico, ya que se pueden intercambiar, por ejemplo, canciones, cuentos, mitos o danzas, cargados de un valor moral. Estas prestaciones se realizan aparentemente de manera voluntaria, *libre y gratuita*, como si acaso no se esperara una futura compensación; sin embargo, tras ella puede reconocerse la obligación de los individuos o grupos de dar, recibir y devolver, la dinámica propia del don que Mauss muestra en su análisis del kula y el potlatch, entre otros sistemas de intercambio. En nuestras primeras aproximaciones al campo tuvimos la impresión de que los bailarines y el público asistían a los certámenes por motivos vinculados con la tradición y el amor hacia las danzas folklóricas, y que lo hacían de manera libre y voluntaria, es decir, sin ningún tipo de obligatoriedad. A medida que nuestro estudio avanzó, conjuntamente con el trabajo de campo y las entrevistas, estas ideas se fueron matizando y comenzamos a ver otros factores que podían contribuir a explicar la participación y permanencia de los bailarines.

Los lineamientos teóricos propuestos por Mauss nos orientaron a abordar la reciprocidad como un hecho fundamental para el sostenimiento y la continuidad de los certámenes de danzas folklóricas. La importancia de profundizar en esta categoría de análisis surgió de las entrevistas obtenidas, en las que se destaca el papel que se le da a la devolución de la visita, es decir, retribuir la asistencia y participación en el certamen organizado. Una de nuestras entrevistadas refiere en este sentido: “Vos ibas a un certamen y ellos devolvían la visita”, y de esa manera se garantiza la participación de los bailarines y ballets. La

conurrencia a los eventos es fundamental para mantener activa la circulación de estos espacios competitivos. Ello nos lleva a retomar la pregunta que se realiza el autor: “¿Qué fuerza tiene la cosa que se da, que obliga al donatario a devolverla?” (Mauss, 1924, p. 157). Entonces ¿qué significa para los bailarines folklóricos de competencia *devolver la visita?*, que el *favor* no solo se salda con el simple hecho de retribuir-la, sino que, además, debe ser en la misma proporción, es decir, si un ballet asiste con diez bailarines, se espera lo mismo de la otra parte. Pudimos observar que esta reciprocidad genera lazos sociales, los mantiene y hasta los puede romper si no se cumple con las devoluciones correspondientes. Esto no es privativo de nuestro estudio sobre los certámenes, María Belén Hirose (2011a) señala que “ir a un certamen obliga al organizador a venir cuando haces el tuyo” (p. 11), lo que denomina como una red de compromisos. Desde nuestra perspectiva, creemos que sería más apropiado referirnos a esta red, que articula y une el circuito de certámenes, como una red de reciprocidad y, así, poder iluminar distintos aspectos de la vida social.

Esta cadena de reciprocidad trasciende a los certámenes. Dado que no todos los ballets que participan de estos eventos realizan una competencia, el modo que poseen de recaudar fondos es a través de la organización de peñas. En efecto, y como veremos en los siguientes capítulos, solo algunos ballets tienen los recursos necesarios para organizar y sostener un certamen; antes bien, muchos de ellos encuentran en las peñas alternativas válidas para hacerse de los medios que requieren estos emprendimientos. A raíz de estas problemáticas de índole económica se produce esta extensión de los lazos sociales que abarcan a las peñas realizadas por los ballets que integran el circuito de competencias, principalmente, del área metropolitana. Es neces-

rio realizar, en este punto, una aclaración: no todas las peñas están organizadas por ballets, agrupaciones o compañías que participan habitualmente de las competencias. Estos aspectos particulares, que se dan dentro de un hecho ritual como son los certámenes, los trascienden, ya que las devoluciones de las visitas no solo se dan de certamen a certamen, sino también, de certamen a peña; lo que nos lleva a pensar esta reciprocidad en términos asimétricos, ya que no siempre se corresponde o se realizan las devoluciones dentro de los mismos espacios rituales (certámenes), sino que se extienden a espacios del orden cotidiano (peñas).

| CAPÍTULO II |

Etnografías de cuatro certámenes de danzas folklóricas en la provincia de Buenos Aires

Las competencias de danzas folklóricas se desarrollan en la provincia de Buenos Aires desde hace aproximadamente cincuenta años. A pesar de su larga data, se desconoce el gran movimiento de personas que estos eventos generan cada fin de semana y durante todo el año en el territorio nacional (Pérez, 2009). Más allá de su poca visibilidad y difusión, de los escasos estudios académicos que el tema ha suscitado y del insuficiente apoyo institucional para llevarlos a cabo, sabemos que estos eventos se han multiplicado en la última década.

Tan solo en el transcurso de 2017 pudimos rastrear en la provincia de Buenos Aires veintitrés certámenes o encuentros de danzas folklóricas³. Esto sin tener en cuenta el Certamen para Nuevos Valores Pre Cosquín, que tuvo diez sedes en la provincia⁴, y la subsede del Festival Nacional del Malambo, que ese año fue realizada excepcionalmente en la ciudad de Quilmes. El desarrollo de estos certámenes tiene una periodicidad bastante estricta: el 70 % ocurre entre mayo y octubre. Aunque estas cifras dan cuenta de la importancia y la proyección de

³Los datos fueron recabados de distintos grupos y usuarios de redes sociales a lo largo del 2017.

⁴Alberti, Azul, Ituzaingo, José C. Paz, Junín, La Matanza, Lobos, Lomas de Zamora, Mar Chiquita, Moreno.

los certámenes de danzas folklóricas, los datos recopilados hasta el momento no son exactos debido a la inexistencia de un organismo que los nuclea y lleve el registro correspondiente.

En la actualidad, los certámenes son impulsados por ballets o asociaciones folklóricas con el fin de apoyar y garantizar la pervivencia de las danzas folklóricas argentinas. Además, estos suministran una ayuda económica que permite sustentar sus actividades, desde la compra del vestuario hasta el pago de los profesores o, incluso, los viajes para competir en otros eventos. La mayoría de los ballets no se encuentran institucionalizados, lo cual implica dificultades para conseguir apoyo económico que garantice su funcionamiento (Hirose, 2011a). De alguna manera, los certámenes vienen a compensar esta ausencia y proporcionan una fuente de ingresos que les permite solventar los gastos mínimos.

Con el paso de los años se fue sistematizando y construyendo lo que Hirose (2011b) denominó *círculo de certámenes*. Se trata de un calendario anual propio, creado de un modo informal y sin diálogo previo entre los organizadores. A pesar de esto, no hay superposiciones. Las competencias, entonces, se han ido realizando a lo largo de los años de manera articulada, aunque sin una planificación formalizada. Así, se creó una tradición de espacios que se respetan sin conflictos aparentes, evitando que las fechas coincidan. Por otro lado, este modo de organización permitió que los certámenes más relevantes y de mayor convocatoria se desarrollen siempre en un mismo mes; por ejemplo, el Certamen Folklórico Nacional San Isidro (Chakaymanta) tiene lugar en octubre, mientras que Quilmes Ciudad Gaucha se realiza en julio.

Cabe señalar que los ballets folklóricos despliegan diversas estrategias para compensar la falta de financiación oficial, no solo a través de los certámenes, sino también por medio de la organización de pe-

ñas bailables. En estos espacios se pueden observar otras dinámicas, diferentes a los certámenes, las cuales fueron estudiadas en diversos trabajos (Dupey, 2016; Hirose, 2011a).

En este capítulo abordamos el estudio de los certámenes folklóricos desde una perspectiva etnográfica a partir de cuatro casos que tuvieron lugar en la provincia de Buenos Aires entre los años 2015 y 2017: a) el Festival Folclórico de la Sierra, realizado por la Peña El Cielito de Tandil; b) el Certamen de Danzas Folklóricas Cultivando Tradiciones, llevado a cabo por el Ballet Folklórico Cultivando Tradiciones de Berazategui; c) el Encuentro Nacional de Danza Folklórica Quilmes Ciudad Gaucha, organizado por el Ballet Municipal de Quilmes y, finalmente, d) el Certamen Folklórico Nacional San Isidro, impulsado por la Asociación Amigos del Ballet Chakaymanta en Boulogne.

Luego de una breve descripción de las principales características de cada uno de estos certámenes, presentamos un relato de lo vivido y observado en cada una de las ediciones que aquí nos ocupan y lo complementamos con los testimonios de los actores participantes.

a) Festival Folclórico de la Sierra, Tandil

El primero de los certámenes seleccionados –que para esta investigación fue relevado en febrero de 2017– da comienzo al calendario anual de competencias. En febrero la ciudad de Tandil se prepara para realizar el Festival Folclórico de la Sierra. Con sus más de treinta años de trayectoria, la Peña Tradicionalista El Cielito organiza uno de los eventos más antiguos de la provincia. Este certamen, que se extiende a lo largo de tres días, se desarrolla dentro del contexto del Festival de la Sierra, que incluye también los fogones populares.

La instancia competitiva del festival, es decir, el Festival Folclórico de la Sierra, se lleva a cabo en el Club Defensa. De acuerdo con los testimonios recogidos, esto no siempre fue así. En sus inicios comenzó como Encuentro Folclórico de la Sierra, una competencia no solo de danza, sino también de música y canto. Con el transcurso de los años, esta dinámica se vio modificada a raíz de la gran convocatoria. Mientras que los encuentros de danzas folclóricas fueron relocados en un club deportivo de la ciudad, la competencia de música y canto se siguió realizando en el anfiteatro y, años más tarde, derivó en los fogones populares. Aunque la competencia de danza comenzó teniendo una duración de una semana, en la actualidad el festival folclórico se redujo a solo tres días.

El crecimiento registrado por el Festival de la Sierra coadyuvó a que fuera declarado de interés municipal, provincial y nacional, a través de la Resolución 778/88 de la Secretaría de Turismo de la Nación, y a que formara parte de ANAFI (Asociación Nacional de Fiestas) (Festival de la Sierra [sitio web]). A su vez, la coorganización que mantiene con el Consejo de Denominación y Origen del Salame Tandilero (DOT) favorece el crecimiento de este festival, no solo en lo que respecta a la parte competitiva, sino también a los espectáculos que se brindan en el Anfiteatro Martín Fierro y que, con una entrada libre y gratuita, convocan a más de 3000 personas por noche, según las fuentes de la propia organización.

Tan pronto como llegamos a la ciudad de Tandil nos dirigimos hacia el Club Defensa, lugar donde se iba a desarrollar la competencia reconocida ampliamente como el Certamen de la Sierra. Aunque era el mediodía y la competencia recién comenzaba a las 19:00, ya se encontraban en

el lugar los bailarines preparados para *marcar el escenario*⁵. Para la realización del *ensayo de piso* era necesario acercarse previamente a la mesa coordinadora (presente desde las primeras horas de la mañana), la cual se encargaba de brindar un orden y un tiempo estimado de ensayo.

El gimnasio aún no estaba listo para la competencia (imagen 1). Parte de los organizadores acomodaban las sillas, el equipo técnico colocaba las luces y hacía la prueba de sonido y, entre tantos que iban y venían, los bailarines esperaban pacientemente su turno. Algunos manifestaban estar recién llegados. Aunque habían viajado toda la noche, el cansancio no representaba un impedimento para ensayar, ya que podía ser la única oportunidad en el día para *marcar*.



1. Gimnasio Club Defensa de Tandil (2017). Fotografía propia.

⁵La expresión *marcar el escenario* o *ensayo de piso* hace referencia a la acción de reconocimiento del escenario, ya sea para rever las posiciones coreográficas, situar los accesos u otra acción necesaria para la posterior puesta en escena. Es importante tener una aproximación previa a la actuación, ya que muchas veces las preparaciones de los cuadros coreográficos se dan en espacios que no se corresponden con las medidas de los escenarios de competencia.

Alrededor de las 19:00, el gimnasio estuvo listo. Había un pasillo central en el que se destacaba, por su ubicación, el jurado. La isla desde donde iban a evaluar se encontraba frente al escenario y el acceso era restringido. A la izquierda de este último, había un pequeño portón que conducía al bufet. Este espacio estaba anexo a un patio descubierto donde se despachaban las bebidas.

El Club Defensa estaba parcialmente completo. A medida que los ballets iban llegando, comenzaban a prepararse para bailar. Se cambiaban, maquillaban y peinaban en un espacio común, donde también se ubicaba el público, ya que los baños, por sus pequeñas dimensiones, no permitían su utilización como vestuarios. Tras ultimar detalles, la competencia arrancó, finalmente, cerca de las 20:00 cuando el locutor anunció que subía al escenario la primera pareja tradicional⁶.

La dinámica de competición fue la siguiente: la totalidad de *rubros* (*formas bailables*) por disputar se habían distribuido en las tres jornadas de competencia, con la excepción de los rubros denominados clasificatorios (que promocionaban unas pocas parejas para la jornada final), los cuales eran definidos por la comisión organizadora y tenían lugar en momentos determinados del certamen⁷. La comisión orga-

⁶Varón y mujer ejecutan una danza de pareja del repertorio de danzas folklóricas argentinas ajustándose a la forma bailable tradicional dispuesta en el reglamento, esto quiere decir que los bailarines deben adecuar sus atuendos, música y demás elementos necesarios a determinados criterios establecidos como tradicionales.

⁷La grilla para cada día fue la siguiente: jueves 9, pareja tradicional (final), pareja libre (final) y malambo individual norteño (clasificación). Viernes 10, malambo individual sureño (clasificación), malambo combinado (clasificación), conjuntos tradicionales (final), conjuntos libres (final). Y, por último, el sábado 11, malambo individual sureño (final), malambo individual norteño (final), malambo combinado (final), pareja estilizada raíz folklórica (final), conjunto estilizado raíz folklórica (final).

nizadora distinguía entre los rubros que eran con *clasificación* y los que iban directamente a la *final*. La *clasificación* implicaba bailar dos veces, es decir, una primera vez para clasificar entre los mejores de la noche y la segunda, en la última jornada, en la que bailaban los cinco mejores del rubro. Por otro lado, los rubros con denominación *final* suponían bailar una sola vez y esperar el dictamen del jurado al finalizar los tres días de competencia. En 2017, por primera vez, la organización dispuso la alternancia de rubros. Así, se generaron tandas de baile: por ejemplo, bailaron quince inscriptos del rubro pareja de danza tradicional; luego, diez participantes del rubro malambo individual norteño; seguido de las restantes quince parejas tradicionales que completaban el rubro. La totalidad de los participantes por cada rubro se dividieron en dos o tres grupos que se fueron turnando con el rubro siguiente; esto generó mayor dinamismo y fluidez.

El orden de distribución del espacio estaba establecido por la organización. Los bailarines no solo lo usaban para prepararse antes de bailar, sino también para distribuir en el lugar los diversos percheros con sus trajes (imagen 2). Pudimos observar que algunos ballets habían llevado sus propios percheros con el fin de tener el vestuario organizado y que no sufriera ningún daño o se arrugara. Estos se ubicaron de modo tal que no generaran inconvenientes en la circulación por los pasillos. A su vez, observamos que sobre las paredes colgaban las banderas de las delegaciones que asistieron al evento. La primera jornada transcurrió con fluidez y finalizó a las 03:45.

El comienzo del segundo día de competencia estaba previsto para las 20:00, por lo que en ese momento las luces del gimnasio se apagaron y quedaron encendidas solo las que iluminaban la mesa del jurado, el escenario y la entrada principal al predio. Aunque la jornada de baile

ya había iniciado, y los malambistas y algunos grupos de danza estaban bailando la segunda tanda, el público recién comenzaba a llegar.



2. Gimnasio Club Defensa de Tandil. Espacio destinado al cambio de vestuario (2017). Fotografía propia.

La atención brindada por el público no siempre estuvo puesta en lo que sucedía en el escenario, lo que era esperable. En general los espectadores mantienen un singular interés en algunos rubros o competidores mientras en el tiempo restante toman mate y comparten charlas en grupos. Si bien las sillas estaban acomodadas, el público las iba moviendo de lugar para su comodidad: generaban pequeños grupos y delimitaban pequeños espacios donde resguardaban sus pertenencias personales y, además, podían cambiarse, maquillarse, dormir, comer, etc., e incluso llegaron a sentarse de espaldas al escenario.

Antes de salir a escena, los conjuntos de danza, las parejas o los malambistas buscaban un sitio donde poder *marcar* la coreografía.

Elegían lugares alejados del sonido del escenario que les permitieran escuchar la música, la guitarra o la voz del profesor, quien les iba dando las últimas indicaciones. Esto sucedía en la vereda del club o en sus inmediaciones. Por otro lado, el momento previo a subir al escenario era aprovechado para sacarse fotos. Los bailarines posaban manteniendo la *estampa* de gauchos y paisanas. El despliegue de parejas, bailarines y malambistas trajeados –en aquel día, alrededor de unas cien personas– ensayando y preparándose para competir constituían una colorida imagen en movimiento que anunciaba cómo iba a ser la actuación en el escenario. Si bien las fotos en este caso no se tomaban con ningún tipo de fin visible, en algunas oportunidades se las utiliza como parte del premio para los ganadores de cada rubro.

Por otro lado, advertimos que el público prestaba singular atención a ciertos rubros. No estaba pendiente de todo lo que sucedía en el escenario, solo se detenía a mirar y ovacionar, principalmente, cuando eran anunciados los rubros de malambo o parejas. Con gritos y aplausos, arengaban a sus preferidos.

La jornada del viernes finalizó a las 05:00 del sábado con el anuncio de los malambistas y combinados de malambo⁸ que habían pasado la ronda clasificatoria, esto implicaba que debían volver a bailar en unas pocas horas.

La competencia del sábado –la jornada final y la más esperada– estaba prevista que comenzara más temprano de lo habitual, ya que al finalizar los rubros debían premiarse a los ganadores. Antes de dar inicio

⁸Retomaremos su conceptualización en el capítulo III.

al baile, se anunció una reunión de delegados⁹, en la que el jurado, los representantes de cada ballet y los organizadores establecieron algunas pautas para la última noche de competencia. Mientras se desarrollaba la reunión en un espacio más reservado, en el escenario los bailarines aprovechaban para *marcar* las coreografías hasta último momento.

