

UNIVERSIDAD NACIONAL DE QUILMES

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CIENCIAS SOCIALES

TESINA DE LICENCIATURA

TÍTULO

*LA CONSTRUCCIÓN DE LA TRADICIÓN EN LOS CERTÁMENES DE  
DANZAS FOLKLÓRICAS DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES (2015-  
2017).*

ALUMNA: María Julia Carrazana (24356)

DIRECTORA: Dra. Roxana Boixadós

Octubre 2018.

## Introducción

Hace aproximadamente 10 años iniciamos nuestro camino por los circuitos de certámenes de danzas folklóricas junto al ballet folklórico del que formaba 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 hacía referencia a la danza en sí misma, sino al hecho de reunirnos con esa excusa, ya que las 12 horas de espera se hacen sumamente cortas entre charlas, mates, risas, peinados, maquillajes, frío y sueño.

Desde entonces los certámenes competitivos de danza folklórica se convirtieron en un tema de indagación, al que nos acercamos 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 lado, 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. Pero ¿de qué manera era posible poner en diálogo estas inquietudes con la producción académica sobre el campo folklórico, en el que las danzas parecían ocupar un lugar menor?

Siguiendo estas inquietudes y, como parte del proyecto que comprende a la tesina de grado, los primeros pasos se encaminaron en la búsqueda bibliográfica de materiales que pudieran contener información acerca de los certámenes, tanto como sobre las danzas folklóricas; esas exploraciones se realizaron en repositorios especializados y en diversos materiales dispersos en colecciones privadas. A raíz de esta primera aproximación descubrimos que el folklore es un campo de investigación académico vasto, el cual se había ocupado de definir y estudiar el fenómeno folklórico en sí, al mismo tiempo que recopilaba gran número de tradiciones orales antiguas en distintas provincias –principalmente en la región del noroeste argentino- para su posterior clasificación y análisis a partir de determinados criterios. Dentro de estas investigaciones que hoy se reconocen como clásicas, la disciplina fue desarrollando otras líneas y perspectivas a la hora de abordar los hechos folklóricos; éstas se vinculan al análisis comunicacional de los fenómenos folklóricos y

prestaban mucha más atención a la importancia del mensaje en los distintos contextos sociales y culturales. A su vez, diversos estudios abordaron las relaciones existentes entre los proyectos folklóricos relacionados con la formación y consolidación del Estado argentino. En dichos trabajos, la referencia a las danzas folklóricas y, en particular a los certámenes, tuvieron poca relevancia, salvo en aquellos casos donde el tema se vinculaba con la institucionalización de las danzas (la Escuela Nacional de Danza y otros profesorados, por ejemplo). Finalmente, la tesis de maestría de María Belén Hirose denominada: *Danzas folklóricas argentinas: ritual, historia y comunidad*, trata el tema de los certámenes, pero a través de la vivencia de un ballet al cual la investigadora acompañó a lo largo de cinco años; este trabajo se constituyó en la referencia teórica y problemática más importante con la que dialogamos.

Si bien el punto de partida de nuestra indagación son los certámenes de danzas folklóricas, el recorte del objeto de estudio y los alcances de nuestra investigación difieren de los de Hirose –como se verá a lo largo de la tesina-. Sin embargo, su aporte nos mostró que era posible realizar un estudio con otra escala y desde otra perspectiva. 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, jurados de los certámenes y 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. A lo largo de las experiencias de trabajo de campo se visibilizaron disensos en relación con lo que se consideraba “tradicional”, según se tratara de distintas prácticas de bailes, de estilos de danza, atuendos y hasta representaciones escénicas por parte de los bailarines, los jurados e incluso el público asistente: la tradición estaba presente en todo momento y al mismo tiempo parecía estar en debate. En efecto, ¿Cuán “tradicionales” son las prácticas dancísticas que se representan en los certámenes? ¿Qué se entiende 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”?

La investigación se desarrolló a lo largo de casi dos años, tiempo en el cual la asistencia a los certámenes para su registro, las entrevistas a jurados, bailarines y miembros de

las organizaciones se fue alternando con lecturas bibliográficas y discusiones con la directora y co-directora de la tesina. Poco a poco fuimos delineando los principales problemas, eligiendo los temas más significativos para profundizar y diseñamos la estructura de la tesis. El análisis de la información recabada –bibliográfica y de material empírico diverso, registros y entrevistas propias, etc.- fue adquiriendo el formato de un borrador cuya redacción fuimos completando y problematizando a lo largo de meses.

La tesina consta de tres capítulos a lo largo de los cuales dimos cuenta de los principales problemas que planteó la investigación. 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 e hicieron grandes aportes a este campo de conocimiento, sino también en las diversas políticas estatales que impulsaron a la creación y consolidación de ciertas prácticas actualmente consideradas tradicionales, así como las diversas instituciones que acompañaron estos proyectos.

El segundo capítulo de carácter etnográfico presenta a cada uno de los certámenes seleccionados para este trabajo. Partiendo desde la historia de la organización de cada evento nos sumergimos en la dinámica propia de la competencia registrada. Este capítulo constituyó un desafío constante ya que a medida que avanzábamos en el registro de los certámenes nos veíamos interpelados por las dinámicas que sucedían y que no eran nuestro principal foco de atención. Es así como nuestras notas fueron nutriéndose de distintas acciones que pasaban desapercibidas por nuestros ojos, poco habituados a las complejidades presentes en el campo; fuimos gradualmente desplazando la atención desde las danzas en sí –algo notable en el primer registro- hacia lo que ocurría en la totalidad de los certámenes –en los demás casos.

Finalmente, nuestro recorrido culmina en un tercer capítulo de índole analítico donde nos concentramos en las descripciones más densas y específicas propias de la competencia folklórica, intentando dar cuenta de las diversas dimensiones que se ponen en juego en cada uno de estos eventos. Consideramos importante realizar un análisis económico 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.

A modo de cierre quiero expresar mi gratitud a las Dras. Roxana Boixadós y Silvina Smietniansky que gentilmente me escucharon, guiaron y educaron en este hermoso camino de constante aprendizaje, como es la investigación. A mi familia, principalmente a mis padres –

Stella y Ricardo- por su amor incondicional. A Pancho por amarme e impulsarme a tiempo y a destiempo. A mis amigos de la vida, los que siempre están con su amor fraterno acompañando. A la Universidad Nacional de Quilmes por brindar este espacio de formación pública, gratuita y de calidad. A mis compañeros y compañeras del CEHCMe que siempre me brindaron su apoyo. Agradezco la posibilidad que me brindó la beca EVC- CIN sin la cual 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 los que hicieron posible el trabajo de campo, aquellos 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.

## Capítulo 1

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

#### Introducción

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 zigzagueante 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, los cuales son el objeto principal de nuestro trabajo y donde el folklore y las tradiciones aparecen representados, resignificados y sociabilizados, como tendremos oportunidad de examinar en las próximas páginas. Por otra parte, este recorrido conceptual y analítico servirá para presentar las perspectivas teóricas que constituyen las referencias de interpretación de la problemática que nos proponemos abordar y el campo de investigación en que esta tesis se inscribe, en el cual confluyen diversas disciplinas que han abonado a la consolidación del folklore como un objeto de estudio específico.

#### Folklore y tradición

El folklore no solo implica un área de conocimiento integrada a la comunidad académica, sino que 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: 299). En particular, en el proceso de conformación de los Estados nacionales 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: 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, etc. Dentro de este proyecto de reivindicación de lo nacional se destaca 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 *folklore* 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 pre juicios de un pueblo común” (citado en Martin, 2005:10; también en Cortazar, 1965: 7).

En el caso argentino, hacia fines del siglo XIX y teniendo conocimiento de las investigaciones que se estaban desarrollando en las instituciones 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: 300). Los resultados de sus exploraciones eran publicados en la prensa escrita y en revistas gráficas con el objetivo de subsanar la falta de conocimiento sobre las regiones distantes del país, y 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 todavía hacia la década de 1930 en la producción argentina continúan registrándose dicotomías tales como urbano/rural, moderno/premoderno, clases altas/clases bajas, etc.; 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 se muestra en las investigaciones realizadas por Carlos Vega, Isabel Aretz y Juan Alfonso Carrizo, entre otros, que encabezaron -en la década de los años '20- 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 irán desarrollando nuevos abordajes, sin abandonar de plano estos estudios pioneros.

Alicia Martín (2005) describe el periodo 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, publica *Sociología del Folklore*, en 1945, y casi diez años después, *Teoría del Folklore*; obras en las que aborda 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 (Martín, 2005). Sin embargo, quien introduce una nueva perspectiva en la disciplina es Augusto Cortázar a través de su Teoría del Folklore. A mediados del siglo XX el autor logra 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 producen las manifestaciones folklóricas, que hasta ese momento no se tenía en cuenta. Siguiendo los preceptos de Malinowski, destaca la importancia del trabajo de campo que permite la observación directa de las prácticas folklóricas y los contextos en que se inscriben, así como el registro fidedigno de los datos elaborados en el terreno (Blache y Dupey, 2007). Por otro lado, no aborda el traspaso generacional de las expresiones folklóricas como un proceso rígido sino, al contrario, considera las reelaboraciones y transformaciones que se dan con el paso de los años, aunque siempre “respetando el equilibrio entre la innovación y la tradición” (Blache y Dupey, 2007: 305). No

obstante, pese a esta nueva mirada, Cortazar no consigue desprenderse de la idea dicotómica que ubica al folklore en las clases bajas y en el mundo rural en oposición a las clases altas y al mundo urbano. Recurre 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: 305). Bajo esta perspectiva examina y describe las manifestaciones folklóricas en función de una serie de atributos definidos *a priori*. Según Cortazar, el folklore reviste un carácter “colectivo” en el sentido de que se trata de prácticas compartidas e incorporadas por los miembros de la comunidad como parte de su patrimonio tradicional; a su vez lo concibe como “popular” que supone una expresión que, si bien presenta matices de renovación, enfatiza la permanencia de su estructura a través del tiempo. También entiende que las expresiones son “empíricas”, espontáneas y no institucionalizadas, y “orales” ya que no han sido adquiridas a través de procesos institucionalizados y sistémicos de enseñanza y aprendizaje. Señala su carácter “funcional” en el sentido de que las prácticas folklóricas satisfacen las necesidades de los grupos populares, y “tradicional” para marcar la perduración indefinida, secular y milenaria de las manifestaciones. Asociado a este último atributo, destaca su carácter “anónimo”, el paso del tiempo deja en el olvido el nombre de su creador, que pasa a ser considerado el mismo colectivo. Por último, el atributo de “regional” refiere a que las manifestaciones son localizadas, seleccionadas, adaptadas y modeladas en relación con las exigencias del medio circundante (Cortazar, 1965:10-22). De este modo, Cortazar caracterizó los “complejos procesos de folklorización” a través de los rasgos señalados que los identifican y definen como tales, indicando que todos ellos debían estar presentes en el reconocimiento del carácter folklórico del mismo. Como fenómenos dinámicos, los procesos folklóricos difundían y transmitían su legado cultural a lo largo del tiempo, sosteniéndose como saberes “tradicionales” (Cortazar, 1965: 17 y 22). Como refieren Blache y Dupey (2007), hasta su muerte (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, revirtiendo 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).