En esta jornada hubo una gran expectativa por los rubros vinculados al malambo; estos concentraron mayor atención que el resto. Al momento de ser anunciados por el locutor, alrededor de las 21:00 del sábado, el gimnasio, que se encontraba semivacío, rápidamente se vio colmado y un profundo silencio invadió el lugar: en ese momento todos prestaban atención a lo que iba a suceder en el escenario. Sonaron las primeras notas de la guitarra que anunciaba la entrada del malambista, el clima se llenó de tensión, nadie hablaba, y si alguien intentaba hacerlo, inmediatamente lo silenciaban con un ¡shhh! El silencio se rompió cuando el malambista pisó el escenario. Los gritos de aliento comenzaron y se extendieron hasta que este último se *plantó* para comenzar con la primera *mudanza* o *zapateo*. La guitarra en ningún momento dejó de sonar al compás de las notas propias del malambo, dando tiempo al *malambista* para situarse firmemente en el escenario ante el público. Su primera y sonora *planta* marcó el comienzo del malambo que rompió el clima de expectación que reinaba en todo el gimnasio.

La concentración del público era tal que la respuesta ante algún inconveniente de los bailarines era automática. Si había algún error, se podían escuchar algunas expresiones de temor o zozobra, pero duraban apenas unos segundos hasta que volvía a imperar un silencio absoluto. En el desarrollo de la jornada del sábado, dos malambistas

⁹Retomaremos su conceptualización en el capítulo III.

de distintos combinados sufrieron caídas; en ese instante, y aunque el bailarín estuvo en el piso del escenario apenas unos segundos, el público de manera unánime exclamó: ¡uuuh! como si la caída les hubiera dolido a ellos. Una vez finalizada la tanda de los rubros de malambos, las personas se retiraron del lugar y el gimnasio se volvió a despejar.

Como era la noche final y al terminar la competencia se iban a premiar a los ganadores, al pie del escenario estaban dispuestos los trofeos, que permanecieron en ese lugar desde el comienzo de la jornada hasta su finalización. Destacamos que el certamen contó con un servicio de video y fotografía que no pertenecía a la organización. En sus dos stands, distribuidos al pie del escenario y a la entrada del predio, ofrecían al público las fotos de los bailarines que habían pasado por el escenario.

La jornada final con la instancia de premiación se extendió hasta las 07:00 del domingo. Los bailarines manifestaban de manera gestual su disconformidad ante algunas de las decisiones tomadas por el jurado. A pesar de eso, no expresaron su enojo y mantuvieron la calma. Al finalizar la entrega de premios, los delegados se dirigieron hacia la mesa coordinadora para retirar las planillas de las devoluciones¹⁰ y, en los casos que correspondía, el pago de los premios.

b) Certamen de Danzas Folklóricas Cultivando Tradiciones, Berazategui

El segundo de los eventos seleccionados es el Certamen de Danzas Folklóricas Cultivando Tradiciones, el cual fue relevado en mayo de 2015. Este certamen, organizado por el Ballet Cultivando Tradiciones

¹⁰Nos detendremos con más detalle sobre el tema en el capítulo III.

de la ciudad de Berazategui, se desarrolló durante trece años hasta su última edición de 2015 y en ese tiempo contó con un gran reconocimiento y una importante asistencia de público¹¹. Cabe destacar que este evento tenía lugar en un espacio particularmente apropiado: el Centro de Actividades Deportivas, Culturales y Recreativas Roberto De Vincenzo, que ofrecía un ambiente climatizado y contaba con la infraestructura necesaria para recibir a 4000 personas (Municipalidad de Berazategui [sitio web]). Este espacio estaba habilitado por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Berazategui, institución que además sostenía al ballet municipal de la ciudad.

El Ballet Cultivando Tradiciones comenzó a realizar su certamen en 2002 tomando como modelo algunas competencias ya existentes como el Certamen para Nuevos Valores Pre Cosquín o el Festival Folclórico de la Sierra. Con la ayuda de la Secretaría de Cultura del Municipio, sus primeras ediciones se desarrollaron en el gimnasio de un club de barrio (Club Los Marinos). Más tarde, la competencia se mudó al centro de actividades recreativas Roberto De Vincenzo, en donde se realizó hasta su última edición.

En 2014, por iniciativa de la directora María Angélica Tarditti, se introdujo la categoría para personas con discapacidad, denominada Kipkakiña en idioma aymara, es decir *personas con igualdad*¹². Comenzó tan solo con un rubro llamado “Danzas folklóricas tradicionales argen-

¹¹Lamentablemente, en el 2015 se llevó a cabo la última edición de este certamen, hasta el día de la fecha. La suspensión se debe a problemas de salud que atravesó la directora del ballet, que le impidieron hacerse cargo de un evento de esta envergadura.

¹²Art. 21. 13° Certamen de Danzas Folklóricas Cultivando Tradiciones, 2015, circulación interna.

tinias. Personas con discapacidad”, el cual apelaba al trabajo en conjunto de las distintas delegaciones. Es destacable esta incorporación ya que fue la primera vez que, por fuera de los Juegos Bonaerenses que organiza el Gobierno de la provincia, se realizó esta competencia.

Aunque el comienzo de la competencia estaba pautado para las 20:00, a partir de las 14:00 el comúnmente conocido gimnasio municipal abrió sus puertas a los delegados y se habilitó el pago de las inscripciones. La mesa coordinadora, una de las máximas autoridades del certamen, encargada de organizar y coordinar la competencia y mediar entre el jurado y los participantes, se preparaba para recibir a los bailarines.

La dinámica de baile se organizó dando prioridad a la categoría infantil, la cual comprendía el rango etario de entre 6 y 14 años inclusive. Las demás edades se organizaron en: categoría juvenil (de 15 a 17 años), categoría mayores (de 18 a 35 años), categoría adultos (de 36 años en adelante) y categoría kipkakiña (de 12 años en adelante, categoría integrada para chicos con discapacidad).

A medida que los diferentes ballets llegaban al lugar, iban armando sus grupos, delimitando sus espacios con carpas, percheros, sillas o cualquier elemento que les sirviera para que el espacio no fuera ocupado por otros. En estas competencias no solo se trata de los bailarines y participantes, sino también de sus familiares, sobre todo en el caso de los menores de edad. Estos conforman las *hinchadas* del grupo folklórico, llevan banderas y todo tipo de elementos que hagan ruido como, por ejemplo, trompetas de cotillón (imagen 3).



3. Centro de Actividades Recreativas Roberto De Vicenzo, Berazategui (2015).

Foto: gentileza de Cultivando Tradiciones Ballet.

La categoría mayor inició a las 03:00 y fue uno de los momentos más esperados de la noche, sobre todo por los más chicos. El destacado nivel artístico de los bailarines comprendidos en este rango etario generaba gran admiración. A pesar de la hora, muchas personas ingresaron al lugar cuando se anunció el comienzo de esta categoría. La expectativa por ver a algunos grupos y bailarines era notoria, principalmente por parte de aquellos que eran alumnos de tal o cual profesor.

Los primeros en competir de la categoría mayores fueron los solistas de malambo. Muchos chicos se acercaban al lateral del escenario para poder ver con más detalle cada *mudanza*. Minutos antes de que comenzaran los malambos, sucedió un hecho particular: ingresó

al gimnasio el último campeón nacional de malambo, consagrado en enero en el Festival Nacional de Malambo (realizado en Laborde, Córdoba). Al momento de su llegada muchos nenes se dirigieron a él casi corriendo para sacarse una foto o simplemente para saludarlo. La jornada del viernes finalizó a las 11:00 del sábado.

A las pocas horas y a pesar del poco descanso, a las 18:00 del sábado comenzó la segunda jornada de competición. Los grupos folklóricos que no eran de la zona permanecieron en el lugar los dos días, ya que el tiempo no les alcanzaba para ir a su casa y volver. Muchos de estos ballets pusieron sus carpas en el fondo, donde no generaban dificultades a los espectadores. Al ser un sitio amplio, con baños, vestuarios y ambiente climatizado, las personas podían permanecer en el mismo lugar sin generar inconvenientes (imagen 4).



4. Centro de Actividades Recreativas Roberto De Vicenzo, Berazategui (2015). Escenario, sector de público, bufet al fondo, carpas en los laterales. Foto: gentileza de Cultivando Tradiciones Ballet.

Destacamos que, en el intervalo de competición entre la primera jornada y la segunda, los responsables de la organización se retiraron a descansar; sin embargo, como ya mencionamos, los participantes permanecieron en el lugar, pero no solos, sino con las personas del bufet que continuaba abierto, expendiendo sus productos. Era curiosa la adaptabilidad del puesto de comidas, el cual vendía alimentos salados y dulces, adecuándose a los horarios de desayuno, almuerzo, merienda y cena, ofreciendo distintas variedades acordes a estas comidas diarias. Al pasar tantas horas dentro de este sitio en el marco del evento, tanto los participantes como el público perdían registro del paso del tiempo y era la organización del bufet la que marcaba el orden de las comidas que se debían hacer.

La particularidad de este día de competición fue la categoría *kipkakiña*, que contemplaba a los chicos con diversas discapacidades. Esta se llevó a cabo al comienzo de la jornada con su posterior premiación, ya que no tenía sentido hacerlos esperar hasta la mañana del domingo para que recibieran los premios. Finalizada esta categoría, prosiguió la competencia con el mismo orden que el día anterior: infantiles, adultos, juveniles, mayores y la premiación.

La categoría mayor comenzó a las 04:00 con el rubro pareja de danza tradicional, uno de los más esperados de la noche junto con los *malambos*. En esa oportunidad, las parejas inscriptas tenían que preparar cuatro danzas (*cueca nortea*, *refalosa federal*, *valseado* y *gauchito cuyano*), de las cuales iban a bailar una elegida por sorteo. Una vez terminadas las rondas, el jurado seleccionaba a las parejas que iban a la final, etapa que tenía como danza la *zamba*. En esa instancia, se percibía un clima de tensión y euforia. Las parejas competían por un primer puesto en tandas de cinco o seis. El público podía disfrutar de

grandes bailarines folklóricos compartiendo escenario en un mismo momento, algo que no sucede a menudo.

Otro de los rubros que generó un clima especial fue el de solista de contrapunto, en el que dos malambistas se enfrentaban en el escenario para ejecutar la mejor *mudanza*. La dinámica consistía en pasar de a tandas (la cantidad dependía del número de inscriptos) para realizar una única *mudanza* (con particularidades que establecía el reglamento). A partir de ello el jurado determinaba a quién eliminar. Cuando se anunció el comienzo de este *rubro*, las personas que se encontraban fuera del predio ingresaron rápidamente para presenciar la *performance*. El silencio que se generó en el predio fue llamativo, solo se escuchaban las guitarras que anunciaban la entrada de los malambistas. Una vez que avanzaron hacia el centro del escenario, los gritos y aplausos se desataron, pero duraron apenas unos segundos antes de que volviera a producirse el silencio. La jornada del sábado finalizó a las 12:00 del domingo con la premiación de los ganadores.

c) Encuentro Nacional de Danzas Folklóricas Quilmes Ciudad Gaucha

La tercera de las competencias –que fue relevada en julio de 2016– se desarrolla en la vecina localidad de Quilmes. El Encuentro Nacional de Danzas Folklóricas Quilmes Ciudad Gaucha es organizado por el Ballet Municipal de Quilmes. La competencia surgió en 2013 con el fin de recaudar fondos para el cuerpo de danza, los vestuarios y los viajes (de acuerdo con los testimonios recogidos). Aunque es un ballet que depende de la Secretaría de Cultura del Municipio de Quilmes, este no garantiza la cobertura de la totalidad de los gastos.

Con apenas un año de conformación, el cuerpo de baile oficial de la Municipalidad de Quilmes realizó su primera edición en el estadio de básquet del Club Argentinos de Quilmes en 2013. Para su segunda edición, la competencia se trasladó al predio recreativo del Sindicato del Plástico, ubicado en Quilmes Oeste, donde actualmente continúa realizándose. El certamen de reciente surgimiento es acompañado de una buena organización e infraestructura que le ha brindado un gran reconocimiento. Tan es así que la comisión del Festival Nacional del Malambo¹³ le otorgó la posibilidad de ser la subsede en la provincia de Buenos Aires en 2017¹⁴.

Luego de atravesar un hermoso parque que daba la bienvenida al predio recreativo, nos dirigimos hacia el SUM (salón de usos múltiples) donde iba a tener lugar la competencia del BMQ, como es conocido el Ballet Municipal de Quilmes. Antes de llegar al escenario, pudimos observar en sus alrededores a los bailarines *marcando las coreografías*. Era un día de invierno con baja temperatura, sin embargo, los bailarines practicaban las coreografías casi sin abrigos e, incluso, descalzos¹⁵.

El amplio salón cuenta con una primera planta que en esta ocasión se utilizó para alojar a las delegaciones. A cada una se le brindó una mesa y unas cuantas sillas para que construyeran su microespacio

¹³El Festival Nacional del Malambo es uno de los festivales más importantes a nivel nacional. Se hace en la ciudad de Laborde (Córdoba) en enero.

¹⁴Las distintas ediciones se realizaron con total normalidad hasta el 2019. En el 2020, por la crisis del coronavirus, la comisión organizadora debió suspender la competencia.

¹⁵Algunos de los atuendos tradicionales correspondientes a las danzas folklóricas poseen pocas prendas, al igual que la adaptación de los vestuarios para su estilización.

dentro de este ámbito de competición; en ellos los pequeños grupos de bailarines se cambiaban, peinaban, maquillaban, comían, tomaban mate e incluso dormían. Luego, en la planta baja estaban ubicados el escenario, el bufet, la mesa coordinadora, el jurado y el sonido. A pesar de contar con un espacio especialmente creado para el uso de las delegaciones, muchos no lo utilizaron. Al contar con una infraestructura acorde a la magnitud del evento, algunos bailarines se cambiaban en los vestuarios que había en cada baño. Por su parte, los espectadores no dejaron de formar pequeños grupos dentro del espacio donde estaba ubicado el escenario. Esta práctica la hemos registrado en distintos certámenes al igual que la permanencia en las sillas y la notoria circulación en los pasillos, en donde las personas se cruzaban y conversaban durante el evento.

Antes de iniciar la competencia se estableció la hora en que se iba a realizar la reunión de delegados. Una vez anunciada por el locutor, los representantes de las delegaciones concurrieron al lugar pautado. Tuvimos la oportunidad de participar de esta reunión gracias a la invitación del director del BMQ. En ella, los organizadores, además de las pautas de competición, se enfocaron en las modificaciones pensadas para la próxima edición, puntualmente en el interés por realizar el certamen atractivo para el público en general. Finalmente, a las 20:00, se dio inicio a la competencia comenzando por la categoría menor.

Esta nueva edición contó con cuatro categorías: menor (hasta 13 años inclusive), juvenil (de 14 hasta 18 años inclusive), mayor (de 19 a 34 años inclusive) y adultos (de 35 años en adelante). Pero el orden de participación no respondía a esa clasificación, puesto que la comisión organizadora dispuso el siguiente orden para bailar: categoría menor, categoría adultos, categoría juvenil y categoría mayor. Esta decisión

fue pura y exclusivamente definida por la organización, la cual tiene la facultad de realizarla.

El programa de este certamen contó con una hora de intervalo a partir de la medianoche. En este tiempo se realizó la apertura oficial del evento, que consistió en la actuación del ballet organizador ante la presencia de algunas autoridades municipales. El cierre, en tanto, se realizó con un número musical. Mientras la competencia descansaba, el público aprovechó para distenderse o prepararse con tranquilidad para el rubro siguiente. Por su parte, el jurado abandonó el SUM para cenar y descansar. Finalizada la apertura, el público volvió a tomar sus asientos y se preparó para la continuación de la jornada (imagen 5). Se pudo apreciar un aumento en la concurrencia, ya que las delegaciones de la categoría mayor, que se presentaba más tarde, habían comenzado a llegar. Pudimos observar que las mujeres que participaban de los conjuntos de danzas empezaban a prepararse unas dos horas antes de bailar, o bien por la complejidad de los peinados, o bien porque querían conservar una apariencia lo más uniforme posible, algo que requiere mucho tiempo.

Alrededor de las 06:00 se dio inicio a la categoría mayor, que se desarrolló con fluidez. A medida que pasaban las horas, la cantidad de personas en el lugar disminuía. Se generó gran expectativa con el rubro pareja de danza tradicional, que tenían como particularidad las rondas de baile, es decir, que subían de a cinco o seis parejas (cada una representante de una delegación o particular), bailaban la danza que les había sido dada por sorteo y el jurado iba seleccionando y eliminando. En esta ocasión, el reglamento establecía la preparación de ocho danzas: cuatro sureñas (la huella, la patria, el triunfo y la refalosa pampeana) y cuatro nortenas (remedio atamisqueño, el escondido, la arunguita y el ecuador). Aunque la pareja que participaba en el rubro había preparado las ocho danzas,

solo bailaba dos (una del estilo sur y otra del norte), que eran asignadas por sorteo antes de subir al escenario (imagen 6 e imagen 7).

La articulación de rubros propuesta por la comisión organizadora dio mayor fluidez al desarrollo de la competencia. Al igual que las parejas tradicionales, en el solista de malambo sureño y norteño el participante debía ejecutar los dos estilos: sur y norte, lo que implicaba realizar un cambio de vestuario. Es por ello que la comisión organizadora propuso que se llevara adelante del siguiente modo: parejas tradicionales sureñas, malambo sureño, parejas tradicionales norteñas, malambo norteño; dinámica que dio el tiempo necesario para que los participantes pudieran cambiarse.



5. SUM. Predio recreativo del Sindicato del Plástico, Quilmes Oeste (2015). Foto: Facebook BMQ fotos y videos.



6. SUM. Predio recreativo del Sindicato del Plástico, Quilmes Oeste (2016). Sobre el escenario parejas del rubro pareja de danza tradicional (tanda sur), categoría mayor. Fotografía propia.



7. SUM. Predio recreativo del Sindicato del Plástico, Quilmes Oeste (2016). Sobre el escenario parejas del rubro pareja de danza tradicional (tanda norte), categoría mayor. Fotografía propia.

En esta ocasión, percibimos ciertas particularidades en la ovación del público. Esta no se daba de manera descontrolada, sino que había un acuerdo implícito de realizarla en determinados momentos de las danzas. En efecto, aquellos que intentaban hacer, por ejemplo, un aplauso ruidoso por fuera de esos momentos permitidos eran llamados a silencio por el público que se encontraba mirando, concentrado, el espectáculo.

Aunque la primera jornada de competencia finalizó el mediodía del sábado, esto no significó la postergación del segundo día de baile, que comenzó en el horario pautado, 19:00 del mismo día. Si bien el orden de las categorías no se modificó, los rubros que se bailaron fueron distintos¹⁶. Del mismo modo que la noche anterior, al llegar la medianoche se produjo un intervalo de una hora, ya sin las palabras de las autoridades municipales, pero sí con la participación de los números artísticos.

La categoría mayor inició a las 05:00 con uno de los rubros más esperado de la noche: solista en contrapunto de malambo (sureño o norteño). El atractivo de este rubro era el desafío que existía entre los participantes, ya que se disputaban la *mejor mudanza*, en la que los malambistas ponen en juego la creatividad, agilidad y fuerza a la hora de enfrentarse. Se llevó a cabo en tandas, según la cantidad de inscriptos, y el jurado iba seleccionando a los participantes para realizar una ronda final.

En cada pasada el público hacía silencio, prestaba atención y no permitía que otro hiciera ruido. Se produjo un grado tal de concentración que las personas ni siquiera se movieron durante la ejecución

¹⁶Los rubros que se disputaron el sábado fueron los siguientes: solista en contrapunto de malambo (sureño o norteño), malambo combinado sureño o norteño (con final), pareja de danza estilizada (de raíz folklórica o libre) y conjunto de danza estilizada (de raíz folklórica).

de las mudanzas. Una vez que finalizó la pasada del malambista, el público se acomodó, comentó acerca del participante y se preparó para el próximo. Este fue, sin duda, uno de los momentos más tensos de la noche. El segundo día de competencia finalizó el domingo a las 12:30 con el anuncio de los ganadores y las devoluciones.

d) Certamen Folklórico San Isidro, Boulogne

El último de los certámenes seleccionados para esta investigación –relevado en octubre de 2016–, y uno de los últimos del año en la provincia de Buenos Aires, es el que realiza la Asociación Amigos del Ballet Chakaymanta. Si bien el nacimiento del grupo folklórico fue en 1989, recién en el año 2004, y gracias a la ayuda de la Municipalidad de San Isidro, logró constituirse en una asociación civil. Esta formalización contribuyó al crecimiento y desarrollo del ballet.

El Certamen Folklórico San Isidro, realizado en el Gimnasio del Colegio Sagrado Corazón de Boulogne, cuenta con dieciséis años de trayectoria en esta ciudad. Su organización está a cargo de un ballet reconocido por su largo recorrido artístico y por ser ganadores de numerosas e importantes competencias de danzas folklóricas. A raíz del gran crecimiento que tuvo en los últimos años, se posicionó como uno de los más renombrados a nivel provincial e incluso nacional. Su aceptada organización y la rigurosidad en el cumplimiento del reglamento, junto con las largas jornadas de baile, le han otorgado año tras año esta distinción.

Pese a que desde sus inicios contó con el auspicio de la Municipalidad de San Isidro, desde la edición de 2016 esto cambió, lo que trajo numerosas dificultades para llevarlo a cabo sin bajar la calidad del evento y del despliegue que supone por su escala (servicios, equipo de

audio, iluminación, escenario e infraestructura en general). La falta de auspicio por parte de la Municipalidad de San Isidro no solo generó la reducción de las jornadas de baile, sino que implicó, además, que los organizadores debieran solventar los gastos asociados a la realización de este evento recurriendo a otros medios. Al unificar todos los rubros en una sola jornada, se produjo una maratónica competencia como pocas veces se había dado en la provincia de Buenos Aires.

El primer día, alrededor de las 18:00, nos aproximamos al lugar del festival, el gimnasio del Colegio Sagrado Corazón, y encontramos que las calles aledañas estaban repletas de autos y colectivos (escolares y de larga distancia), indicios de la magnitud del evento, que había iniciado a las 14:00. El predio donde se estaba desarrollando la competencia ocupaba una manzana. En su interior visualizamos una cancha de fútbol y un gimnasio techado. Aunque el escenario se encontraba ubicado dentro del espacio cubierto, las áreas circundantes también se utilizaban para los ensayos previos.

La competición se llevó a cabo en una única jornada: el sábado 8 de octubre. Arrancó con la presentación de la categoría menores (hasta 14 años inclusive). A las 18:00 el gimnasio se encontraba repleto de gente, la mayoría del público estaba ubicado entre el escenario y una tarima (más alta de lo normal), desde la que el jurado realizaba su trabajo. Y por detrás de esta se podía ver a los grupos cambiándose, *marcando las danzas* o descansando. En algunas paredes pudimos observar banderas que correspondían a las delegaciones (Barranquera-Chaco, Río Tercero-Córdoba, Agrupación Folklórica El Ceibal, Viene

Clareando). A esa hora de la tarde se destacaba la presencia de niños y adolescentes, debido a las categorías que se estaban desarrollando.

A pesar de que aún era de día, dentro del gimnasio había muy poca luz. Las luces estaban apagadas y únicamente se mantenían encendidos los focos de colores del escenario. La visión era dificultosa, ya que todo el predio se encontraba en penumbras, sin embargo, podían reconocerse a los grupos cambiándose y peinándose en ese mismo ambiente, con total naturalidad. Podían percibirse diversos aromas, desde el *spray* para el pelo y la crema con mentol que se utiliza habitualmente para calentar los músculos hasta el olor a comida procedente del bufet. La oscuridad predominante daba un importante marco al escenario, en el que resaltaban, aún más, las luces de colores (imagen 8).



8. Gimnasio Colegio Sagrado Corazón, Boulogne (2017). Preparativos antes de bailar. Fotografía propia.

Al finalizar la categoría menor alrededor de las 22:30, la mayoría de las delegaciones infantiles se retiraron y con ellos, los familiares de los niños; por un momento en el gimnasio quedaron grandes espacios vacíos. Destacamos que los familiares de los bailarines suelen disponer de toda una logística para asistir al certamen, ya que van equipados con todo lo necesario para pasar el día, desde conservadoras y reposeras hasta alguna colchoneta para poder descansar. Los espectadores que se quedaron aprovecharon para reorganizar sus pequeños espacios, agrandar las rondas donde se ubicaban las delegaciones y poner en cada silla vacía un bolso para reservarla y que no fueran ocupadas por otros. De este modo, observamos que el público no se dispuso de manera ordenada como en una sala de teatro. Si bien al comienzo del día las sillas se encontraban acomodadas de ese modo, cerca de las 22:30 el espacio había sido *reordenado* por los mismos concurrentes. La nueva distribución que iba adquiriendo el auditorio respondía a las necesidades de las distintas delegaciones; en algunos sectores se disponían las sillas en semicírculos o en círculos, incluso en ocasiones se ubicaban de espalda al escenario. Desde esos espacios las personas no necesariamente estaban mirando el espectáculo, sino que muchas veces se los escuchaba conversar entre ellos de diversos temas y de la preparación para bailar.

En relación con los bailarines, observamos que estos utilizaban todo el espacio disponible para prepararse antes de salir a escena. Detrás del escenario se podía reconocer a los próximos en bailar, quienes se situaban en el pasillo que llevaba a los baños y se ponían a repasar las coreografías, se sacaban fotos o se cambiaban el vestuario. Una vez listos, es decir, cambiados, peinados y maquillados, lo habitual es que los bailarines se dirijan a un espacio abierto y sin tanto ruido donde

puedan repasar las danzas, recibir las últimas indicaciones de sus profesores y sacarse una última foto (imagen 9).



9. Gimnasio Colegio Sagrado Corazón, Boulogne (2017). *Marcando la danza*, por parte de un conjunto de danza tradicional, antes de subir al escenario. Fotografía propia.

La categoría mayor, en esta única jornada de competencia, comenzó a la medianoche del sábado. A lo largo de esta, los bailarines y el público aprovecharon para dormir en el lugar, sentados en las sillas o simplemente acostados sobre ponchos en el piso; otros, los más afortunados, fueron a descansar a su vehículo particular. Esto fue posible dado que el tiempo que implicaba el desarrollo de un rubro en su totalidad, en el caso del solista de malambo, por ejemplo, podía durar aproximadamente tres horas.

Conforme iba amaneciendo, se apreciaba una disminución en el público; no sabemos si fue porque se habían retirado a descansar o simplemente se habían ido. Muchos de los que estuvieron durmiendo durante la noche se despertaron para desayunar y, en muchos de los casos, para salir a escena y bailar. El locutor anunció por micrófono que ya habían llegado las facturas, recién traídas por el panadero, mientras en el bufet comenzaban a venderse tartas y tortas elaboradas por los integrantes del ballet organizador. Aunque eran las 06:00 y el certamen llevaba más de doce horas de realización, recién estábamos transitando la mitad de los rubros de la categoría mayor. Personas del público comentaron en ese momento que posiblemente quedaran todavía unas seis horas más de competencia.

Efectivamente, a las 12:50 finalizó una de las etapas más extensas de la categoría mayor y solo quedaba esperar dos de las finales más importantes de la jornada: pareja de danza tradicional y solista de malambo en contrapunto. Ambas se reservaron para lo último debido al gran atractivo de estos rubros. En el caso de las parejas de danza, los bailarines que llegaron a esta instancia habían estado bailando en distintas tandas durante toda la noche. La organización, en ese año, decidió realizar el rubro pareja tradicional en tres rondas, con tres danzas diferentes en cada una: cueca cuyana, refalosa pampeana y zamba nortea. Al finalizar cada una de estas rondas, se anunciaba cuáles eran los bailarines que habían sido seleccionados para bailar la danza siguiente. La zamba nortea fue la danza consagratória de la final.

El segundo de los rubros seleccionados para realizar una final fue el de solista de malambo en contrapunto. Al igual que en el caso anterior, los bailarines habían estado bailando durante la noche en las distintas etapas clasificatorias. En esa oportunidad, la competencia

era a mejor mudanza, es decir, que cada tanda clasificatoria la disputaban dos o tres malambistas, de los cuales el jurado podía elegir a uno o ninguno, dando a conocer sus veredictos con el debido tiempo para que los seleccionados pudieran prepararse adecuadamente para la presentación final.

Alrededor de las 13:00 del domingo, cuando finalizaba el último rubro de la categoría mayor, el gimnasio se encontraba semivacío. Una vez que el locutor anunció por micrófono que en minutos se iban a llevar a cabo las finales de los rubros pareja tradicional y los contrapuntos, el público comenzó a ingresar. Rápidamente, se ocuparon las sillas que hasta ese momento estaban disponibles. Cuando se anunció la primera de las finales, y las seis parejas se prepararon en el escenario para bailar una zamba, el público ansioso comenzó a aplaudir. Mientras se desarrollaba la danza, los aplausos y silbatinas continuaban. Algunos agitaban sus ponchos como una muestra de euforia. La danza finalizó con el estallido de un gran aplauso de todos los presentes en el lugar.

Una vez finalizada la pareja, comenzaron los solistas de contrapunto. La característica de la final de este rubro fue que la mejor mudanza se realizaba con un *obstáculo*, en este caso fue una botella. El gimnasio repleto casi en su totalidad mantenía un silencio profundo. El locutor hizo el anuncio correspondiente y los malambistas comenzaron a realizar sus *pasadas*. Al momento de la ejecución, el público conservó el silencio. El ambiente se tensó cuando el participante realizó su destreza con la botella. Al ver que esta última siguió en pie después de haber terminado la exhibición, el público estalló en gritos y aplausos. Con furor, coreaban el nombre del malambista. En estos casos, todas las miradas se dirigían hacia el escenario, atentas a cada movimiento de los pies del bailarín. Una espectadora del público comentó que en

ese momento se sentía tan nerviosa como si ella estuviera por realizar la mudanza. El clima de tensión era tal que nadie se movía de sus asientos, únicamente se alteraba el clima cuando el locutor anunciaba al siguiente participante.

Durante esta *performance* sucedió un hecho particular: uno de los malambistas en su pasada logró voltear la botella con los movimientos de sus pies, dejándola apoyada sobre el pico en un inestable equilibrio, lo que causó gran asombro y entusiasmo en el público, que eufórico repetía su nombre. Ni bien se retiró del centro del escenario todo el gimnasio se puso de pie para aplaudirlo por varios minutos. Este hecho fue decisivo para el jurado que en su veredicto lo eligió ganador. Una vez finalizados los contrapuntos se dio por terminada la parte competitiva para pasar a la premiación. Esto aconteció aproximadamente a las 14:30, es decir, casi 24 horas después de haber comenzado el certamen.

A partir del trabajo de campo realizado a lo largo de dos años en diferentes ámbitos pudimos establecer ciertas características compartidas por estos eventos, desde los aspectos estructurales de la competencia (como la existencia de un reglamento donde se establecen las categorías y rubros que ordenan a los bailarines y las formas bailables por desarrollar) hasta los comportamientos del público que asiste habitualmente a este tipo de certámenes. En el próximo capítulo analizaremos estas características generales.

| CAPÍTULO III |

Certámenes, encuentros y tradiciones

A partir de las descripciones etnográficas presentadas en el capítulo anterior, nos proponemos avanzar en el análisis comparativo de estos eventos no solo puntualizando en los rasgos comunes, sino también en las particularidades de cada uno. Esta aproximación nos permite recuperar algunos aspectos sobre los que hasta ahora no nos detuvimos y que son de fundamental importancia para la articulación de las tareas que implican la organización de estos tipos de eventos. Como consecuencia del trabajo de campo, consideramos importante desarrollar el análisis de la dimensión económica, ya que esta cuestión cumple un rol vital en la realización de la competencia. Finalmente, nos proponemos problematizar los sentidos que adquieren estos certámenes en tanto prácticas que preservan, mantienen o recrean las danzas folklóricas consideradas *tradicionales* para quienes participan de ellos (bailarines, jurado, miembros de la comisión organizadora, público asistente).

Análisis comparativo

Todos estos certámenes se llevaron a cabo de acuerdo con un reglamento oportunamente elaborado por las respectivas comisiones organizadoras. Este documento emitido por la organización¹⁷, de cir-

¹⁷La comisión organizadora es la máxima autoridad del certamen y está compuesta por un grupo reducido de personas que disponen y ejecutan las principales decisiones.

culación interna y redactado en forma de artículos (de variable extensión y número), establece los puntos importantes de la competencia y las condiciones en las que se realizará. En líneas generales, fijan los días, horarios, costos, derechos y obligaciones de los participantes, formas bailables, categorías y rubros que entrarán en competencia, el orden de esta última, la composición del jurado, los premios y las modalidades de puntuación, entre otros aspectos.

Como primera regla general se reconoce que la competencia en los certámenes de danzas se organiza de acuerdo con las edades (categorías) y las formas bailables (rubros). En esta dinámica puede haber particularidades en los distintos certámenes, establecidas por la comisión organizadora en sus respectivos reglamentos.

Las categorías son las divisiones etarias que conforman los distintos grupos de competición y las principales divisiones son: categoría infantil (de 6 a 14 años), categoría mayor (de 15 a 35 años) y categoría adultos (36 años o más). El Festival Folclórico de la Sierra conforma una excepción ya que desde sus comienzos únicamente compite la categoría mayor. Aunque las tres categorías están presentes en todas las competencias, algunas comisiones organizadoras establecen categorías intermedias como ocurre, por ejemplo, con la juvenil (entre 12 y 18 años) o también incluyen nuevas como es el caso de la categoría de personas con discapacidad. La creación de nuevas divisiones etarias responde a las condiciones propias de los ballets y a sus transformaciones a lo largo del tiempo. Por ejemplo, en algunas ocasiones, se genera una subdivisión en la categoría adultos para dar mayor igualdad de condiciones a la hora de competir. Esto, comúnmente, implica separar los rubros que contemplan a las parejas en categoría A, de 36 a 49 años, y categoría B, de 50 años en adelante.

Por su parte, los rubros refieren a diferentes formas bailables que determinan las características de las danzas. Se clasifican en dos grandes núcleos: *tradicional*¹⁸ y *estilizada*. A su vez, la *forma estilizada* se subdivide en *estilización de raíz folklórica* y *estilización libre*¹⁹. Los rubros comunes a todas las competencias son: pareja de danza tradicional, conjunto de danza tradicional, pareja de danza estilizada de raíz folklórica, conjunto de danza estilizada de raíz folklórica, solista de malambo y malambo combinado. La estilización libre no siempre está presente en los certámenes, se puede encontrar incluida solo en la pareja, en un cuarteto o simplemente en un conjunto.

Cuando los reglamentos hacen referencia a las *parejas*²⁰ –tanto estilizadas como tradicionales– hablan de dos personas (varón y mujer) relacionándose de acuerdo con los roles establecidos para cada géne-

¹⁸Según el art. 30 del reglamento del 13° Certamen de Danzas Folklóricas Cultivando Tradiciones:

Se entiende por *tradicional* aquella que represente las formas originales, auténticas y autóctonas de nuestro folklore en toda su manifestación, para lo cual se deberá respetar los siguientes puntos:

- los trajes, 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. El mismo tratamiento tendrán las interpretaciones de los temas.
- los pasos y mudanzas, como así también las formas coreográficas, se ajustarán estrictamente a las interpretaciones que hace el pueblo.

¹⁹De acuerdo con el art. 11 del reglamento del xxxiv Festival Folclórico de la Sierra:

Se entiende por *estilización de raíz folklórica* a aquella que adapta una coreografía, música y atuendo respetando la esencia de la danza tradicional elegida para tal fin.

Se entiende por *estilización libre* a aquellos trabajos coreográficos inspirados en los elementos folklóricos (especies bailables, musicales y líricas, incluye tango-milonga) que utilizan otras técnicas de danza para la representación escénica, quedando a libre elección el vestuario y la música.

²⁰Extraído del art. 25 del 13° Certamen de Danzas Folklóricas Cultivando Tradiciones.

ro. Por su parte, los *conjuntos de danza*²¹ cuentan con un mínimo de tres o cuatro parejas y un máximo de entre ocho y doce. En este rubro, ya sea en su forma tradicional o estilizada, se pueden interpretar las danzas individuales (como la chacarera) o bien las de parejas interrelacionadas (como la media caña). Por su parte, el combinado de malambo está compuesto por un mínimo de tres integrantes y un máximo que varía según el criterio de cada organización. La denominación combinado de este rubro lo encuadra dentro de la forma bailable estilizada²², ya que para la composición coreográfica se apela a una sucesión de *mudanzas* simétricas o asimétricas, de sucesión u oposición, es decir, que se recurre a la creatividad para combinar y crear distintas mudanzas, ya sean fraccionadas, en secuencia o en espejo, entre otras posibilidades (Pérez, 2009). La propuesta coreográfica busca igualar a los bailarines en energía, expresión y, en muchos de los casos, en los atuendos. Otro de los rubros propiamente estilizados son los cuartetos libres. Como su denominación lo establece, lo integran cuatro bailarines. Por lo general, son mujeres, aunque existen excepciones y en esos casos se aclara que pueden ser mixtos.