Por otro lado, en la esfera internacional se desarrollaban nuevas perspectivas para abordar los fenómenos folklóricos, algunas de las cuales llegaron a la Argentina. Tal es el caso de la propuesta de Richard Bauman, quien en su abordaje del proceso comunicativo introduce la noción de actuación o *performance* observando a través de la relación que se establece entre lo representado, el intérprete y su audiencia, los procesos de tradicionalización que mantienen su vínculo con el folklore (Martín, 2005: 12). Por otro lado, las nuevas miradas a la hora de estudiar los fenómenos folklóricos fueron acompañadas de una reconceptualización de ideas claves -como “tradición”-, que pasan a ser abordadas desde una perspectiva procesual. Así, la “tradicionalización” cobra importancia en la medida en que se construye a partir de conexiones establecidas entre el presente significativo y un pasado de selección premeditada. A su vez, el “contexto” es considerado como un factor importante donde se pueden reconfigurar nuevos “textos y significados”, teniendo un estrecho vínculo con las “instancias de producción, circulación e interpretación del saber y hacer folklórico” (Martín, 2005: 12). Bajo este enfoque, las “audiencias” dejan de ser concebidas como receptores pasivos y pasan a cumplir un papel fundamental a la hora de construir nuevos sentidos sobre el desempeño artístico en las manifestaciones folklóricas. Sobre estos puntos Alicia Martín marca la importancia que cada uno de estos conceptos tiene a la hora de construir comunidades de “interpretación” en donde circulan conocimientos e interpretaciones generando “efectos de identidades compartidas” (Martín, 2005: 13). Esta producción resulta 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. Estos enfoques nos proveen de herramientas conceptuales importantes desde las cuales nos proponemos examinar los certámenes folklóricos en provincia de Buenos Aires.

Por su parte, Blache (1991) hace mención a cómo estas nuevas miradas impactaron en el estudio de las manifestaciones folklóricas que ya no son definidas a partir de la localización geográfica o de las dicotomías antiguo/moderno, popular/oficial, y rural/urbano, entre otras. El folklore es concebido como un comportamiento 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. El concepto de tradición –siguiendo a la autora-, asociado al folklore, ya no importa una idea de inmutabilidad, permanencia y rusticidad que actuaba 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. Por otro lado, se produce un desplazamiento del foco de los estudios folklóricos que centran 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 tanto 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-nacionales; dotados éstos 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 sólo 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.

Nuestro trabajo 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 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. Nuestro propósito es analizar, en dichos contextos dinámicos, de qué manera se representa y se resignifica el folklore y a través de la realización de los certámenes explorar 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 más adelante, en la sección metodología) surgieron una serie de interrogantes que a lo largo de la investigación pusimos en diálogo con la producción bibliográfica que venimos comentando. Así, ¿De qué manera a través de las representaciones y danzas folklóricas se despliegan e interpelan identidades asociadas a tradiciones de carácter regional?; ¿Qué entienden los participantes por “tradicición” –y su asociación con las danzas folklóricas- y bajo qué dimensiones se expresan durante los certámenes? ¿Cuándo y por qué comenzaron a realizarse estos certámenes, cómo se sostienen económicamente y 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. Comenzamos entonces por repreguntarnos –y de ahí la necesidad de profundizar en la búsqueda bibliográfica- qué derroteros articularon la relación entre la formación del estado, la construcción de una identidad nacional y los fenómenos configurados en el campo del folklore con el fin de situar de manera más precisa el vínculo entre políticas de estado y la promoción del folklore, para así dentro de este lazo tratar de comprender los significados de la realización de certámenes de baile y su relación con la tradición.

### **Estado, nación y la construcción del folklore**

Como hemos mencionado con anterioridad, los procesos de consolidación de los Estados nacionales a fines del siglo XIX abrieron diversas problemáticas, una de las cuales –y la que desarrollaremos en este trabajo- es la que vincula la construcción de la identidad nacional con los movimientos folklóricos. Los aportes realizados por Martha Blache (1991) muestran el estrecho lazo que une 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, etc.- 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 sobre el territorio conquistado. Las exploraciones se realizaban en conjunto con el ejército y la armada, donde se recolectaban datos geográficos, geológicos, botánicos, etnográficos, etc. con el fin de “apropiar en nombre de la nación cada aspecto del territorio” (Chamosa, 2012: 31). Posteriormente, los resultados de algunas de dichas exploraciones fueron publicados en revistas gráficas y en la prensa escrita tales como *Caras y Caretas* o *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 -como ya destacamos- 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 se vio 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 al poema *Martin 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). En ese contexto, cabe destacar que 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: 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 convirtiendo 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, etc.- 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, por tanto, a través de la cultura, la unificación social (Villagrán, 2012). Para ello revitalizaron nuevamente la figura del gaucho pampeano convirtiéndolo en el emblema nacional, la cual había sido despreciada por los intelectuales y las elites en el siglo pasado.

La mirada intelectual a comienzos del siglo XX se posó sobre el mundo rural –en contrapartida de 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 ante 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” como eje cultural de la nación, proponiendo 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: 43)<sup>1</sup>. Fue en este particular contexto en el que se fortaleció el vínculo entre el folklore y el nacionalismo en manos de las políticas estatales (nacionales y provinciales), las 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.

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, 2012:66). 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, como así también 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 se encontraban los “verdaderos valores”, intactos e incontaminados de la influencia extranjera. De este modo, 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, 2012:64). El mismo Padilla –gobernador de Tucumán- lideraba a 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 (Chamosa, 2012), dentro del cual la provincia de Tucumán jugaba un rol protagónico. En torno al centenario de la Revolución de Mayo se activaron las tareas encomendaron a un grupo de políticos e intelectuales para recopilar y editar varias obras que daban cuenta del pasado de la provincia (colonial y republicano), de sus tradiciones orales y

---

<sup>1</sup>Andrea Villagrán en su trabajo 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 (Villagrán, 2012: 57). Cfr. Rodríguez, 2008.

de cómo había sido retratada por viajeros nacionales y extranjeros, tanto como la organización y catalogación del Archivo Histórico de la Provincia (Martínez Zuccardi, 2015).

En ese mismo marco Alberto Rougés consideró que la incorporación de Juan Alfonso Carrizo a los estudios folklóricos sería apropiada para provocar una “revolución cultural” (Chamosa, 2012: 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, conservaba una cierta similitud con la poesía del siglo de oro español, que podían ser útiles a la hora de presentarlas a los empresarios tucumanos “interesados en demostrar la europeidad de sus subordinados” (Chamosa, 2012: 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 -a través del Consejo Nacional de Educación- y Rougés -por medio de los empresarios tucumanos- pudieron conseguir (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. La misma 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, 1991:78). El material obtenido a través de la recopilación de los maestros fue utilizado para formar un archivo nacional de cultura popular, pero tal tarea se vio paralizada debido a la dificultad que implicó la clasificación de 87.869 folios (Chamosa, 2012). El material escrito resultante finalmente 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 folclore*<sup>2</sup> (Blache, 1991).