La comisión organizadora es la que establece la cantidad de jornadas necesarias para llevar adelante el certamen. Comúnmente, se desarrolla en dos días. En cada jornada bailan todas las categorías siguiendo un orden de competición alternado (categoría infantil, categoría adultos y categoría mayor). Esta disposición no sigue un orden cronológico determinado por las edades, sino por la prioridad de descanso. Una de las características de los certámenes de danzas

²¹Extraído del art. 14 del 15° Certamen Folklórico Nacional San Isidro 2016.

²²Extraído del art. 5 del 34° Festival Folclórico de la Sierra 2017.

folklóricas es que son jornadas nocturnas maratónicas, que pueden llegar a durar entre doce y dieciséis horas continuas. Por tal motivo, los infantiles son los que bailan primero, entre las 18:00 y las 20:00, los siguen los adultos y finalizan la jornada los mayores. El comienzo de la categoría mayor, por lo general, se da pasada la medianoche y concluye en las primeras horas de la mañana.

A diferencia de las categorías, los rubros se dividen por la cantidad de jornadas que se van a desarrollar. Citamos como ejemplo el reglamento del 13° Certamen de Danzas Folklóricas Cultivando Tradiciones 2015²³ para poder visualizar de un modo más claro lo planteado (tabla 1).

Tabla 1. Orden de rubros. Fuente: 13° Certamen de Danzas Folklóricas Cultivando Tradiciones (2015).

Jornada 1	Jornada 2
<i>Categoría infantil</i>	<i>Categoría infantil</i>
Pareja maternal-paternal	Pareja danza tradicional
Conjunto de danza tradicional	Malambo combinado sur o norte
Pareja de danza estilizada	Conjunto de danza estilizado
Solista de malambo sur o norte	
<i>Categoría adultos</i>	<i>Categoría adultos</i>
Conjunto de danza estilizado	
Pareja de danza tradicional categoría B (firmeza)	Pareja de danza estilizada categoría A
Pareja de danza tradicional categoría A (remedio santiagueño)	Pareja de danza estilizada categoría B
Solista de malambo sur o norte	Conjunto de danza tradicional

²³Originalmente el reglamento disponía cinco categorías, de las cuales dos fueron suprimidas (categoría juvenil y kipkakiña) con el fin de brindar un ejemplo claro.

Jornada 1	Jornada 2
<i>Categoría mayor</i>	<i>Categoría mayor</i>
Pareja de danza estilizada	Pareja de danza tradicional
Solista de malambo sur o norte	Malambo combinado sur o norte final en contrapunto
Conjunto libre	Pareja de danza libre
Malambo combinado sur o norte	Solista de contrapunto
Conjunto de danza tradicional	Conjunto de danza estilizado

La competición no puede llevarse a cabo sin un jurado que determine los ganadores de la noche. Este se encuentra integrado por un número de entre dos y cinco personas, que cuentan con reconocimiento tanto por su trayectoria artística como por ser docentes e investigadores de la Universidad Nacional de las Artes (UNA) o de otra institución educativa vinculada a la enseñanza de las danzas folklóricas. Su tarea consiste en evaluar las puestas en escena mediante diversos criterios; por ejemplo, el reglamento del 16° Certamen Folklórico Nacional San Isidro 2017 estableció, en sus diversos artículos vinculados al rol del jurado, sus facultades para declarar desierto el rubro (en el caso de que lo considerara necesario), los criterios de evaluación correspondientes a la coreografía, justeza, estilo, atuendos, música, interpretación, ambientación escénica y el carácter viril en los hombres y la gracia y delicadeza en las mujeres mostrados durante la *performance*. Por otro lado, dictamina que los fallos de los jurados son inapelables.

Los bailarines pueden competir en carácter de particular o bien como integrantes de una delegación. Esta elección se define en el momento de la inscripción al certamen y con el pago (que le da derecho a participar), lo que constituye la acreditación. El registro como delega-

ción implica integrar un ballet, compañía, agrupación, etc., compuesta por un mínimo de ocho personas (o cuatro parejas), sin un tope en la cantidad máxima. Aunque las delegaciones compiten en todos los rubros, su participación es fundamental en las danzas de conjunto. En cambio, los participantes particulares se representan a sí mismos. Es común ver bailarines particulares en rubros como solistas de malambo o parejas, tanto en su forma tradicional como estilizada. Esta forma de inscripción tiene gran convocatoria, por lo cual los certámenes establecen un cupo determinado.

Los particulares se inscriben con su nombre y apellido y así son nombrados por el locutor antes de subir al escenario. Es usual, por ejemplo, escuchar: “Seguimos con la categoría mayor, en el rubro pareja de danza tradicional. Sube al escenario con el número de orden 11 particular López-Pérez”. En cambio, aquellos que representan a una delegación por lo general son anunciados con el nombre del grupo que representan: “Seguimos con el rubro solista de malambo norteco. Sube al escenario con el número de orden 5, Ballet Flor Federal”. El anuncio del locutor no solo sitúa al público en el rubro que se está desarrollando, sino que, además, marca al jurado cuál es el próximo participante que deberá evaluar. Este aspecto es importante a la hora de organizar la competencia, principalmente, para el jurado que debe escribir sus apreciaciones en las respectivas planillas. Estas últimas varían en sus estructuras: algunas cuentan con una serie de ítems (atuendo, música, coreografía, etc.) sobre la base de los que se organiza la evaluación; otras, en cambio, dejan simplemente el espacio suficiente para que el jurado escriba lo conveniente. Cada una de estas planillas incluye aspectos clave como categoría, rubro, nombre de los particulares o delegación y un número de orden de participación (imágenes 10, 11

CERTAMEN NACIONAL DE DANZAS SUMAMPA	
Nº Orden.....	Rubro
Categoría	
Participante.....	
Tema	
OBSERVACIONES 	
Firma	

10. Modelo planilla de devolución Ballet Sumampa.

y 12). Todos estos datos son los que anuncia el locutor cada vez que sube alguien al escenario, lo que permite al jurado saber de antemano a quién o quiénes van a evaluar.

Tanto las delegaciones como los particulares inscriptos deben

designar un delegado, es decir, una persona mayor de 18 años que responda ante la comisión organizadora por cualquier eventualidad. El delegado es el intermediario entre los bailarines y la comisión organizadora, no puede representar a dos delegaciones o particulares en simultáneo. De modo que si se inscriben diez delegaciones, habrá diez delegados. Esta figura cumple un rol importante en la competencia, ya que es la única persona que puede acceder al predio donde se desarrolla el certamen para abonar las acreditaciones²⁴. Una vez que la delegación o el participante particular llegan al lugar, deben aguardar en la puerta hasta que su delegado ingrese, abone y retire las identificaciones que corresponden a los bailarines. Pero su rol no se limita al pago de acreditaciones, sino que una vez iniciada la competencia su figura es la única válida para realizar cualquier tipo de reclamo, participar de la reunión de delegados (integrada por la comisión organizadora,

²⁴Se denomina acreditados a los bailarines inscriptos para bailar en los diversos rubros propuestos. La inscripción se confirma una vez abonado un monto estipulado, lo cual contempla la entrada libre y gratuita para todos los días en que se desarrolle el certamen.

I CERTAMEN DIA NACIONAL DEL GAUCHO	
<i>Tradicional</i>	
	
RUBRO:	
DELEGACION:	
PROPUESTA (originalidad, creatividad, repertorio)	
MUSICA (Selección, adecuación a la propuesta)	
ATUENDO	
ESTILO / INTERPRETACION / PUESTA ESCENICA	
PRODUCTO FINAL	
NOTA:	

11. Modelo planilla de devolución Asociación Criolla Ballet.

los jurados y los delegados con el fin de establecer pautas del desarrollo de la jornada, despejar dudas, etc.) u otro requerimiento. Entre todos constituyen una cadena de roles entre los cuales circula la comunicación de manera ordenada: el jurado, la comisión organizadora, los delegados y los bailarines participantes se ponen en contacto siguiendo ese orden y no dialogan por fuera de este circuito, a menos que se soliciten

excepciones. El rol de los delegados se mantiene hasta la finalización de la premiación, ya que los premios que involucran a los conjuntos de danza (sean en dinero o trofeos) y las devoluciones²⁵ son entregados únicamente a ellos.

²⁵Las devoluciones son las planillas donde el jurado realiza las observaciones de la puesta escénica. Cada solista, pareja o conjunto tiene su planilla de devolución por cada rubro y categoría en que se presente. Estas contienen los datos de la categoría y el rubro en ejecución, número de orden de participación y nombre del participante. Además, incluyen diversos ítems como música, atuendo, ejecución, etc., donde el jurado puede escribir sus comentarios.

PLANILLA DE EVALUACIÓN

Nº de orden: DANZA:

Rubro: ☐ CONJUNTO ☐ MALAMBO ☐ SUREÑO ☐ MAYOR ☐

Categoría: ☐ INF-MEN ☐ ADU-SEN ☐ ALUMEN ☐ MAYOR ☐

TRADICIONAL ☐ ESTILIZADO ☐ LIBRE ☐

Participante: _____

Delegación: _____

Localidad: _____

De la institución: _____ DANZA: _____

Observaciones: _____

Firma del jurado: _____

CRITERIOS DE EVALUACIÓN

Coreografía	
Estilo	
Expresión	
Utilización del espacio	
Creatividad	
Sincronización	
Comunicación	
Armado	
Elección musical	
Utilización del espacio	

QUILMES CIUDAD GAUCHA



12. Modelo planilla de devolución Ballet Municipal de Quilmes.

La estimación del tiempo de competición –de rubros y categorías– es uno de los puntos importantes para los bailarines que participan. Cada certamen maneja su propio tiempo que poco tiene que ver con las horas reloj. El tiempo está relacionado con la duración de las danzas, por lo que es muy

común escuchar preguntas como, por ejemplo, ¿qué orden va?, ¿cuántas danzas faltan? o ¿cuántos malambos son? Conocer la cantidad de participantes, las danzas por bailar y el orden de los rubros se vuelve una de las pautas fundamentales de organización tanto para los bailarines, que necesitan prever su participación para prepararse, como para el público asistente. Cabe señalar que esta habilidad para traducir danzas en horas reloj no se podría adquirir asistiendo a un solo certamen, ya que no todas las danzas folklóricas tienen un tiempo igual de ejecución; se trata de un saber que se va adquiriendo a través de la asistencia sostenida a este tipo de eventos.

En la jornada del viernes de la xxxiv edición del Festival Folclórico de la Sierra 2017 el orden de competencia estipulaba que la primera tanda del rubro 1 (solista de malambo sureño) contaba con catorce participantes, esto quería decir, para el bailarín folklórico *habitué* a las competencias, aproximadamente, una hora y media de malambos. Por su parte, en la primera tanda del rubro 2 (conjunto tradicional) participaban un total de ocho delegaciones (imagen 13). Aunque la cantidad de participantes

PRIMERA TANDA	
1 ARTAZA, FEDERICO- Pagos del Norte	TUCUMAN
2 CAMPOS, Leonardo - Pehuén del Sur	GUERNICA
3 ROMERO, Jorge - AGRUP. FOLK EL CRIOLLO	EL JAGUEL
4 CORONEL, Cristian - SACHAY BALLET	LA FERRERE
5 MIGON, SERGIO- QUEBRACHO BALLET	TANDIL
6 LUNA, Emiliano- BALLET FOLK AÑORANZAS	SAN JUSTO
7 MUÑOZ, Ariel- Particular	JUJUY
8 ORCAJO, Maximiliano - Sonckoy Danza	HURLIGHAM
9 SAENZ, Marcelo	JUJUY
10 FERNANDEZ, LUCAS- JUAN MOREIRA	MAR DEL PLATA
11 RAMOS, ANDRES	SALTA
12 ARISPE, JUAN J. - REVOLUCION BALLET	TANDIL
13 JOFRE, GASPAR	VILLA RAMALLO
14 GALLEGOS - REDOMON	

2 CONJUNTO TRADICIONAL	
PRIMER TANDA	
1 BALLET DE JESUS- GARIN	CHOTIS MISIONERO
2 AGRUP. FOLK EL CRIOLLO - EL JAGUEL	MEDIA CAÑA
3 B. FOLK AÑORANZAS - SAN JUSTO	PERICON ANTIGUO
4 B. DE FOLK Y TANGO ELUNEY - CAMPANA	PRADO
5 ESENCIA NATIVA - EZEIZA	HUELLA
6 VIENE CLAREANDO - ESCOBAR	CIELITO

13. Festival Folclórico de la Sierra, Tandil (2017). Planilla de actuación por rubros y número de orden. Fotografía propia.

era casi la mitad del rubro 1, el tiempo estimado en horas reloj era también de una hora y media. Esto se explica por la columna de las danzas que se iban a bailar (chotis misionero, media caña, pericón antiguo, prado, huella, cielito, valseado, foxtrot). La información que brinda el orden de participación es muy importante, ya que un pericón no implica el mismo tiempo de danza que una huella o un valseado. Entonces, teniendo estos datos con anticipación, los bailarines pueden estimar su tiempo de preparación para bailar.

La dimensión económica de los certámenes

El impulso de las manifestaciones folklóricas y su promoción –tal como expresan los varios reglamentos que consultamos– parecen no ser los únicos objetivos de los certámenes competitivos. Debido al escaso financiamiento, el factor económico cobra vital importancia, ya que constituye una salida al problema de la falta de fondos que los grupos folklóricos –institucionalizados o no– habitualmente padecen. Los certámenes seleccionados para esta investigación reciben algún tipo de ayuda por parte de los municipios, pero en líneas generales

esto no sucede con los demás cuya existencia conocemos, principalmente aquellos que tienen reciente surgimiento (como, por ejemplo, Esencia Nativa o Fulgor de la Patria). El apoyo que brindan organismos e instituciones gubernamentales en muchos de los casos no es monetario, sino que consiste en permitir el acceso a predios para la realización de los certámenes, la provisión de sillas u otro mobiliario necesario que esté disponible, personal para montar el escenario, camiones de traslado para logística, tarimas para construir espacios para el jurado, limpieza del lugar, etcétera.

Ante la gran inversión que supone la realización de cada evento (la cual oscila entre \$300 000 y \$1 500 000, según datos tomados de las entrevistas y fuentes oficiales) y la falta de apoyo oficial, las comisiones organizadoras recurren a distintas estrategias que les permiten llevar a cabo exitosamente sus planes. No existe una fórmula para organizar un certamen de estas características; los testimonios tomados en las entrevistas muestran que hay tantos modos de proceder como competencias se realizan. Se adoptan las herramientas más diversas de acuerdo con la experiencia de cada comisión y según los cambiantes contextos locales, aprovechando aquellas que mejores resultados han logrado. Los organizadores enfatizaron que se aprende a organizar un certamen haciéndolo todos los años, mirando las experiencias de los otros e implementando aquello que resultó efectivo.

Como mencionamos en varias oportunidades, tampoco los ballets ni las asociaciones folklóricas que representan cuentan con medios económicos o fondos propios para hacerse cargo de manera autónoma de la organización. Elementos como el alquiler del predio para el evento, escenario, luces y sonido y la contratación del jurado repre-

sentan grandes costos que los ballets no pueden afrontar. Es por eso que suelen acudir a negocios o empresas locales para conseguir auspicios. En lo que respecta al Festival de la Sierra realizado en Tandil los auspicios comprenden desde Uzcudum (concesionaria oficial Toyota) hasta las productoras de salames y quesos de la zona. En otros casos, son los negocios de barrio (panaderías, distribuidoras, restaurantes) los que participan mediante el pago de publicidad o la entrega de productos a cambio de difusión. Más allá de esto, es también muy significativo el aporte económico que los familiares e integrantes del cuerpo de baile suelen realizar para ayudar a financiar el evento. Familiares, amigos y los mismos bailarines aportan su propio dinero con el fin de pagar costos decisivos para el certamen como, por ejemplo, el pago del jurado. No se trata, sin embargo, de donaciones altruistas, sino que, al finalizar el certamen, los ingresos procedentes de las entradas y acreditaciones (además del bufet, como veremos más adelante) permiten redistribuir y reponer el dinero que había sido *prestado o adelantado* a la organización.

Así, los eventos se organizan con escasos montos de dinero para comenzar los preparativos. Por este motivo, no todos los servicios contratados pueden ser abonados antes de iniciar la competencia, lo que hace necesario lograr acuerdos específicos entre los proveedores y los miembros de las comisiones organizadoras. En el caso particular del bufet, se suelen buscar proveedores que trabajen a consignación bebidas y alimentos, así cuando hay remanente de mercadería esta no se *pierde*, sino que se devuelve. Existen, igualmente, otros modos de disponer de los alimentos, por ejemplo, a través de la donación que puedan hacer los familiares y bailarines integrantes del ballet organizador. Suelen ser muy bienvenidas las donaciones de empanadas,

pizzas, tartas o alguna torta para la mesa dulce. Debemos aclarar que la gestión y administración del bufet pertenece al ballet o asociación organizadora, al igual que los ingresos generados a partir de los puestos de alimentos.

Nada de lo planteado hasta aquí puede llevarse a cabo sin la colaboración necesaria para realizar las tareas: se trata de mano de obra no remunerada. Las personas que trabajan durante las largas jornadas en estos eventos por lo general son los familiares y los mismos bailarines de los grupos, que se dividen en turnos de trabajo rotativos y a cada uno se le asigna una tarea específica según las disposiciones de la comisión organizadora. Por lo general, los familiares se encargan del bufet y los bailarines (en su mayoría integrantes de la categoría mayor) de la mesa coordinadora y la organización del escenario.