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

---

<sup>2</sup> Fuente extraída: <http://www.bnm.me.gov.ar/catalogo/Record/000194383>

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 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, 2011).

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 del '30, estuvo precedida de un hecho particular y de suma importancia: la sanción de la Ley Provincial N° 4.756 que declaraba al 10 de noviembre el Día de la Tradición, en 1939.

En una obra reciente, 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 expresó que “las influencias cosmopolitas ponen muchas veces en peligro todo aquello que es originario y auténticamente nuestro” (Casas, 2016: 99); asimismo, consideró que el proyecto presentado por la Agrupación Bases era de trascendencia espiritual y patriótica. La Ley aprobada el 18 de agosto de 1939, declaró al 10 de noviembre como el Día de la Tradición y, además, contemplaba varios puntos que dejan en evidencia el lugar que el Estado ocupó en la instauración de este día festivo. Según estableció la citada ley, en el Día de la Tradición se habrían de dictar clases alusivas sobre arte, ciencia y música nativa con especial atención a la figura de Martín Fierro, mientras la emisora radial oficial difundiría música autóctona. Por su parte, las actividades ceremoniales -a cargo del Poder Ejecutivo- se llevarían a cabo en el parque criollo Ricardo Güiraldes, en el museo de Lujan 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 los mismos 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 nacimiento (Casas, 2016: 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, etc.- y 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: 241). Sus lugares de encuentros fueron cenas, almuerzos y encuentros donde se realizaban 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: 241-242).

Hacia fines de la década del '30 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 Circulo Criollo El Rodeo, fundado en 1939, y el Circulo Criollo Martin Fierro, creado en 1945. Tal es así, que la primera cabalgata a la basílica de Lujan (1945) fue llevada a cabo por el Circulo 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 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 el símbolo nacional. Si bien existían actividades vinculadas a la difusión de las danzas tradicionales, las mismas no eran

centrales dentro de los programas de las instituciones. La imagen del gaucho promovida por los políticos bonaerenses fue respaldada 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, pero 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, el autor señala que los reglamentos sancionados por las entidades criollistas contemplaban dos tipos de normas: aquellas vinculadas con el compromiso con la institución, por un lado -que no se aleja de las pautas de cualquier agrupación civil- y 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 establece 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, vestidos tradicional con pañuelo celeste y delantal...” (Citado en Casas, 2016: 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 éste 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 veremos reflejado en los reglamentos de los certámenes que son objeto de nuestro análisis.

A partir de la década de 1940, podemos advertir que los estudios folklóricos comenzaron a desvincularse del nacionalismo como proyecto político vinculado primordialmente con un modelo de estado. El principal interés de los intelectuales no radicaba en rescatar ya los elementos autóctonos de una región amenazada por el avance de la modernidad, sino en definir el campo 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 reorientándolo hacia la investigación académica, las danzas folklóricas permanecieron en un lugar secundario, debiendo esperar unos años más -hasta 1948- para comenzar a integrarse

más formalmente, a través de la educación, al conjunto tradicional del quehacer folklórico en el que se distinguirán las expresiones literarias –poesía, novelas, tradiciones orales, mitos y leyendas- de la música y la danza.

### **Danzas folklóricas y certámenes: recortando el objeto de investigación**

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 Tradición. 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 de diversos de 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 el año 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 es privativo de nuestro país, tal como demuestran los estudios realizados en países como México, Perú, etc.; se inscribe 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 refleja el decreto N° 27.860, estaban orientadas a rescatar y restituir para el pueblo los “valores intelectuales, morales y plásticos” que se entendían eran intrínsecos al “alma nacional” (Citado en Hirose, 2010: 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 acota la importancia que tuvo en este período la obra de Carlos Vega, *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 “fossilizadas” para la audiencia- y las innovaciones “desenfrenadas”, las que constituían un riesgo para su identidad.

La fundación de la Escuela Nacional de Danzas Folklóricas se realizó en medio de la demanda y solicitud del alumnado -en particular, estudiantes formados en diversos talleres informales- por profesionalizarse para el dictado y enseñanza de las danzas folklóricas. Destacamos que la enseñanza no institucionalizada de las danzas folklóricas en la ciudad de Buenos Aires había crecido desde 1920, cuando ingresó a la escena porteña 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, priorizando de este modo 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 folklore. En cuanto al papel difusor que debía cumplir la institución, la autora resalta que el mismo se llevó a cabo mediante el impulso de diversas políticas tanto a nivel local, nacional como internacional, que ayudaron en un primer momento 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 marca 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 otorga un carácter nacional. Estos hechos se desarrollaron en medio de un clima de creciente interés por el folklore que fue acompañado por el impulso de publicaciones en revistas graficas -vinculadas a temáticas folklóricas y tradicionalistas-, como también el incremento de programas radiales y, posteriormente, televisivos, que favoreció 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), como resultado de su estudio que pone énfasis en los procesos de urbanización de las danzas folklóricas a través de la revista *Danzas Nativas*, señala que a fines de la década de 1950 se había producido una transformación social en relación al folklore. Estos cambios –señala el autor- tenían que ver con las variaciones que se produjeron en torno al consumo, a las políticas fomentadas en el periodo peronista que impulsaron la difusión y el estudio del folklore, a las rupturas del sentido ideológico y político que implicaba bailar folklore, como 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 clubes, los grupos de amigos, etc., de un modo más informal. Siguiendo estas ideas, el autor postula que estas transformaciones sociales podrían 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 para citar algunos ejemplos. María Belén Hirose (2011a) estudia la práctica de las danzas en el ámbito competitivo a través del trabajo de campo que ha 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 entonces observar 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, entiende que los rituales constituyen un tipo de acción práctica –y, por 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 sentido, 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: 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, la confección del vestuario, hasta aspectos propios de la organización como es la colocación del escenario apropiado para las actuaciones artísticas y la tarima donde se posiciona el jurado, ambas por sobre el resto del público y, 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<sup>3</sup>; 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 a 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 el certamen tedioso 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, siendo su principal propósito recaudar dinero que ayude a poder afrontar los gastos del funcionamiento del ballet, como la compra de telas o simplemente la participación en otras competencias, etc.; los fondos recaudados provienen del dinero que los bailarines pagan por bailar, la entrada del público en general, las ventas del buffet y los aportes de los auspiciantes (Hirose, 2011a). Cabe señalar que 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, a través 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.