Debido a la falta de respaldo oficial, los certámenes de danzas folklóricas son susceptibles a las crisis económicas y a los cambios de intereses políticos de las gestiones municipales, lo que provoca una mayor dependencia respecto de los bailarines y de la asistencia del público en general. Como la gestión y ganancia están exclusivamente en manos del grupo folklórico que lleva adelante la competencia, los precios que estos fijan suelen ser cruciales a la hora de decidir asistir y consumir dentro del predio. Muchas delegaciones son numerosas y están conformadas por distintas familias que tal vez no cuentan con las condiciones económicas para solventar los viáticos que implican las largas jornadas de competición. Es importante, entonces, que los precios sean accesibles al público en general, pero que, al mismo tiempo, estos no generen un déficit en el total de la recaudación. Los costos promedio de inscripción y entradas en el 2017 fueron los siguientes: bailarín integrante de una delegación \$130, bailarín particular \$160,

entrada general \$80. Cada organización maneja no solo el monto de las inscripciones, sino también a quién cobrarle: en algunos de los casos, por ejemplo, los músicos acompañantes abonan la misma tarifa que los bailarines. Cuando los certámenes duran más de un día, se suele establecer un precio especial por la compra de las entradas para la totalidad de las jornadas, como ocurrió en el 5° Encuentro de Danzas Folklóricas Quilmes Ciudad Gaucha (2017), donde se cobró la entrada general por día \$80 y \$120 para las dos jornadas.

Más allá de los precios, uno de los aspectos importantes para que el evento cuente con asistencia es la fecha establecida para su realización. Los certámenes seleccionados para esta investigación se desarrollaron dentro de los primeros veinte días del mes, característica que se replica en la gran mayoría de las competencias organizadas en la provincia de Buenos Aires, coincidiendo con fechas de mayor disponibilidad de recursos. Aunque el calendario anual de certámenes en el 2017 inició en febrero con el Festival Folclórico de la Sierra, alrededor del 70 % de los certámenes desarrollados en la provincia de Buenos Aires se realizaron entre los meses de mayo y octubre, en los primeros veinte días de cada mes²⁶.

Esta concentración de certámenes en determinadas fechas adquiere mayor relevancia cuando ampliamos la mirada con relación a otros circuitos de certámenes nacionales: nos referimos al Certamen para Nuevos Valores Pre Cosquín y al Festival Nacional del Malambo, ambos eventos se desarrollan tradicionalmente en la provincia de Cór-

²⁶Los datos fueron obtenidos a partir de un trabajo realizado en las redes sociales. Una de las principales fuentes de consulta fue el grupo de Facebook Certámenes de Danzas Folklóricas Argentinas.

doba. La dinámica de funcionamiento de estos es muy similar entre sí, cuentan con instancias clasificatorias realizadas en cada una de las provincias y, luego, la gran final se hace en enero en la ciudad de Cosquín, para el Pre Cosquín, y en Laborde, para el Festival Nacional del Malambo. Hacemos mención a estos festivales nacionales ya que a partir de octubre las diversas sedes del Pre Cosquín (del total de cuarenta y ocho sedes que hay a nivel nacional, diez se localizan en la provincia de Buenos Aires) comienzan a realizar los certámenes preseleccionados y muchos de los conjuntos apuestan a clasificar por alguna de las sedes en la provincia, lo que implica destinar los recursos y el tiempo exclusivamente a estos eventos, dejando de lado los certámenes locales o provinciales. Por otro lado, el preseleccionado de la sede de Buenos Aires del pre Laborde –una sola sede– se realiza únicamente en julio.

La existencia de circuitos de certámenes provinciales y nacionales se vio afectada los últimos años –en su desarrollo y permanencia– por el contexto socioeconómico. Si bien la regulación de precios internos (entradas, inscripciones y buffet) y los ajustes han sido constantes, algunas asociaciones debieron tomar decisiones drásticas para sostener la continuidad de las sucesivas ediciones. Tal es el caso del Festival Folclórico de la Sierra y del Certamen Folclórico Nacional de San Isidro, que debieron reducir sus jornadas de baile debido a los altos costos que representaban estos eventos. Si bien el Festival Folclórico de la Sierra actualmente se realiza en tres jornadas nocturnas competitivas, originalmente su duración era de seis días –cinco días de jornadas clasificatorias y una de final–; esta reducción se llevó a cabo con el propósito de optimizar los recursos económicos disponibles para llevar adelante este gran evento, según los testimonios recogidos en nuestras entrevistas.

Otro de los casos afectados es el del Certamen Folklórico Nacional de San Isidro, el cual en su edición del 2016 comunicó a través de su red social oficial la reducción de las jornadas, las cuales habían sido, a lo largo de sus catorce años de trayectoria, de dos días. Citamos el comunicado emitido por la organización del evento:

Queridos amigos, el Certamen de Danzas este año se realizará el día sábado 8 de octubre. Dado que la Municipalidad de San Isidro, este año, no puede ayudarnos económicamente, hemos decidido reducir el evento a 1 día sin que se vea afectada la calidad en cuanto a escenario, luces, sonido, premios, y jurado se refiere y que están acostumbrados a disfrutar. Nuestra idea y deseo es que este evento perviva pese a las adversidades. Esperamos de corazón que puedan acompañarnos como todos los años para disfrutar de una jornada a pura danza con el nivel de excelencia de los grupos que participaron durante las 14 ediciones anteriores. (Ballet Chakaymanta 21 de julio de 2016 [publicación de Facebook])

Estos dos certámenes no han sido los únicos en reflejar las dificultades económicas que enfrentan ballets y asociaciones en pos de sostener estas competencias: tenemos conocimiento de que son varios los eventos en los que distintas organizaciones debieron reducir sus jornadas de baile e incluso algunos dejaron de realizarse, como fue el caso del certamen que realizaba el Ballet Sumampa en la localidad de Florencio Varela. Sus organizadores anunciaron en el 2017 –y tras 15 años– que el certamen iba a ser interrumpido debido a las dificultades económicas que implicaba sostener cada nueva edición sin ningún tipo de ayuda gubernamental. Estas situaciones, consideradas como una pérdida del espacio de recreación folklórica con larga tradición

de eventos y apoyos, parecen no haber movilizado a los respectivos municipios, que consideraron a los certámenes como *no prioritarios*, a pesar de su reconocido carácter social y cultural, y, por lo tanto, decidieron no otorgarles asistencia económica.

Circulación de bienes y personas: sociabilidad

Podemos sumar información más precisa para dar una idea de otros gastos fijos que supone la realización de estos eventos. En adelante nos ocuparemos de tres aspectos que componen la dimensión económica de los certámenes folklóricos: el jurado, los bailarines y las premiaciones.

Con respecto al jurado, ya hemos comentado que sus integrantes son contratados por las respectivas organizaciones. El valor de sus participaciones oscila entre \$4000 y \$6000 por noche, según sus trayectorias y reconocimientos. Suele haber tres jurados en cada evento, aunque no son necesariamente los mismos que *juran* durante todo el certamen. A esto hay que sumar otros requerimientos que los jurados suelen acordar con las organizaciones: traslados, alojamientos y alimentación. Certámenes como el Nacional Folklórico San Isidro, por ejemplo, se caracterizan por contratar jurados de mucho prestigio que, además, participan en los certámenes nacionales. Sus evaluaciones –recordemos, inapelables– son valoradas y respetadas por los bailarines y tenidas especialmente en cuenta por ellos en la medida en que algunos de estos jurados volverán a examinarlos en otras instancias competitivas, como los festivales consagradorios a lo largo del año. De este modo, cuanto mayor prestigio tiene el jurado, más elevada puede ser su contratación, ya que su presencia en el tribunal

garantiza la asistencia de nutridos grupos de bailarines y, por supuesto, de público asistente.

El aspecto económico en el caso de los bailarines no solo se circunscribe al pago de la inscripción, cuyo monto es determinado por la comisión organizadora. La instancia competitiva representa una de las últimas etapas de un largo período de trabajo y gasto económico, la inversión que cada bailarín realiza implica diversos aspectos: la confección de sus respectivos vestuarios (los atuendos varían según los rubros de baile), las horas de ensayo para poder lograr la puesta en escena deseada y el pago de los viáticos necesarios para asistir a las competencias, entre otros.

Los precios de la vestimenta en 2017 rondaron un promedio de \$3000 el par de botas, \$700 los sombreros y \$1300 la confección de un traje, solo para citar algunos ejemplos. No debemos olvidar que muchos bailarines, en especial las delegaciones, buscan una puesta en escena diferente y con fundamentación histórica, lo cual implica un tiempo de investigación en busca de materiales pertinentes a la propuesta deseada, trabajo de archivo y lectura bibliográfica. En algunos casos, también hay que contemplar la contratación de algún docente especializado en el tema de interés o de músicos para la interpretación de las piezas que se bailarán.

Existe una particularidad en referencia a los participantes vinculados a los rubros de malambo y es que estos suelen contratar a determinados profesores reconocidos por su trayectoria artística o por ser ganadores de importantes festivales a nivel nacional –Certamen para Nuevos Valores Pre Cosquín y Festival Nacional del Malambo– para que *preparen su malambo* y, así, poder tener más posibilidades de ganar. En algunos casos, los malambistas contratan músicos –bando-neonistas, violinistas, guitarristas– para que acompañen las presenta-

ciones con el fin de ofrecer una puesta en escena más vistosa y acorde a su estilo. Estos colaboran en la creación de un clima artístico. Los malambistas entrevistados mencionaron que suelen pagar estas contrataciones –alrededor de \$500– y los músicos son acompañantes de actuación conocida en estos medios.

En tanto, las premiaciones de los certámenes en dinero efectivo dispuestas por las comisiones organizadores para los ganadores del primer puesto son, por lo general, bajas o tienen un valor simbólico de referencia. Así, en el 2017 el promedio de premios en efectivo fue de \$6000 a la mejor delegación y de \$800 para el solista de malambo²⁷. Como se advierte, estas cifras apenas cubren los costos de los viáticos, lo que no resulta impedimento para la sostenida asistencia de ballets y malambistas.

Las largas jornadas nocturnas que caracterizan a este tipo de competencias no son las mejores de las propuestas para los bailarines folklóricos, ya que su rendimiento físico no es el mismo después de haber pasado la noche en vela y, en muchas ocasiones, bajo condiciones climáticas adversas (en las entrevistas realizadas, los comentarios de los bailarines aludieron sobre todo al frío que sintieron durante la espera para bailar). En efecto, la mayoría de las competencias se realizan en época invernal y los predios donde se llevan a cabo –en muchos de los casos– carecen de la infraestructura necesaria para generar un ambiente climatizado.

²⁷Premios en efectivo en el 2017: 5° Encuentro Nacional de Danzas Folklóricas Quilmes Ciudad Gaucha, mejor delegación \$2000, solista de malambo \$1000; xxxiv Festival Folclórico de la Sierra, mejor delegación \$12 000, solista de malambo \$1000; Certamen Nacional de Danzas Folklóricas San Isidro, mejor delegación \$4000, solista de malambo \$400.

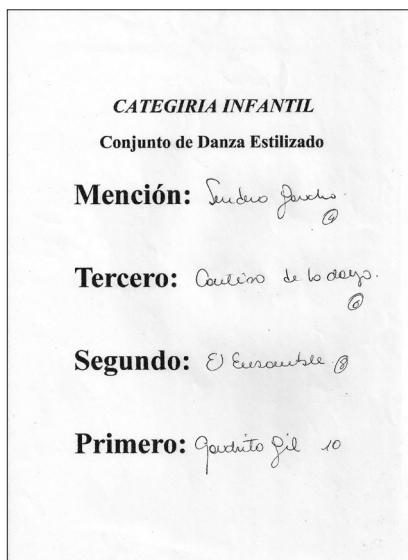
A pesar de este panorama, de los gastos de dinero y la dedicación de tiempo que supone, sumado a las largas horas en vigilia esperando para bailar en presentaciones que normalmente no superan los diez minutos –o los tres minutos en el caso de una sola danza–, los bailarines folklóricos, año tras año, eligen presentarse en estos certámenes. Las condiciones de realización de estos eventos son bien conocidas por todos y nada de lo que fue expuesto con anterioridad parece ser un impedimento a la hora de definir la asistencia a ellos. Podemos comenzar a preguntarnos qué razones son las que sostienen la participación de bailarines y malambistas en eventos que, como es posible apreciar, no son convocantes por la premiación en dinero.

Por otra parte, cabe aclarar que los premios –ya sea en efectivo o trofeos de diferente tamaño– son otorgados en dos niveles: por un lado, están los que se destinan a cada rubro en competición y, por otro, los que premian a las mejores delegaciones por categoría. Los participantes particulares no compiten por el premio a la mejor delegación del certamen, ya que este es entregado únicamente a los que participaron en los rubros que tienen que ver con los conjuntos. Los ganadores de cada rubro y categoría obtienen como premio algún tipo de trofeo (artesanía, cuadro fotográfico o cualquier idea creativa que proponga la organización), el cual puede estar acompañado (o no) de dinero en efectivo. Por lo general, el dinero dispuesto para repartir entre los ganadores no contempla todas las categorías ni todos los rubros; la categoría que más dinero en efectivo recibe es la integrada por los mayores. Las demás categorías únicamente tienen designado dinero a la mejor delegación, es decir, la delegación que más puntos acumule entre las menciones, 3°, 2° y 1° premio.

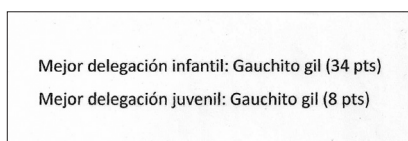
Con respecto al sistema de puntuación, este varía según lo establecido en cada reglamento. Algunos agrupan las puntuaciones en

solistas y parejas, por un lado, y conjuntos y combinados, por otro, como es el caso del Encuentro Nacional de Danzas Folklóricas Quilmes Ciudad Gaucha, donde se disponen para los rubros comprendidos por solistas y parejas los siguientes puntos: 1° puesto = 8 puntos, 2° puesto = 6 puntos, 3° puesto = 4 puntos, mención = 2 puntos. El otro grupo se encuentra compuesto por los rubros integrados por combinados y conjuntos, los cuales tienen asignados el siguiente puntaje: 1° puesto = 10 puntos, 2° puesto = 8 puntos, 3° puesto = 6 puntos, mención = 4 puntos. En cambio, algunos certámenes simplemente designan a cada rubro una puntuación específica. Este es el caso del Festival Folclórico de la Sierra, el cual dispone la siguiente distribución: conjunto de danza, 1° puesto = 10 puntos, 2° puesto = 9 puntos, 3° puesto = 6 puntos, 4° puesto = 4 puntos, 5° puesto = 2 puntos; malambos combinados, 1° puesto = 8 puntos, 2° puesto = 6 puntos, 3° puesto = 4 puntos, 4° puesto = 2 puntos, 5° puesto = 1 punto; malambos individuales y parejas, 1° puesto = 6 puntos, 2° puesto = 4 puntos, 3° puesto = 2 puntos, 4° puesto = 1 punto; revelación = 10 puntos.

Aunque la puntuación se encuentra establecida de antemano en el reglamento, el jurado no se encarga de asignarla. Ellos reciben en cada rubro las planillas donde realizan las devoluciones y también una planilla donde determinan quiénes son los ganadores. Una vez finalizado el rubro, deben entregar esta planilla a la mesa coordinadora y es esta última la encargada de asignar y sumar los puntos correspondientes para definir el ganador. En la imagen 14 podemos apreciar un orden ascendente de los ganadores, es decir, que en la primera línea encontramos al premio con menor asignación de puntos y en la última línea, el premio más alto. Al lado de cada ganador podemos observar un pequeño número que fue agregado por la mesa coordinadora con el fin de hacer el recuento final



14. Certamen de Danzas Folklóricas Cultivando Tradiciones, Berazategui (2015). Planilla de ganadores. Gentileza Cultivando Tradiciones Ballet.



15. Certamen de Danzas Folklóricas Cultivando Tradiciones, Berazategui (2015). Planilla mejor delegaciones. Gentileza Cultivando Tradiciones Ballet.

de puntos. El orden dispuesto –mención, tercero, segundo y primero– es respetado por el locutor, quien se encarga de leer en alta voz todas las planillas de síntesis entregadas por el jurado al momento de la premiación, tal como se encuentran escritas (imágenes 14 y 15).

A diferencia de los premios, que solo son obtenidos por los mejores de cada rubro y categoría, las devoluciones son entregadas a todos los participantes de la competencia. María Belén Hirose (2011b), en su trabajo sobre los documentos escritos en la práctica de la danza folklórica tradicional argentina, describe a las devoluciones como las planillas donde los jurados realizan sus evaluaciones de

forma escrita y señala que se confecciona una por cada participante o delegación, es decir, para los solistas, parejas, conjuntos y combinados. A su vez, la autora destaca que los comentarios escritos refieren

al estilo, vestuario, coreografía, etcétera, y pueden incluir correcciones o felicitaciones. Los comentarios son entregados únicamente a los delegados una vez finalizada la lectura de los resultados. Hirose enfatiza la importancia que le dan los bailarines a estos certámenes como instancias de aprendizaje, las cuales se deben en gran parte a las devoluciones. Sin embargo, el contenido de estas devoluciones no siempre guarda un correlato directo con los resultados finales, ya que se trata de apreciaciones generales de carácter cualitativo de acuerdo con cada jurado y que apuntan a mejorar futuras presentaciones más que a justificar la clasificación de la competencia²⁸.

Con respecto a las evaluaciones implícitas en las devoluciones, María Belén Hirose (2011a y 2011b) destaca los puntos de vista de dos jurados con respecto a las danzas tradicionales y a su ejecución en el escenario. El primero, que corresponde a Héctor Aricó –profesor de danzas folklóricas y docente de la Universidad Nacional de las Artes, autor de varios libros y coreógrafo con proyección internacional–, se vincula a los *documentos*, registros escritos recabados en sus investigaciones históricas sobre las danzas folklóricas y que contienen in-

²⁸Por ejemplo, Hirose (2011a: 35) registra el siguiente diálogo en relación con este aspecto: —Bueno, profe... pero si la coreografía es correcta, el atuendo es correcto, la versión es correcta, las coplas son correctas, ¿qué paso? [pregunta formulada a un jurado respecto de la evaluación y que lleva implícita –como señala Hirose– la pregunta ¿“por qué no ganamos”?] —Y, no bailaste mi amor. Porque en realidad 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 de 1840 y eso no está escrito ni siquiera en los ítems de calificación, porque lo escrito es solo lo objetivo. (p. 35)

Estas apreciaciones revelan que si bien (y desde la perspectiva de Héctor Aricó) la referencia al modelo documentado es importante, también lo es la interpretación coreográfica que hace *creíble* que la danza corresponde a un modelo que se bailaba en el pasado siglo XIX.

formación sobre la coreografía, el atuendo, la versión musical, etc., considerados como *tradicionales*, que son la base para *preparar* las danzas consideradas referencias arquetípicas (Hirose, 2011b)²⁹. El segundo, tomado de los testimonios de Liliana Randisi –profesora de danzas folklóricas y docente de la Universidad de las Artes–, se refiere al *discurso corporal regional*, el cual se distancia de los documentos en tanto forma estereotipada y sinónimo de autenticidad. Este apunta a que las artes folklóricas deben comprenderse con relación a la valoración subjetiva y alude a su representatividad y su capacidad para reproducir el *modo de ser* de un pueblo cuando baila. Se trata de una perspectiva que no tiene que ver con los recorridos coreográficos consagrados en un determinado momento para cada danza, sino con la forma de “pautar una mirada, una pausa, una respiración, la emoción, la intencionalidad” (2011b, p. 108) que los bailarines expresan en el escenario, atributos que se adquieren a través de la experiencia de vivir en una determinada región. Para Randisi, esta perspectiva pierde en *objetividad* dejando lugar a la ponderación subjetiva en la evaluación, mucho más rica y amplia en cuanto a registros y valoraciones, y relacionada con la propia experiencia de cada jurado.