---

<sup>3</sup> Término empleado por María Belén Hirose (2011b).

Los aportes realizados por Hirose resultan de vital importancia, ya que constituyen antecedentes valiosos que nos han servido para abordar el tema, permitiéndonos ampliar y profundizar el estudio en diversos aspectos que tienen que ver con la organización de los certámenes como de otros factores intervinientes. Así, el estudio de los certámenes de danzas folklóricas en la provincia de Buenos Aires que nos proponemos realizar busca no solo 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, donde el público, los bailarines, los jurados y los organizadores construyen lazos identitarios. El recorte 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 derrotero 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 que hacían a la organización de la competencia y a 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 entonces 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 llevaba 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 lucen en cada baile? ¿Quiénes son los jurados, cómo se los convoca, qué

criterios emplean para evaluar a los postulantes? ¿Cómo reciben éstos las devoluciones, las “críticas” y las premiaciones?

Responder a estas preguntas nos ha obligado a indagar en la literatura teórica para encontrar allí claves que ayuden a comprender el fenómeno de los certámenes. El trabajo de campo ha resultado por demás revelador de un conjunto de aspectos sobre los vínculos que se tejen en estos contextos y en ese sentido, la lectura y análisis de nuestras notas de campo ha resultado fundamental para elaborar de forma más sistemática y clara las preguntas y el problema de investigación que aquí planteamos. Sin embargo, el campo empírico por sí mismo no es suficiente para dar respuesta a estos interrogantes; la indagación en literatura socioantropológica nos ha permitido abordar con otras herramientas las cuestiones planteadas.

En particular, se destaca la potencialidad y riqueza de la perspectiva de Marcel Mauss, además de la actualidad de una obra publicada en 1924 como lo es *Ensayo sobre el don*, para analizar y dar sentido a algunos de los aspectos de los certámenes que venimos refiriendo. Como parte de la elaboración de una tesina de grado, esta exploración teórica es abordada como un ejercicio que busca poner en diálogo algunos aportes de la propuesta de Mauss en el 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, donde se expresan múltiples instituciones de la vida social, la economía, la política, la religión, etc. Al aproximarnos al estudio de los certámenes uno de los inconvenientes que rápidamente nos encontramos fue la dificultad para poder distinguir las distintas dimensiones (económica, moral, política, etc.) que hacen a la competencia: ¿Puede entenderse solo como un evento estrictamente económico? ¿Los premios en dinero justifican la participación de los bailarines? ¿Se trata únicamente de un evento artístico con el fin de mantener vivas las tradiciones? Efectivamente, se trata de un evento complejo a la hora de ser abordado porque en él convergen diversos aspectos de la vida social. Los aportes de Mauss nos ayudaron a conceptualizar y a desentramar las distintas capas que componen estos certámenes sin tener que vernos obligados a realizar un recorte de nuestro objeto de investigación que impida reconocer e indagar los múltiples aspectos que se ven involucrados en dichos eventos.

Señala Mauss que los elementos de intercambio no son necesariamente cosas materiales o de valor económico, ya que se pueden intercambiar canciones, cuentos, mitos, danzas, etc., cargados de un valor moral. Éstas prestaciones se realizan aparentemente de

manera voluntaria, “libres y gratuitas”, como si acaso no se esperara una futura compensación; sin embargo, tras ella puede reconocerse la obligación de los individuos o grupos a 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 tanto los bailarines y el público asistían a los certámenes por motivos vinculados con la tradición, el amor hacia las danzas folklóricas, de manera libre y voluntaria 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 dejándonos ver otros factores que podían contribuir a explicar la participación y permanencia de los bailarines.

Los lineamientos teóricos propuestos por Mauss nos orientan a abordar la reciprocidad como un hecho fundamental para el sostenimiento y continuidad de los certámenes de danzas folklóricas. La importancia de profundizar en esta categoría de análisis surge de las entrevistas obtenidas donde -en diversas ocasiones- 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 importancia de concurrir 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: 157), entonces: ¿Qué significa para los bailarines folklóricos de competencia “devolver la visita” ?, que no solo se salda por el simple hecho de haberla retribuido, sino también en proporción a la misma. 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 señala que “ir a un certamen obliga al organizador a venir cuando haces el tuyo” (citado en Hirose, 2011a: 11), que lo denomina como una red de compromisos. Pero desde nuestra perspectiva creemos que sería más apropiado para su estudio y comprensión 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.

Cabe señalar que esta cadena de reciprocidad trasciende a los certámenes, ya que no todos los ballets que participan de estos eventos competitivos realizan por su parte peñas para recaudar fondos. En efecto, y como habremos de ver 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 integradas en el circuito de competencias principalmente del área metropolitana. Es necesario realizar, en este punto, una aclaración: no todas las peñas están organizadas por ballets, agrupaciones, compañías, etc. que participan habitualmente de las competencias. Estos aspectos particulares que se dan dentro de un hecho ritual como son los certámenes, trascienden los mismos lo que nos lleva a pensar a esta reciprocidad en términos asimétricos, ya que no siempre se corresponde o se realizan las devoluciones dentro de los mismos espacios rituales, sino que se extienden a espacios del orden cotidiano, como son las peñas.

### **Metodología de trabajo**

Nos aproximamos al estudio de los certámenes de danzas folklóricas desarrollados en provincia de Buenos Aires en la actualidad, a partir de cuatro casos seleccionados dentro de un universo más amplio compuesto por, un estimado, de 25 certámenes anuales. Los criterios para delimitar el objeto de estudio tienen que ver, por un lado, con la relevancia que estos eventos competitivos adquirieron a nivel provincial -incluso nacional-, su trayectoria, la organización y la pionera impronta que año a año desarrollan. Y por el otro, con la ubicación geográfica donde se realizan, ya que se debe disponer de recursos económicos y logísticos para movilizarse por la provincia.

De acuerdo con estas líneas de selección, nos hemos focalizado en los siguientes certámenes: el Festival Folclórico de la Sierra realizado por la *Peña “El Cielito”* de la ciudad de Tandil, el Certamen de Danzas Folklóricas “Cultivando Tradiciones”, llevado a cabo por el *Ballet Folklórico “Cultivando Tradiciones”* de la ciudad de Berazategui, El Encuentro Nacional de Danza Folklórica “Quilmes Ciudad Gaucha” organizado por el *Ballet Municipal de Quilmes* y el “Certamen Folklórico Nacional San Isidro” llevado adelante por la *Asociación amigos del Ballet Chakaymanta* realizado en la ciudad de Boulogne<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Aclaremos que las mayúsculas, comillas e incluso la distinción entre el uso de la letra C y la K para la escritura de la palabra folklore, es exclusivamente de la organización de cada evento.

La dinámica de competición que desarrollan actualmente los certámenes tiene que ver con 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 ronda un promedio de entre 12 y 16 horas continuas, lo cual se encuentra determinado por el número de bailarines inscriptos. La duración total del evento, es decir, la cantidad de jornadas a desarrollarse es acordada por los organizadores, normalmente oscila entre uno y dos días. En el caso particular de los certámenes seleccionados, estas jornadas de competición se desarrollan durante toda la noche. A su vez, como referíamos previamente, cada evento desarrollado en la provincia se encuentra establecido dentro 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 para poder acceder a los significados que los diversos actores les atribuyen a las vivencias (Guber, 2011: 55).

Sin embargo, nos vimos obligadas a circunscribir el trabajo de campo, únicamente, a la *categoría mayor* comprendida por los bailarines de entre 18 y 35 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 compite una sola *categoría*. Además, debido a la larga duración de las jornadas, nos resultó humanamente imposible realizar un registro tan extenso. Ponemos como ejemplo el Certamen de Danzas Folklóricas San Isidro 2016, donde únicamente el trabajo de campo de la *categoría mayor* tuvo una duración de 14 horas continuas, comprendido entre la medianoche del sábado y la tarde del domingo. A pesar de las limitaciones que nos presentaba la aproximación al campo, este rango etario es el que concentraba la mayor cantidad de participantes inscriptos, al igual que la asistencia 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, lo que sucede en el escenario. Nuestro interés, en cambio, se focalizó en los

aspectos que se transmiten a partir de estas prácticas, puntualmente, lo que sucede en el público mientras se llevan a cabo las largas horas de baile.

Este estudio no solo se basa en los registros de campo; recurrimos a entrevistas abiertas que nos han ayudado a recuperar las experiencias de los diversos protagonistas involucrados en estos eventos (bailarines, jurados y organizadores). La elección de esta herramienta de investigación radica en que esta clase de entrevista nos permite 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 han 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 que nos dé la noción del momento historiográfico en que los certámenes, o competencias folklóricas, comenzaron a desarrollarse. Si bien es una información muy valiosa e importante, consideramos que el rastreo de los primeros certámenes constituiría un trabajo de investigación en sí mismo, debido a la inexistencia de registros oficiales, lo cual hace que la reconstrucción de la historia sea prácticamente de manera oral.

## Capítulo 2

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

#### Introducción

Las competencias de danzas folklóricas se desarrollan en la provincia desde hace aproximadamente 50 años. A pesar de su larga data se desconoce el gran movimiento de personas que estos eventos provocan 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 gubernamental para llevarlos a cabo, sabemos que estos eventos se han multiplicado en la última década.

Tan solo en el transcurso del año 2017, pudimos rastrear en la provincia de Buenos Aires, 23 certámenes o encuentros de danzas folklóricas<sup>1</sup>, es decir, que cada dos semanas un certamen se llevó a cabo. Esto sin tener en cuenta el Certamen para Nuevos Valores Pre Cosquín que tuvo 10 sedes en la provincia<sup>2</sup>, y la Sub Sede del Festival Nacional del Malambo que fue realizada excepcionalmente en la ciudad de Quilmes, en ese año. Por otra parte, se advierte que el desarrollo de estos certámenes tiene una periodicidad bastante estricta: el 70% tiene lugar entre los meses de mayo y octubre. Aunque estas cifras dan cuenta de la importancia y la proyección de 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 que lleve registro de los mismos.

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, éstos 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 trae 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.

---

<sup>1</sup> Los datos fueron recabados de distintos grupos y usuarios de redes sociales a lo largo del año 2017.

<sup>2</sup> Alberti, Azul, Ituzaingo, José C. Paz, Junín, La Matanza, Lobos, Lomas de Zamora, Mar Chiquita, Moreno. Recuperado: <http://aquicosquin.org/listado-de-sedes-del-precosquin-2018/>

Con el paso de los años se fueron sistematizando y construyendo lo que Hirose (2011b) denominó circuito de certámenes; se trata de un calendario anual propio, creado de un modo informal y sin diálogo previo entre los organizadores a pesar de lo cual no se producen superposiciones entre ellas. Así, las competencias se han venido distribuyendo a lo largo de los años de manera articulada, aunque sin planificación formalizada, creando de este modo 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 arraiguen en un mes determinado; por ejemplo, el Certamen Folklórico Nacional San Isidro –*Chakaymanta*- tiene lugar en octubre mientras que Quilmes Ciudad Gaucha se realiza en el mes de julio, entre otros casos.