Mientras estas dos perspectivas se presentan como indicadores contradictorios para evaluar las presentaciones, es posible reconocer que ambas convergen al momento de valorar la recreación de la danza en sí, es decir, el baile. Como indica Hirose (2011b), ambos jurados coincidieron en la importancia de “la capacidad de transmisión de

²⁹Cabe aclarar que la referencia realizada por la autora remite al libro *Danzas tradicionales argentinas: una nueva propuesta*, de Héctor Aricó (2002), en el que el autor desarrolla una propuesta de clasificación de las danzas tradicionales argentinas a partir de la primera documentación existente.

una situación de origen popular” (p. 110), de hacerla *creíble*, capacidad que se puede alcanzar a través de distintas estrategias: o bien apelando a la documentación como fuente o modelo de referencia, o bien priorizando la experiencia que permite actuar y percibir las características de cada *discurso corporal regional* con relación a sus respectivos contextos.



16. Festival Folclórico de la Sierra, Tandil (2016). Exhibición de premios. Foto: Festival de la Sierra [sitio web].

La delegación que en un certamen obtiene la mayor cantidad de puntos sumando todas las categorías resulta acreedora del premio mayor en dinero y, a su vez, de la copa o el trofeo Challenger, el cual no se adjudica en forma definitiva a los ganadores, sino temporal, hasta el siguiente certamen. Entonces, el mismo trofeo tiene que volver a ser entregado todos los años a la comisión organizadora para ponerlo en juego nuevamente, y en el caso de que la delegación que lo tenga en

custodia no pueda asistir, deberá ocuparse de acercarlo a la comisión. Ahora bien, existe la posibilidad de que el trofeo quede en manos de una delegación para siempre si ocurre que esta gana tres certámenes de manera consecutiva o cinco alternos, según lo establecido en cada reglamento (imagen 16).

Como destacamos al inicio del capítulo, los certámenes folklóricos no son los únicos espacios de socialización de los ballets. María Belén Hirose (2011a) da cuenta de la circulación que existe no solo en los distintos certámenes, sino también en otros ámbitos *informales* como son las peñas bailables organizadas por los grupos folklóricos con el fin de recaudar fondos para financiar los gastos del ballet. La autora se refiere a esta circulación como una red de compromisos de participación. Nuestra investigación confirma esta observación. En una de las entrevistas que realizamos, un director de un ballet comentaba que dentro de estos ámbitos se encuentran siempre “las mismas caras”, aludiendo a la fidelidad de los asistentes y participantes de estos eventos. Otros entrevistados añadieron que estos eventos son un lugar de encuentro para quienes viven separados por grandes distancias geográficas y señalaron que, al participar de estos circuitos durante tantos años consecutivos, “en todos los grupos tenés gente conocida”. De este modo, la ausencia durante algún tiempo en la competición no pasa inadvertida para los concurrentes, ya que al reencontrarse suelen preguntar: “Tanto tiempo que no te veíamos, ¿dónde estás bailando?, ¿qué estás haciendo?”. En otra ocasión, un bailarín nos comentaba que “asistir es un mal necesario”, haciendo referencia a que, a pesar de los inconvenientes, los esfuerzos y sacrificios que implican estas competencias, resulta para ellos imposible no asistir: se reconoce en los testimonios de las entrevistas la existencia de una *pasión* que trac-

ciona y empuja a volver a participar en estos eventos, y que comprende inclusive a los jurados. Hemos recogido testimonios de diversas personas del público que manifestaban asistir no porque habían ido a bailar, sino porque no se querían perder las actuaciones: “No quiero que me lo cuenten o esperar a que publiquen los resultados. El año pasado no vine y me quise morir cuando me comentaron lo que pasó. Este año vine sola porque nadie podía acompañarme”. La mirada del público parece reforzar la idea del *mal necesario*, ya que su asistencia como observadores de un evento que parece no tener fin solo puede entenderse como parte de una celebración del encuentro con otros y con la recreación de las tradiciones folklóricas.

La circulación de ballets, jurados y participantes en estas redes de certámenes folklóricos está acompañada por una sostenida circulación de dinero, como hicimos referencia en varias oportunidades; la recaudación obtenida en estos tipos de eventos se emplea para cubrir los gastos del cuerpo de baile, como así también los viáticos para ir a competir a lugares distantes. De acuerdo a lo planteado, y lo destaca Hirose (2011a) en sus trabajos, la circulación del dinero suele producirse dentro del ambiente folklórico en sentido amplio, retroalimentándose a través de diferentes tipos de eventos. Por ejemplo, un ballet puede organizar una peña con el fin de comprar el vestuario para presentarse en un certamen, y convoca a otros ballets para que presenten un show, siendo este un modo de ayudar al ballet organizador. Una vez en el certamen, y en el caso de haber sido ganadores de algún premio en efectivo, el ballet reinvierte esa plata en algún elemento como el vestuario, en otra peña para recaudar más plata o simplemente en la asistencia a otro certamen. Estas estrategias que van adoptando algunos grupos folklóricos se dan principalmente por la colaboración mutua

entre los distintos grupos. En varios certámenes hemos presenciado el anuncio y la convocatoria a participar, por parte de la comisión organizadora, de las próximas peñas y certámenes organizados por algún ballet presente en el evento; también, el agradecimiento público a las delegaciones por asistir y participar de la competencia, y la promesa de estar para lo que necesiten. En las entrevistas realizadas esta suerte de *reciprocidad* entre los ballets fue mencionada en varias ocasiones; así, por ejemplo, un jurado afirmaba que

Existe mucho la colaboración entre los grupos. Yo voy al certamen donde estás vos –Flor de Irupé– porque vos mañana venís al mío que es La Estrella Federal. Entonces, tienen que hacer esa retribución para asegurarse la presencia y la colaboración, porque el problema es la parte económica.

A medida que avanzamos en el análisis de la información sobre estos certámenes, surge con mayor claridad el hecho de que la participación de bailarines y jurados no se cifran en un interés estrictamente económico. De hecho, según nuestras indagaciones, únicamente obtienen rédito las comisiones organizadoras, el cual oscila entre un 15 % y un 20 % de beneficio sobre el total de lo invertido³⁰. ¿Qué es lo que lleva, entonces, a las asociaciones de ballets, pequeñas compañías, malambistas y otros aficionados al folklore a concurrir a estos eventos en los que se invierte mucho más de lo que se recauda? Recordemos incluso que las premiaciones en efectivo para los ganadores de ciertos rubros son de poca significación en la medida en que apenas alcanzan

³⁰Los datos fueron obtenidos a través de medios oficiales, como los boletines oficiales de los distintos municipios, y por medio de las entrevistas realizadas a los organizadores de los certámenes seleccionados.

para cubrir viáticos y el sostén de una agrupación. En efecto, estas premiaciones asumen la connotación de reconocimientos simbólicos a la mayor destreza y mejor *performance* en cada uno de los rubros en competencia. La dimensión simbólica de las premiaciones nos lleva a reparar en el prestigio social que estas confieren a quienes resultan ganadores, no solo a los bailarines, sino también a los coreógrafos y a las asociaciones que cada uno representa. El grado de reconocimiento que se adquiere a partir de obtener distintos premios en determinados certámenes puede ser el inicio de una fuente laboral, tal vez impensada para el bailarín o coreógrafo. En este punto, precisamente, repararon varios de los entrevistados al establecer una vinculación entre la competición y la fuente de trabajo: “Se ha generado una fuente de trabajo muy importante que antes no estaba, gente que vive de esto realmente. Que ha podido avanzar en sus propios proyectos porque ha podido trabajar de esto”. Estos comentarios muestran que los certámenes pueden ser parte de otros circuitos vinculados al trabajo; a medida que aumenta el prestigio por las premiaciones y reconocimientos, mayores pueden ser las chances de acceder a oportunidades laborales que reconocen el valor de estas experiencias como antecedentes formativos (contrataciones en shows o eventos privados, acceso a concursos o *castings*, dirección coreográfica de ballets, etcétera).

Pero no solo se baila con el fin de ganar, mostrarse y visibilizar el trabajo coreográfico, no todo es el reconocimiento del público y de los pares. Estadísticamente hablando, son muy pocas las probabilidades de llevarse el primer puesto en un certamen como el Festival Folclórico de la Sierra, donde en el rubro solista de malambo se inscriben alrededor de treinta participantes y las probabilidades de ganar son tan solo de un 3 %. Frente a estos datos y repreguntando a los parti-

cipantes, vuelve a aparecer en sus testimonios la importancia concedida a la sociabilidad y a los espacios de encuentro. Los testimonios concordaron al mencionar que estos certámenes constituyen medios en los que se construyen y fortalecen vínculos, en una doble dimensión: por un lado, entre asociaciones, bailarines y coreógrafos y, por otro, entre el público. Como hemos comentado, los espectadores muchas veces no están atentos a lo que sucede en el escenario, sino más bien están interesados en compartir un momento con otros a quienes posiblemente solo se encuentran en cada competencia.

Justamente, María Belén Hirose (2011a) en el trabajo que realizó sobre el ballet Viene Clareando, de la localidad de Escobar, buscó dar cuenta de las prácticas a través de las cuales los integrantes del grupo folklórico dan sentido a sus actividades y construyen su memoria personal como miembros del ballet (Hirose, 2011a). Al analizar estos procesos, la autora destaca tres factores que operan hacia el interior de este grupo folklórico: la valoración de los viajes como experiencias significativas en sí mismas, la concepción de los certámenes como instancias de aprendizaje y las sensaciones positivas que se generan durante la presentación escénica del baile (p. 84). Los factores motivacionales de los bailarines registrados por la autora en las entrevistas se encuentran estrechamente vinculados con la participación activa en los certámenes tanto de bailarines como de padres acompañantes (en caso de menores).

Por otro lado, y retomando los testimonios recogidos a lo largo de nuestra investigación, pudimos dar cuenta de la importancia del factor motivacional asociado a la asistencia que Hirose establece en sus estudios. En nuestro caso, notamos que la motivación no solo se manifiesta con relación al aprendizaje, sino también en lo que respecta a las experiencias de sociabilidad y construcción del sentido de perte-

nencia que ofrecen los certámenes y en los que igualmente participa el público. En este sentido, una de las entrevistadas remarcó:

Todos encuentran una cierta identidad, una identidad social en estos grupos, que se reconocen en esta actividad: el certamen. Los certámenes son un despliegue de experiencias que hacen que un grupo social se sienta identificado. No cabe duda de la función social que cumplen³¹.

A partir de este testimonio podemos preguntarnos qué aporta el hecho folklórico en sí a estos eventos competitivos que solo son sostenidos mediante la asistencia continua del público y bailarines.

Tradición y tradiciones en las danzas folklóricas hoy

Lo que conocemos hoy como certámenes de danzas folklóricas es producto de un largo camino de crecimiento, modificaciones y disputas de este *mundo de arte* específico, en términos de Becker (2008). A lo largo de los años las competencias sufrieron varios cambios y se fueron adaptando a los contextos socioeconómicos en los que se desarrollaron. Estas transformaciones involucraron no solo a la parte estructural, es decir, a la organización del evento, sino también a lo vinculado con la danza y

³¹Debemos aclarar que los/as entrevistados/as utilizan el término *identidad* en un sentido coloquial. Desde nuestra perspectiva de análisis entendemos que la participación en agrupaciones de danza y en certámenes (en tanto espacios de experiencias sociales y culturales asociadas al folklore) genera prácticas que construyen sentidos de pertenencia a esas mismas agrupaciones. Se trata de una dimensión acotada de procesos de construcción de identidades más amplios y complejos, en los que los bailarines participen. Nuestra aproximación no problematiza estos sentidos de pertenencia desde una perspectiva teórica o analítica de la identidad (Juliano, 1992), ya que se seleccionaron otros aspectos en el recorte del problema de investigación.

la competición en sí misma. Veremos que las nuevas formas bailables y la diagramación de las jornadas responden a coyunturas específicas y su continuidad será puesta a prueba mientras sean funcionales al evento.

En el transcurso de esta investigación, diversos entrevistados –jurados, participantes y organizadores– manifestaron haber registrado una *evolución* en los certámenes de danzas. En principio, se trata de mejoras en diferentes aspectos: la ampliación de los escenarios para dar lugar a grupos folklóricos con mayor número de integrantes, la modernización de equipos de sonido e iluminación y la relocalización de los eventos en gimnasios o clubes con las condiciones edilicias necesarias para albergar a una nutrida concurrencia. Pero, igualmente, los cambios se cifran en aspectos propios de la danza, ya sea en los que comprenden hoy a la *danza folklórica tradicional*, cuestión que está en debate, como a aquellas técnicas vinculadas a la forma de ejecución de determinadas *formas* de baile.

Con respecto a lo primero, los entrevistados han señalado un contraste entre el *antes* y el *ahora*. *Antes*, las características que definían a cada danza estaban tipificadas, se enseñaban los pasos y la coreografía en las escuelas o academias de danza, logrando una suerte de homogeneización de las formas y los estilos de baile. Cada danza tradicional se caracterizaba, además, por un vestuario específico, aunque existían variantes por regiones. Los atuendos estaban estandarizados, asociados a una etapa histórica y colaboraban en identificar danza-vestuario. En cambio, el *ahora* se presenta como resultado de investigaciones informales que a lo largo del tiempo permitieron la apertura y diversificación del atuendo, además de la recreación de las danzas tradicionales, rompiendo con el encasillamiento de las formas estereotipadas. Esto abrió la puerta a nuevas interpretaciones, estilos y variaciones dentro del repertorio tradicional. Como expresó un entrevistado:

Uno de los rubros más lindos de estos últimos años es el rubro tradicional, porque yo creo que ahí los chicos entendieron, entienden, que no es académico. Antes a nosotros nos hicieron creer que teníamos que bailar todos iguales, seguir la misma línea, movernos iguales y en una fiesta de campo es imposible que todos nos movamos de la misma manera; entonces, empezaron a investigar desde los personajes, desde la zona por qué se bailaba así.

Estos cambios en la calidad artística se reflejan aún más a partir del crecimiento técnico de los bailarines folklóricos, que va más allá de las nuevas propuestas vinculadas a las *formas tradicionales*. Uno de los entrevistados destacó el cambio que se produjo en la composición del cuerpo de profesores de los ballets al señalar que antes cada ballet tenía un director que se desempeñaba a la vez como docente y *no se abría el juego*, es decir que no llamaba a profesores de malambo, de estilizado o de tradicional para que cumplieran con roles específicos; en la actualidad, en cambio, este tipo de contrataciones son muy comunes, lo cual contribuye a una mayor especificidad en la formación de los integrantes del cuerpo de baile, apuntando a un entrenamiento orientado hacia lo profesional. La formación técnica de los bailarines se refuerza tanto dentro de los distintos grupos folklóricos como por fuera de ellos. Hoy en día es habitual encontrar, dentro de las horas destinadas para el ensayo general del grupo, clases de entrenamiento corporal y técnica aplicada a las danzas folklóricas. Aunque también muchos bailarines toman clases particulares de danza (contemporánea, clásica, etcétera) por fuera de los ensayos folklóricos. Si bien no sabemos cuál fue el orden de los cambios (si ocurrió primero la mejora de las condiciones materiales o la evolución de la técnica de los bailarines), podemos advertir que ambas contribuyeron al crecimiento

–y a veces a la profesionalización– del nivel artístico que hoy en día presentan las competencias folklóricas.

Por otro lado, en el *ahora* se registra tanto la creación de nuevas categorías etarias (o subdivisiones de estas) como la aparición de nuevos rubros, novedades ambas que se relacionan con las respuestas a necesidades, demandas y realidades que viven los distintos ballets folklóricos y la organización de certámenes, como ya comentamos. En el caso puntual de las categorías no existen grandes tensiones en lo que respecta a generar nuevas subdivisiones etarias. En el último tiempo se comenzó a utilizar una subdivisión en la categoría adultos o una extensión de años para la categoría mayor, ya que, como resaltó una de las entrevistadas, “a los 35 años todavía es un bailarín, por lo menos en el folklore, que da para mucho”; esto se debe al entrenamiento y la formación técnica que se ha ido incrementando y se volvió habitual para los grupos folklóricos de competición.

Sin embargo, en lo que respecta a los rubros nuevos, encontramos en los testimonios discordancias y tensiones, muestra de la falta de acuerdos, diálogos y consensos sobre esta cuestión. Una de las mayores disidencias la observamos en torno a las *formas bailables de estilización libre*, las cuales se implementaron por primera vez en el Festival Folclórico de la Sierra. Los rubros que componen esta denominación permiten la incorporación al folklore de otras técnicas de danza procedentes de las danzas contemporánea, clásica, jazz, etc. Se trata de técnicas específicas que transforman los modos de ejecución de la danza folklórica tradicional, es decir, tanto la incorporación de giros, saltos, posiciones de piernas y brazos, la utilización del piso del escenario, etc., como la modificación de los desplazamientos propios de las coreografías establecidas como tradicionales, cambios de ritmo,

entre otros. Esta nueva forma bailable abrió un abanico de tensiones vinculados a los límites, composición e interpretación coreográfica. Uno de los entrevistados planteó que este rubro desnudó muchas fallencias no solo en la composición coreográfica en sí, sino más bien en la cosmovisión coreográfica folklórica:

¿Cuál es el límite en la cantidad de elementos que le podés poner para que siga siendo un gato? Esa discusión no la tenemos. [...] Lamentablemente, no estamos dando ese debate que nos lo debemos como coreógrafos. Hace falta una mesa donde haya jurados, coreógrafos, profesores, bailarines, un debate de ese nivel.

Paradójicamente, este rubro se creó ante la necesidad de descomprimir algunas tensiones que se habían instalado en torno al desempeño artístico de algunos bailarines en los rubros de estilización de raíz folklórica. Ocurría que en estos rubros se presentaban bailarines que contaban con una preparación técnica en otras disciplinas de danza como, por ejemplo, clásico, jazz o contemporáneo. Esta formación técnica y profesional ponía en desventaja a aquellos bailarines formados propiamente en la danza folklórica, quienes en el *antes* no recibían una instrucción técnica específica. De este modo, y tal como lo señaló un jurado, los bailarines que participaban en estos rubros “tenían la ventaja de manejar su cuerpo de otra manera y ganar premios en estilizado”. Es decir, al contar con otras técnicas de manejo del cuerpo superaban en estos rubros a los bailarines formados únicamente en folklore.

Según los testimonios recogidos, a medida que estos bailarines que *no son del folklore* ingresaban al *mundo folklórico* y comenzaban a ganar cada vez más premios, los bailarines propiamente folklóricos se veían desplazados, lo que generaba conflictos. Es por eso que la comisión or-

ganizadora del Festival Folclórico de la Sierra decidió crear este nuevo espacio de expresión coreográfica subdividiendo el rubro estilización en raíz y libre –como se conoce actualmente–, en pos de preservar al bailarín folklórico con menos técnica. Otros entrevistados, sin embargo, dejaron traslucir que las razones que llevaron a subdividir este rubro pudieron ser otras: más que para proteger a los bailarines formados desde el folklore tradicional –quienes con el tiempo fueron incorporando nuevas técnicas de baile y continuaron ganando en varios rubros–, se trataba de preservar aquello que se consideraba las formas tradicionales de las danzas, la *esencia del baile folklórico* –en palabras de un entrevistado, miembro de una comisión organizadora–, de otras formas posibles, más modernas. De acuerdo con un testimonio, el folklore tendría un *código propio* que puede asimilar incorporaciones a nivel estético procedente de otras danzas; sin embargo,

[...] si vos empezás a poner un poquito de danza contemporánea, un poquito de teatro, un poquito de otra música que insertas en el medio (en mitad y mitad) y lenguaje de señas, ¡ya está!; te quedó una cosa [diferente]... no es que no existe el código, lo reemplazaste.

Otros testimonios minimizaron el conflicto y aseguraron que los cambios se fueron instalando progresivamente en los certámenes hasta el punto de que la comisión organizadora del Festival de la Sierra se vio en la necesidad de *hacer un corte*, a pesar de que en esos años hubo parejas ganadoras que no conocían otras técnicas de danza.

Inicialmente, la controversia giraba en torno a las cualidades técnicas de los bailarines, pero en la actualidad este rubro continúa generando disputas de todo tipo, ya que ahora lo técnico no es el eje central de discusión, sino los *límites* que este rubro supone. “Si uno dice

que el libre permite la utilización de otras técnicas, ¿qué quiere decir permite?, ¿obliga o no? ¿Qué es libre: la propuesta o la coreografía?”, estas son algunas de las preguntas que realizó uno de los jurados entrevistados al referirse a los contornos desdibujados de la propuesta coreográfica. Y agregó: “¿Desde dónde estilizamos cuando hacemos una estilización de danza folklórica?”.

Justamente, esos *límites desdibujados* a los que aludía el jurado fueron los que plantearon dificultades a la hora de realizar las evaluaciones coreográficas. Una de las juradas entrevistadas graficó este problema con un ejemplo:

Cuando uno está en un certamen tiene que tener límites, tiene que saber hasta dónde, porque si no la evaluación es muy complicada. Cuando uno habla de tradicional, hay determinadas pautas. Si no nos ajustamos a determinadas pautas, no podemos competir, porque no hay cómo evaluar. Si yo, por ejemplo, no defino el paso (elemento fundamental), si no hay claridad en el paso y no salen con pie izquierdo, cada uno sale con su pie. Podemos evaluar la interpretación, la espontaneidad, la expresividad y demás, pero sabemos que en el rubro tradicional lo que interesa es mantener a través del tiempo estos elementos. Si bien algunas cosas pueden ir variando, hay elementos base para mantener: qué es el paso, cómo sostener el pañuelo o cómo marcar dentro de un cuadrado imaginario el avance. Si cada uno se ubica donde quiere, no se puede evaluar.

En esta ola de nuevos cambios que se producen ante la flexibilización de la danza folklórica y la ruptura de algunos de los estereotipos considerados *tradicionales*, el rol de la mujer y el del varón también entran en disputa, ya que socialmente se encuentran hoy cuestiona-

dos. Una de las entrevistadas nos proporcionó un testimonio muy interesante ante esta problemática. En primera instancia, señaló que, a pesar de ser mucho más numerosas que los varones en los cuerpos de baile, las mujeres son las que menos bailan en los certámenes, es decir, las que menos rubros tienen para participar: solo pueden bailar en los rubros conjunto de danza o pareja de danza. Los varones, en cambio, participan no solo en esos rubros, sino también en otros específicos como malambo y combinados de malambos, en los que pueden bailar como solistas, dúos o conjuntos. Por otro lado, la entrevistada marcó que los certámenes tendrían que dar mayores posibilidades de participación a las mujeres a través de la creación de más rubros femeninos, como cuarteto o conjunto. Señaló, a su vez, que el imaginario de la paisana sumisa y tímida hoy se ve cuestionado: “No sé hasta qué punto es válido hoy”, ya que el rol de la mujer ha cambiado no solo en la vida cotidiana, sino también en los ambientes laborales. Y agregó:

[...] la timidez es una característica que nos puede acompañar aun hoy, pero hoy hay muchas mujeres que solventan la casa, que atienden los chicos solas, afrontan toda una vida familiar solas y ¿qué pretendemos?, ¿que en el escenario vayan y miren para abajo y anden calladitas?

Aunque los cambios sociales se han visto reflejados en cierta medida en el escenario, según nuestra entrevistada, también hay que ir modificando estos imaginarios “si no estamos en contra de los que la sociedad está pregonando”. En cuanto al rol masculino, sobre todo al estereotipo del *gaucho* asociado con tradicionales rasgos de *hombría* –como la fuerza, la actitud arrogante o desafiante– que forman parte del estereotipo que se revela particularmente en las actuaciones de malambo, hoy en

día también presenta modificaciones. Según un miembro de un comité organizador que se presentó como no homofóbico: “Aquí –en referencia a los certámenes– vienen gays, no digo que no tienen que bailar, pero te quiero decir ahí también se desvirtúa la esencia del gaucho”.

Como hemos visto, el crecimiento técnico de los bailarines de danzas folklóricas conlleva algunas consecuencias en lo que respecta a la construcción de la *identidad*, a la *esencia* y a la raíz del baile considerado *tradicional*. Las contradicciones que plantearon algunos entrevistados tienen que ver con que estas transformaciones contribuyeron de manera significativa a la mejora escénica y artística de las coreografías y presentaciones, pero a la vez generaron cambios en aquello que se consideraba característico (*esencial*) en el baile tradicional. Señaló un entrevistado: “Uno crece [a nivel artístico] porque empieza a ver a los demás, porque académicamente se empieza a estudiar”. En muchas ocasiones el crecimiento se atribuye al hecho de mirar el trabajo artístico de otros en estos contextos competitivos. Resulta relevante la atribución del crecimiento y la retroalimentación que se da en la observación del trabajo coreográfico de los grupos folklóricos. Según un testimonio, actualmente la mirada de los coreógrafos se encuentra estancada debido a la imposibilidad económica de viajar y participar en las distintas competencias que se realizan en el resto de las provincias. En este punto, según el testimonio, la variable económica condiciona las posibilidades para lograr mayor crecimiento y ampliar la mirada creativa: “El que no puede viajar se queda con lo que ve en el vecino de al lado, y el vecino de al lado, en uno”. Se recorta la mirada federal de la producción folklórica y, de a poco, son cada vez menos los grupos que viajan a distintas competencias fuera de la provincia de Buenos Aires.

Por otro lado, comienza a percibirse una pérdida de la *esencia* del baile folklórico: “Está bien la evolución, pero no la evolución sin *esencia*”, afirmó un entrevistado, como un efecto del crecimiento contrario al folklore tradicional. Algunos testimonios marcan una pérdida de *identidad* vinculada a la competición propiamente dicha tal como se daba antes, prevaleciendo ahora un clima de *competencia atroz* que antes no se veía y que en parte se promueve a través de las distintas redes sociales: “Empezó a quebrarse esta relación de compartir experiencia, no de tomar mate juntos o de prestarse un facón, sino de compartir material, se empezó a trabajar de manera más egoísta”, advirtió otro entrevistado. Estas transformaciones impactaron igualmente en otros planos: algunos testimonios señalaron que el continuo cambio de pertenencia a distintos grupos de danza “en busca del éxito a costa de lo que sea” ha llevado a la pérdida de la *identidad* en el sentido de pertenencia a un determinado ballet. Algunos bailarines han ido cambiando de grupo de danza en pos de formar parte de aquellos más exitosos.

Las transformaciones se nutrieron de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación: si antes la participación a los certámenes se confirmaba vía telefónica (teléfono fijo) o por correo postal –a través del cual eran enviados los reglamentos–, ahora todo eso quedó en desuso y fue reemplazado por el correo electrónico y las redes sociales. Estas nuevas tecnologías garantizan hoy una convocatoria y una difusión más amplia de todo lo vinculado al circuito de certámenes de danza folklórica. A su vez, y no menos importante, la posibilidad de transmitir el evento en vivo y en directo facilita el acceso a aquellas personas que no pudieron asistir presencialmente, así como la difusión de las innovaciones creativas que sirven de referencia para numerosas copias (*plagios*, en palabras de un entrevistado).

A pesar de este panorama lleno de transformaciones y conflictos, es destacable la contribución de los certámenes como generadores de conciencia sobre el rol del bailarín, algo que antes no existía. Al respecto, enfatizó un entrevistado: “Esta *profesionalización* nos dio la conciencia de entender que somos bailarines, que entrenamos, que invertimos tiempo, que invertimos dinero, que invertimos amor y que somos bailarines; no somos gente que baila folklore, somos bailarines”. Esta *profesionalización* –de algún modo precaria porque sigue siendo un trabajo informal (y discontinuo) y no cuenta con el apoyo estatal necesario para darle un aspecto formal– se convirtió en un trampolín importante para la generación de nuevas opciones laborales. La importancia que este rol alcanzó se puede ver en el grado de compromiso con el movimiento que busca promulgar tanto la Ley Nacional de Danza como la Ley Jubilatoria para Bailarines Nacionales³². Por otro lado, algunos ballets y compañías folklóricas se abrieron nuevos caminos, más allá de la competencia, lle-

³²La Ley Nacional de Danzas busca la creación de un instituto federal mixto, es decir, a cargo de integrantes del Poder Ejecutivo y representantes del quehacer de la danza, que promueva políticas estratégicas a largo plazo, para que la danza no se encuentre supeditada a la voluntad del funcionario de turno. A su vez, y a través de los fondos públicos, propone promover, fomentar y apoyar financieramente las investigaciones teóricas y prácticas, las salas y producciones no oficiales, así como la formación y perfeccionamiento de los coreógrafos, bailarines, etc. También plantea la conformación de un cuerpo federal, a través de los representantes provinciales propuestos por las organizaciones no gubernamentales ligadas al quehacer de la danza (Asociación de Coreógrafos, Intérpretes y Afines de Danza Independiente Platense [sitio web]).

Por otra parte, el proyecto de Ley Jubilatoria para Bailarines Nacionales busca sanear el vacío legal en torno al personal artístico que se desempeña en los elencos estables pertenecientes al Estado nacional, ya que al ser su cuerpo la principal herramienta de trabajo los bailarines están expuestos a diversas lesiones e incluso agotamiento prematuro de los músculos, que limita su trabajo a una edad temprana. La actual ley no contempla los aspectos particulares que implica la actividad laboral de los bailarines y establece una edad jubilatoria a los 65 años (Ley de Jubilación para Bailarines Nacionales [Facebook]).

vando a cabo sus propios espectáculos en salas de teatro, lo que implica un desafío totalmente distinto para los coreógrafos y bailarines.

Finalmente, si bien el tiempo en el que se desarrolla un certamen es hoy bastante prolongado, cabe destacar que antes no era así. En efecto, la cantidad de horas fue aumentando progresivamente en la medida en que los mismos certámenes comenzaron a convocar un mayor número de bailarines, lo cual se convirtió en un problema para las comisiones organizadoras que actualmente no le encuentran una solución estable a las largas jornadas nocturnas de competencia. Varios de los entrevistados destacaron que no es bueno para la salud, incluso para el cuidado corporal de los bailarines, su realización nocturna: “No beneficia ni al espectáculo ni a la competencia”, destacó un entrevistado. Además, indicaron que si se hiciera de día, traería más beneficios económicos. “De día es un beneficio para todos, y los organizadores no se dan cuenta. La gente come, desayuna, colación, almuerzo, colación, merienda y cena. El metabolismo te pide comida durante todo el día”, señaló otro de los testimonios.

Este es un problema aún no resuelto por parte de los organizadores y es algo que cada vez preocupa más, dado que para que sea más corto el certamen se hace necesario suprimir rubros o categorías, una decisión que pocos se animan a tomar porque implicaría una disminución en la cantidad de acreditados, es decir, en la recaudación que sostiene el evento. Otro de los recursos empleados es el de poner un cupo de participantes por rubros y así poder controlar de alguna manera el tiempo en el que se desarrolla la totalidad de la jornada. La restricción por cupo implica el límite de participantes y la cantidad de particulares que se pueden inscribir en los rubros más convocantes como las parejas y los solistas de malambos.

| COMENTARIOS FINALES |

A lo largo de los capítulos hemos visto cómo los certámenes de danzas folklóricas conforman espacios donde se conjugan diversas dimensiones sociales, económicas, políticas, estéticas, morales, etc., que hacen a este evento en su totalidad. Los aportes realizados por Marcel Mauss nos ayudaron a entender cada una de estas dimensiones, algunas de las cuales hemos analizado de manera profunda y minuciosa, y a partir de ello dilucidamos algunas de las dinámicas que se producen en estos ambientes.

Al aproximarnos a nuestro objeto de investigación, una vez que comenzamos a realizar las entrevistas y el trabajo de campo, reconocimos la existencia de distintas *tradiciones* que aparecían como algo ya *dado*, incorporadas a la cotidianeidad de los certámenes, pero en constante puja y tensión. Pudimos identificar algunas de estas tradiciones vinculadas tanto a distintos aspectos estéticos (danzas, vestuarios, etc.) como a algunas conductas compartidas y socialmente aceptadas.

Centramos nuestra atención en los denominados rubros tradicionales y encontramos tensiones alrededor de qué es o deja de ser *lo tradicional*. Esta discrepancia también la observamos en lo que refiere a las formas de representar algunas danzas, los casos de cuestiones asociadas a los roles que deben cumplir cada género (varón-mujer) y los límites coreográficos e interpretativos de las formas bailables. Sin embargo, y de acuerdo con los testimonios recogidos, se da por sentado que al subir al escenario la danza deja de ser tradicional porque durante la puesta en escena se ponen en juego distintos elementos

artísticos y estéticos que recrean las *verdaderas tradiciones*, es decir, la práctica de la danza en su contexto regional e histórico. A pesar de esta contradicción, entre el discurso promovido por los especialistas y lo que sucede en la práctica en sí, existen disputas en torno a la fidelidad y pureza de lo tradicional, la mayoría de las veces generadas a partir de las decisiones que toman los jurados a la hora de premiar o no las propuestas más innovadoras y desafiantes a las tradiciones comúnmente admitidas y divulgadas.

Hemos visto igualmente que las innovaciones introducidas en los certámenes, en el caso de los nuevos rubros, categorías, estilos, etc., son aceptadas en tanto y en cuanto mantengan un cierto equilibrio con lo que cada certamen viene realizando, es decir, con sus propias tradiciones. No obstante, advertimos que lo que se introduce no es totalmente nuevo, sino que las innovaciones se dan a partir de prácticas que se venían desarrollando anteriormente, solo que al ser explicitadas en los reglamentos se las legitima. Podemos citar a modo de ejemplo lo referido a la incorporación de los rubros estilización libre como un modo de descomprimir ciertas tensiones que se centraban en las formas de evaluar a la estilización de raíz folklórica, tal como desarrollamos en el capítulo III.

Muchas de estas tradiciones se crean, reconfiguran y transmiten a lo largo de los años y en gran medida son funcionales al contexto en el cual se desarrollan. Se adaptan a los lenguajes corporales contemporáneos propios de los bailarines y coreógrafos, y a las demandas socioeconómicas de las comunidades donde se llevan a cabo los certámenes. La adaptación y posterior legitimación de las nuevas prácticas se realizan constantemente, como destacó una de las entrevistadas al afirmar que las innovaciones funcionan durante un tiempo hasta que

dejan de ser efectivas y es necesario buscar nuevas alternativas que incluyan o acepten las nuevas prácticas sociales.

Por otro lado, la asistencia a los certámenes –como participantes, público o jurado– se establece también como una *tradición*, sostenida a lo largo del tiempo y a pesar de los condicionamientos económicos y sociales que afectan la puesta en marcha del calendario anual de competencias. Los distintos actores (bailarines, familiares y las personas que habitualmente concurren a estos tipos de eventos) son los que sostienen y construyen la *tradición* de *estar ahí* a través de su continua participación. En una oportunidad, mientras realizábamos el trabajo de campo, una persona del público comentó: “No quiero que me lo cuenten por Facebook, quiero verlo”; esta persona no había ido en calidad de bailarina –aunque participaba activamente de un ballet folklórico–, pero asistió al certamen porque no quería *perderselo*; es decir, quería *estar ahí*.

Algunas de las tradiciones que se manifiestan en estos espacios competitivos, y que pudimos advertir a lo largo del trabajo, en una primera aproximación, parecían históricas, estructuradas y rígidas, legadas a través de los siglos. Pero, al avanzar sobre las problemáticas presentadas anteriormente, notamos que las tradiciones se encuentran en constante construcción y resignificación. Estas adquieren significados diferentes en cada interpretación, en cada puesta en escena, en las nuevas propuestas impulsadas por las comisiones organizadoras, en definitiva, en cada certamen realizado.