Cabe señalar que los ballets folklóricos desarrollan diversas estrategias para compensar la falta de financiación oficial, no solo a través de los certámenes, sino también por medio de la organización de peñas bailables. En estos espacios se pueden observar otras dinámicas, diferentes a los certámenes, las cuales fueron abordadas en diversos trabajos (Dupey, 2016; Hirose, 2011a). Si bien, las peñas folklóricas forman parte de la sociabilidad de los ballets, las mismas no constituyen nuestro objeto de estudio.

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

En primer lugar, presentaremos las descripciones de las experiencias de observación participante llevadas a cabo en cada uno de estos eventos, más allá de la exposición de los datos visuales recogidos, sumaremos las experiencias de los actores obtenidas a partir de distintas charlas informales en el contexto de competencia e, incluso, entrevistas realizadas a los mismos. Este trabajo fue realizado durante los meses de: mayo del 2015, febrero, julio y octubre del 2016, y febrero del 2017.

## **Certámenes de danzas folklóricas: una propuesta de trabajo.**

### a) Festival Folclórico de la Sierra, Tandil

El primero de los certámenes seleccionados da comienzo al calendario anual de competencias; en el mes de febrero la ciudad de Tandil se prepara para realizar el Festival Folclórico de la Sierra. Con sus 34 años de trayectoria, la *Peña Tradicionalista “El Cielito”* organiza uno de los eventos más antiguos de la provincia. Con una duración de tres días, este certamen se desarrolla dentro del contexto del Festival de la Sierra, el cual engloba dos eventos: por un lado, la mencionada competencia –Festival Folclórico–, y por el otro los Fogones Populares.

El Festival Folclórico de la Sierra, es decir, la fase competitiva del festival, se lleva a cabo –al menos en las últimas ediciones– en el Club Defensa. De acuerdo a los testimonios recogidos 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 se vio modificada esta dinámica a raíz de la gran convocatoria; los encuentros de danzas folklóricas se relocalizaron en un club deportivo de la ciudad, y la competencia de música y canto permanecieron en el anfiteatro, el cual se convertiría años más tarde en los actuales Fogones Populares. Aunque la competencia de danza comenzó teniendo una duración de una semana, en la actualidad el Festival Folclórico se ha reducido 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 Secretaria de Turismo de la Nación, y a formar parte de A.NA.FI. (Asociación Nacional de Fiestas)<sup>3</sup>. La co-organización que mantiene con el Consejo de Denominación y Origen del Salame Tandilero (D.O.T.), continúa favoreciendo el crecimiento de este festival, no solo de la parte competitiva sino también de los espectáculos que simultáneamente a la competencia se brindan en el Anfiteatro Martín Fierro; que con una entrada libre y gratuita convocan a más de 3.000 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 va a desarrollar la competencia reconocida ampliamente como el *Certamen de la Sierra*. Aunque recién estábamos en el mediodía y la competencia comenzaba a las 19:00

---

<sup>3</sup> Recuperado de: <http://www.festivaldelasierra.com.ar/>

hs., ya se encontraban en el lugar los bailarines preparados para *marcar el escenario*<sup>4</sup>. La realización del *ensayo de piso* conlleva un anuncio previo ante la *mesa coordinadora* (presente desde las primeras horas de la mañana), la cual brinda un orden y un tiempo estimado de ensayo.

El gimnasio aún no se encuentra listo para la competencia, parte de los organizadores acomodan las sillas, el equipo técnico coloca las luces y prueba el sonido; pero entre tantos que van y vienen se encuentran los bailarines que esperan pacientemente su turno. Algunos manifiestan estar recién llegados, y después de haber dejado sus pertenencias en el lugar donde se hospedan, concurren inmediatamente al lugar. Aunque viajaron toda la noche, el cansancio no representa un impedimento para ensayar, ya que puede ser la única oportunidad en el día para *marcar*.



Gimnasio Club Defensa de Tandil, febrero 2017. Fotografía de la autora.

Alrededor de las 19:00 hs., el gimnasio se encuentra listo. Las sillas dispuestas como un auditorio con un pasillo central, en el que se destaca por su ubicación el jurado. La isla desde donde van a evaluar se encuentra al frente del escenario y sobre el pasillo central, delimitando su espacio por un cordón que no permite el acceso. A la izquierda del escenario

---

<sup>4</sup> La expresión *marcar el escenario* o *ensayo de piso*, refiere a la acción de reconocimiento del escenario, ya sea para rever las posiciones coreográficas, situar los accesos al mismo 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.

se encuentra un pequeño portón que nos conduce a otro ambiente donde funciona el buffet. Este espacio se anexa a un patio descubierta donde se despachan las bebidas.

El Club Defensa se encuentra parcialmente completo y a medida que los ballets llegan se van preparando para bailar; se cambian, maquillan y peinan en el mismo espacio común donde se ubica el público. Si bien existen los baños, las dimensiones de los mismos no permiten que sean utilizados como vestuarios. El inicio de la competencia se encuentra retrasado, pero cerca de las 20:00 hs. el locutor comunica su comienzo cuando anuncia que sube al escenario la primera *pareja tradicional*<sup>5</sup>.

La dinámica de competición será la siguiente: la totalidad de *rubros –formas bailables-* a disputar se encuentran distribuidos en las tres jornadas de competencia; con la excepción de los *rubros* denominados *clasificatorios* –que promocionan unas pocas parejas para la jornada final- los cuales son definidos por la *comisión organizadora*<sup>6</sup>, y tienen lugar en momentos determinados del certamen. La *comisión organizadora* realiza una distinción entre los *rubros* que son con *clasificación* y los que van a la *final* directamente. La *clasificación* implica bailar dos veces, es decir, una primera vez para clasificar entre los mejores de la noche, y la segunda, en la última jornada de baile, donde los cinco mejores del *rubro* deberán bailar. Por otro lado, los *rubros* con denominación *final*, suponen bailar una sola vez y esperar el dictamen del jurado al finalizar los tres días de competencia. Destacamos que en el año 2017 por primera vez la organización dispuso la alternancia de *rubros*, se generaron *tandas* de baile (por ejemplo, bailaron 15 inscriptos del *rubro pareja de danza tradicional*, luego 10 participantes del *rubro malambo individual norteño*, seguido de las restantes 15 *parejas tradicionales* que completan el *rubro*). La totalidad de los participantes por cada *rubro*, es dividida en dos o tres grupos, que se van turnando con el *rubro* siguiente; esto genera mayor dinamismo y fluidez.