A partir del material obtenido como fruto del trabajo de campo, de las diversas entrevistas y de la recolección de datos pertinentes a la organización de los certámenes, decidimos analizar con mayor énfasis la cuestión económica, no con la intención de circunscribir

la investigación a esta dimensión, sino para dar cuenta de que estas cuestiones de índole material y propias del sistema social en el que vivimos no son el principal impulso motivacional de los actores que forman parte de estos circuitos de competencias. Como mostramos a lo largo de los capítulos, tanto los premios en efectivo como las ganancias obtenidas por las comisiones organizadoras no compensan el esfuerzo que implica asistir al evento o simplemente organizarlo. En este punto, y como muestra Mauss en su estudio, el plano material, es decir, el intercambio de bienes –dar, recibir y devolver–, no significa nada por sí solo. Las redes sociales que se conforman y tejen a partir de las reciprocidades que se generan son el fundamento de los hechos sociales de esta índole.

Entonces, ¿qué hay más allá de las redes de reciprocidad y de la construcción de tradiciones propias de estos circuitos? Sobre este punto nos parece pertinente retomar los aportes realizados por María Belén Hirose (2011a), quien nos brinda una clave para abordar esta problemática. La autora define a los grupos folklóricos –en especial al ballet Viene Clareando– a partir del concepto *communitas* (forjado por Victor Turner), ya que señala que su modo de relacionarse es en términos de igualdad y que estos grupos son la contraparte necesaria de la estructura ritual propia de los certámenes. Sin embargo, hace una salvedad con respecto a la propuesta de Turner, al destacar que “la sensación de unidad e igualdad se vive al interior del ambiente altamente estructurado” (Hirose, 2011a, p. 90). Además, puntualiza que los principales motivadores de los jóvenes bailarines no se relacionan con el nacionalismo, sino con las vivencias generadas a partir de la danza, “del ballet como una familia extendida” (2011a, p. 99). En este sentido, y siguiendo estas interpretaciones, estamos en condiciones

de ampliar esta noción de comunidad de pertenencia al total del circuito de certámenes.

Dicho circuito se encuentra formado por un conjunto de certámenes anuales, algunos de los cuales cuentan con una trayectoria sólida que los convierte en pilares fundamentales de la agenda anual de la provincia de Buenos Aires. Y hay otros tantos que, año tras año, desafiando las dificultades económicas propias de la autogestión, entran y salen de este circuito. Podemos establecer así dos grandes grupos en los que se encuentran nucleados los certámenes: uno conformado por un conjunto de certámenes más sólidos y estables y otros con menor trayectoria y con cierta inestabilidad en la realización de sus ediciones. Sin embargo, y a pesar de estas diferencias, lo que se pone en juego en cada uno de estos eventos –más allá de los aspectos económicos que ya hemos mencionado– son las redes de reciprocidad, el fortalecimiento de este tejido social y el sentido de pertenencia a esta gran comunidad.

Como hemos señalado, las condiciones socioeconómicas que atraviesa el país condicionan y a veces determinan en gran medida la realización de los certámenes. En los últimos años, y a causa de estas dificultades que marcamos, muchas de las competencias se vieron obligadas a suspender su realización o, en el mejor de los casos, debieron cambiar aspectos organizacionales para un mejor rendimiento de los escasos recursos económicos.

Las tradiciones de asistencia también se ven perjudicadas y muchos de los actores que concurren a estos eventos seleccionan a partir de diversos criterios la concurrencia (o no) a determinados certámenes. Las dificultades económicas no les permiten solventar los gastos de viáticos, pago de entrada y alimentación, tal como supone la asis-

tencia a todos los certámenes que integran el calendario anual. Estas problemáticas actuales vulneran no solo el tejido social construido a través de la continua participación, sino también las tramas de los sentidos de pertenencia a estas agrupaciones folklóricas, ya que las redes de reciprocidad que se dan en estas competencias (y se extienden a otras) se debilitan por la inexistencia de otros espacios donde los vínculos se puedan reforzar.

Con estos aportes esperamos contribuir a los debates en torno a la importancia que tienen estos espacios de sociabilidad para las agrupaciones folklóricas de competencia y ayudar a desentramar una alternativa viable, acompañada de políticas públicas que moderen el impacto de las crisis económicas en los certámenes, sin vulnerar el tejido social y el sentido de pertenencia que se genera en ellos, poniendo en valor el encuentro cara a cara en el que los lazos se crean y fortalecen.

| APÉNDICE METODOLÓGICO |

Nos aproximamos al estudio de los certámenes de danzas folklóricas desarrollados en la provincia de Buenos Aires a partir de cuatro casos seleccionados dentro de un universo más amplio compuesto por, aproximadamente, veinticinco certámenes anuales. Los criterios para delimitar el objeto de estudio tuvieron que ver, por un lado, con la relevancia que estos eventos competitivos adquirieron a nivel provincial (incluso nacional), su trayectoria y organización; y, por otro, con su ubicación geográfica, ya que debíamos disponer de recursos económicos y logísticos para asistir a cada uno de ellos.

De acuerdo con estos criterios de selección, nos hemos focalizado en los siguientes certámenes: a) el Festival Folclórico de la Sierra, realizado por la Peña El Cielito de la ciudad de Tandil; b) el Certamen de Danzas Folklóricas Cultivando Tradiciones, llevado a cabo por el Ballet Folklórico Cultivando Tradiciones de Berazategui; c) el Encuentro Nacional de Danza Folklórica Quilmes Ciudad Gaucha, organizado por el Ballet Municipal de Quilmes; y d) el Certamen Folklórico Nacional San Isidro, impulsado por la Asociación Amigos del Ballet Chakaymanta en la ciudad de Boulogne.

La dinámica de competición que desarrollan los certámenes se basan en una serie de características que los hacen únicos, en comparación con otras competencias de danza. En la actualidad, los certámenes se llevan a cabo en extensas jornadas de baile, que rondan un promedio de entre doce y dieciséis horas continuas, aspecto que se encuentra determinado por el número de bailarines inscriptos. La du-

ración total del evento, es decir, la cantidad de jornadas por realizar, la definen los organizadores y normalmente oscila entre uno y dos días. En el caso particular de los certámenes seleccionados, estas jornadas de competición se desplegaron durante toda la noche. A su vez, cada evento desarrollado en la provincia forma parte de un *calendario anual*, un circuito de certámenes institucionalizados por los ballets a lo largo de los años (Hirose, 2011b).

A partir de la delimitación del objeto de estudio, nos propusimos avanzar en el registro y análisis comparado de los cuatro certámenes seleccionados siguiendo la metodología etnográfica sintetizada por Rosana Guber (2011), la cual plantea que el registro de campo no sirve como una mera descripción de las particularidades de un pueblo, sino como un modo de iluminar algún aspecto de la cultura. Teniendo en cuenta esta postura, nos aproximamos al trabajo de campo desde la técnica de la observación participante, que permite acceder a los significados que los diversos actores les atribuyen a las vivencias (Guber, 2011).

Como parte de nuestra tarea, nos vimos obligadas a circunscribir el trabajo de campo, exclusivamente, a la categoría mayor, comprendida por los bailarines de entre dieciocho y treinta y cinco años. Esta decisión se fundó en la necesidad de unificar las categorías disputadas en cada competencia, ya que en el caso del Certamen Folclórico de la Sierra competía una sola categoría. Además, debido a la larga duración de las jornadas, nos resultaba humanamente imposible realizar un registro tan extenso (por ejemplo, en el Certamen de Danzas Folklóricas San Isidro 2016 el trabajo de campo de la categoría mayor, únicamente, tuvo una duración de catorce horas continuas, comprendidas entre la medianoche del sábado y la tarde del domingo). A su

vez, cabe destacar que este rango etario era el que concentraba la mayor cantidad de participantes inscriptos y de público.

Si bien el trabajo de investigación se desarrolló en un ámbito de competición, nuestro interés no radicó en la interpretación coreográfica, la regionalización o la cadencia de las danzas, es decir, en lo que sucedía en el escenario. Nuestro interés, en cambio, se focalizó en los aspectos que se transmitían a partir de estas prácticas; más específicamente, en lo que ocurría en el público mientras se llevaban a cabo las largas horas de baile. Esto es lo que Howard Becker (2008) define como *mundos del arte*, en otras palabras, una gran red de personas que trabajan de un modo cooperativo y organizado, mediados por una serie de convenciones (implícitas y explícitas) que facilitan las actividades, ya que generan sentido de valoración y criterios estéticos comunes.

Este estudio no solo se basó en los registros de campo. Recurrimos también a entrevistas abiertas que nos ayudaron a recuperar las experiencias de los diversos protagonistas involucrados en estos eventos (bailarines, jurados y organizadores). La elección de esta herramienta de investigación radicó en que nos permitía acceder al universo de significaciones de los actores por cuanto las conversaciones libres siguen una línea asentada en el discurso que el informante realiza y, a partir de ello, es posible introducirse en su mundo cultural y de significaciones (Guber, 2004).

Las entrevistas fueron realizadas a tres grupos compuestos por los organizadores de cada evento, jurados y bailarines de diversas edades. La selección, en el caso de los jurados, se realizó bajo el criterio de su trayectoria como docentes-investigadores y, fundamentalmente, por los años de experiencia como jurando en múltiples certámenes a nivel provincial y nacional. Con un criterio parecido seleccionamos

bailarines (varones y mujeres) que hubieran participado de diversas competencias a lo largo de su vida.

Paralelamente a este trabajo, se recopiló información histórica e institucional acerca de los certámenes. A la fecha no contamos con un registro preciso acerca de cuándo comenzaron a desarrollarse en la provincia de Buenos Aires los certámenes o competencias folklóricas. Consideramos que el rastreo de esta información (sumamente valiosa) constituiría un trabajo de investigación en sí mismo. Ante la inexistencia de registros oficiales, la reconstrucción de su historia debería realizarse a partir de numerosos testimonios orales.

| BIBLIOGRAFÍA |

- Aramburu Urtasun, M. (1989). El grupo folklórico: exponente de la cultura tradicional en el medio urbano. *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, N° 21, N° 53, pp. 57-66.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Editorial UNQ.
- Bertoni, L. (2001). *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bialogorski, M. y Fischman, F. (2000). Folklore + fiestas patrias = ¿identidad nacional? Una aproximación a la utilización de “la tradición” en eventos culturales actuales. En Academia Nacional de Folklore Chileno y Argentino / 4° Congreso Binacional de Folklore Chileno y Argentino (1999: Tandil, Argentina), *Libro de Oro* (pp. 237-245). Valparaíso: Eds. Universidad de Valparaíso.
- Blache, M. (1986). Reseña de los estudios folklóricos en la Argentina. En *Folklore Americano*, 41-42, pp. 35-38.
- ----- (1988). Folklore y cultura popular. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, vol. 13, pp. 251-265.
- ----- (1991). Folklore y nacionalismo en Argentina: su vinculación de origen y su desvinculación actual. *Revista Runa: Archivo para las ciencias del hombre*, vol. 20, N° 1, pp. 69-89.
- Blache, M. y Dupey, A. (2007). Itinerarios de los estudios folklóricos en la Argentina. *Relaciones de la sociedad Argentina de Antropología XXXII*, pp. 299-317.
- Briones, C. (1994). Con la tradición de todas las generaciones pasadas gravitando sobre la mente de los vivos: usos del pasado e invención de la

tradición. *Revista Runa: Archivo para las ciencias del hombre*, vol. 21, N° 1, pp. 99-129.

- Casas, M. (2016). *La metamorfosis del gaucho. Círculos criollos, tradicionalistas y política en la provincia de Buenos Aires 1930-1960*. Buenos Aires: Prometeo.
- Chamosa, O. (2012). *Breve historia del folklore argentino. 1920-1970: identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa.
- Cortazar, A. (1965). *Esquema del folklore. Conceptos y métodos*. Buenos Aires: Columba.
- Dannemann, M. (1984). El folklore como cultura. *Revista Chilena de Humanidades*, N° 6, pp. 29-37.
- Dupey, A. (1995). Deconstrucción y construcción del concepto de tradición. *Identidades IADAP*, N° 17, pp. 105-112.
- ----- (2016). Espacios de encuentro para compartir: las peñas folklóricas bailables. *Novedades Antropológicas*, año 25, N° 80, pp. 9-14.
- Flores, E. (2011). La perpetua reivindicación de la identidad de los géneros en el baile flamenco. *Arte, individuo y sociedad*, vol. 23, N° 1, pp. 19-28.
- Florine, J. (2004). El festival nacional de folklore y la búsqueda de identidad nacional argentina. En Tupinambá de Ulhôa, M.; Ochoa, A. y Espinosa, C. (org.) *Actas del V Congreso de la IASPM-AL*. Río de Janeiro: IASPM-AL.
- ----- (2012). El “Himno a Cosquín” en 2005-2010: Danza, música e identidad en el Festival Nacional de Folklore y el Bicentenario argentino. En Vargas, Herom, et al. (eds.) (2013). *Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas*. *Actas del X Congreso de la IASPM-AL* (pp. 147-157). Montevideo: IASPM-AL/CIAMEN.
- Guber, R. (2004). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós.
- ----- (2011). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Editorial Norma.

- Hirose, M. (2009). Los certámenes de danza folklórica. Las formas estilizadas como estrategia de ritualización. *Cuadernos FHyCS-UNJu*, Nro. 36, pp. 57-67.
- ----- (2010). El movimiento institucionalizado: danzas folklóricas argentinas, la profesionalización de su enseñanza. *Revista del Museo de Antropología*, FFyH-UNC, N° 3, pp. 187-194.
- ----- (2011a). *Danzas folklóricas argentinas: ritual, historia y comunidad* [tesis de maestría]. Buenos Aires: IDES-IDAES/UNSAM.
- ----- (2011b). Bailando las palabras: los documentos escritos en la práctica de la danza folklórica tradicional argentina. En M. J. Carozzi (coord.), *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad*. Buenos Aires: GORLA.
- Juliano, D. (1992). Estrategias de elaboración de la identidad. En: Hidalgo y Tamagno (comps.) *Etnicidad e identidad*. Buenos Aires: CEAL.
- Martín, A. (2005). Introducción. En *Folclore en las grandes ciudades, Arte popular, identidad y cultura* (pp. 7-16). Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Martínez Zuccardi, S. (2015). El centenario de la independencia y la construcción de un discurso acerca de Tucumán: proyectos y representaciones. *Revista de historia intelectual Prismas*, N° 19, pp. 67-87.
- Mauss, M. (1924). Ensayo sobre los dones motivo y forma del cambio en las sociedades primitivas. En *Sociología y Antropología* (pp. 155-171). Madrid: Editorial Tecnos.
- Nagano, T. (2006). Urbanización de la práctica de danzas folclóricas. *Revista Danzas Nativas y la negociación del espacio sociocultural. Revistas de Investigaciones Folclóricas*, vol. 21, pp. 39-46.
- Pérez, S. (2009). *Malambo en competencia*. Buenos Aires: Municipalidad de Tres de Febrero-Oficina Municipal de Letras.
- Pujol Cruells, A. (2006). Ciudad, fiesta y poder en el mundo contemporáneo. *Revista LiminaR. Estudios sociales y humanísticos*, Año N° 4, vol. IV, N° 2, pp. 36-49.

- Rodríguez, L. (2008). ¿Mestizos o indios puros? El Valle Calchaquí y los primeros antropólogos. *Avá. Revista de Antropología*, vol. 13, pp. 43 – 65.
- Tuninetti, A. (2012). Configuración del espacio folklórico argentino en las Selecciones Folklóricas Codex (1965-67). *Revista General de Información y Documentación*, vol. 22, pp. 247-265.
- Vega, C. (2010). La ciencia del folklore. En *Panorama de la música popular argentina: con un ensayo sobre la ciencia del folklore*. 2ª. Ed. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.
- Villagrán, A. (2012). *Un héroe múltiple. Güemes y la apropiación social del pasado en Salta*. Salta: EUNSa- Editorial Universidad Nacional de Salta.

Material de internet

- Asociación de Coreógrafos, Intérpretes y Afines de Danza Independiente Platense [sitio web] <https://aciadip.wordpress.com/inicio/ley-nacional-de-danza/>
- Biblioteca Nacional de Maestros y Maestras [sitio web]. Encuesta de folklore de 1921 textos enviados desde el Territorio Nacional del Chaco. Recuperado de <http://www.bnm.me.gov.ar/catalogo/Record/000194383>
- Festival de la Sierra [sitio web] <http://www.festivaldelasierra.com.ar/>
- Ley de Jubilación para Bailarines Nacionales [Facebook] <https://www.facebook.com/leydejubilacionparabailarinesnacionales/about/>
- Municipalidad de Berazategui [sitio web] <http://www.berazategui.gov.ar/cultura/espacios-culturales/centro-de-actividades-deportivas-culturales-y-recreativas-roberto-de-vicenzo>

Reglamentos

- Reglamento 13° Certamen de Danzas Folklóricas Cultivando Tradiciones (2015).

- Reglamento 4° Encuentro Nacional de Danza Folklórica Quilmes Ciudad Gaucha (2016).
- Reglamento 15° Certamen Folklórico Nacional San Isidro (2016).
- Reglamento xxxiv Festival Folclórico de la Sierra (2017).

Un mal necesario

La construcción de la tradición en los certámenes de danzas folklóricas de la provincia de Buenos Aires (2015-2017)

Las competencias de danzas folklóricas, a pesar de sufrir múltiples dificultades económicas y contar con un escaso acompañamiento por parte del Estado, son eventos que se sostienen en el tiempo gracias al esfuerzo, compromiso y sacrificio de las asociaciones de ballets, pequeñas compañías, malambistas y otros aficionados al folklore. María Julia Carrazana parte de esta realidad y se pregunta qué es lo que lleva a todos estos grupos y actores a participar de estos certámenes en los que, aparentemente, se *invierte* mucho más de lo que se *gana*.

A partir de un minucioso trabajo de campo, que incluyó la realización de entrevistas a organizadores, jurados, bailarines y espectadores, la autora explora las distintas dimensiones (sociales, económicas, políticas y estéticas, entre otras) que se ponen en juego en estas competencias, analiza el lugar que ocupa la tradición y cómo se resignifica en los contextos actuales, y desentraña la importancia que adquieren en estos ámbitos las redes de reciprocidad, la sociabilidad y el sentido de pertenencia.