Aunque existe un orden de distribución del espacio establecido por la organización, el mismo es apropiado por los bailarines que no solo lo usan para prepararse antes bailar sino también para distribuir en el lugar los diversos percheros donde cuelgan sus trajes. Podemos

---

<sup>5</sup> Varón 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 deberán adecuar sus atuendos, música y demás elementos necesarios a determinados criterios establecidos como tradicionales.

<sup>6</sup> La 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 finalmente el sábado 11, *Malambo Individual Sureño (final)*, *Malambo Individual Norteño (final)*, *Malambo Combinado (final)*, *Pareja Estilizada Raíz Folklórica (final)*, *Conjunto Estilizado Raíz Folklórica (final)*.

observar que algunos ballets llevan sus percheros con el fin de tener el vestuario organizado y que no sufra ningún daño o se arrugue; estos son ubicados en espacio donde no generen inconvenientes tanto al público como a la circulación por los pasillos. A su vez, observamos que sobre las paredes se encuentran las banderas de las *delegaciones* que asistieron, esto nos puede dar una noción de las ciudades desde donde vienen, ya que se encuentran escritas en las mismas (*Revolución ballet* -Tandil-, *BMQ* -Quilmes-). La primera jornada transcurre con fluidez y finaliza a las 03:45 hs.



Gimnasio Club Defensa de Tandil. Febrero 2017. Espacio destinado al cambio de vestuario. Fotografía de la autora.

El comienzo del segundo día de competencia está previsto para las 20:00 hs. por lo que en ese momento las luces del gimnasio se apagan y quedan encendidas solo la mesa del jurado, el escenario y la entrada principal al predio. Sin embargo, y 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. Apresurados los bailarines ingresan al predio e inmediatamente se preparan para bailar, como observamos el día anterior, utilizan el espacio que se comparte con el público.

La atención brindada por el público no siempre esta puesta en lo que sucede en el escenario que sería lo esperable; 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 se encuentran acomodadas, las mismas son re acomodadas por los asistentes, apropiándose del espacio para su comodidad. Generan pequeños grupos donde

resguardan sus pertenencias personales y además funcionan como espacios donde se cambian, maquillan, duermen, comen, etc. e incluso llegan a sentarse de espaldas al escenario.

Antes de subir al escenario los *conjuntos de danza*, las *parejas* o los *malambistas* buscan un espacio donde poder *marcar* la coreografía. Eligen sitios alejados del sonido del escenario que les permita escuchar la música, la guitarra o la voz del profesor quien les realiza las últimas indicaciones. Esto sucede en la vereda del club o en las inmediaciones del mismo, donde se puede ver a los músicos o coreógrafos *marcando* a los bailarines. El momento previo a subir al escenario es aprovechado para sacarse fotos, posan manteniendo la *estampa* de gauchos y paisanas. El despliegue de *parejas*, bailarines y *malambistas* trajeados, ensayando y preparándose para competir –en este día alrededor de unas cien personas– constituyen una colorida imagen en movimiento que anuncia cómo será la actuación en el escenario. Si bien las fotos en este caso son empleadas sin ningún tipo de fin visible; en algunas oportunidades las fotografías registradas, antes de pisar el escenario, son utilizadas como parte del premio para los ganadores de cada *rubro*.

A pesar que el público presta una singular atención a ciertos *rubros*, cuando lo hace es a través de aplausos y gritos dirigidos a los bailarines, compañeros de la *delegación*, amigos o simplemente porque le gustó su desempeño. Cuando la fluidez del certamen se ve interrumpida por más de diez minutos, los aplausos y gritos son empleados para pedir a los organizadores que reanuden la competencia. La jornada del viernes finaliza a las 05:00 hs. del día sábado con el anuncio de los *malambistas* y *combinados de malambo*<sup>7</sup> que pasaron la ronda clasificatoria, esto implica que deben bailar en unas pocas horas.

La competencia del día sábado 11 -la jornada final y la más esperada- está prevista que comience más temprano de lo habitual, ya que al finalizar los *rubros* se premia a los ganadores. Antes de dar inicio al baile se anuncia una reunión de *delegados*<sup>8</sup> donde el jurado, los representantes de cada ballet y los organizadores establecen algunas pautas para la noche de finalistas. Mientras se encuentran reunidos en un espacio más reservado, en el escenario los bailarines se encuentran *marcando* las coreografías hasta último momento.

Existe una gran expectativa por los *rubros* vinculados al malambo; estos concentran mayor atención que el resto. Al momento de ser anunciados por el locutor, al comienzo de la jornada final alrededor de las 21:00 hs. del sábado, el gimnasio que se encontraba semi vacío,

---

<sup>7</sup> Retomaremos su conceptualización en el capítulo 3.

<sup>8</sup> Nos detendremos con más detalles en el capítulo 3.

en un instante se llena y se genera un profundo silencio que invade el lugar: en este momento todos prestan atención al escenario. Suenan las primeras notas de la guitarra que anuncia la entrada del *malambista*, el clima se llena de tensión, nadie habla, y si alguien intenta hacerlo lo silencian con un ¡shhh!, que ordena el silencio. El mismo se rompe cuando el *malambista* pisa el escenario, los gritos de aliento comienzan y solo duran hasta que se *planta* para comenzar con la primera *mudanza* o *zapateo*. En ese momento cuando permanece estático, el aliento del público disminuye y vuelve a producirse un silencio profundo; la guitarra en ningún momento deja de sonar al compás de las notas propias del malambo dando tiempo al *malambista* a situarse firmemente en el escenario ante el público. Su primera y sonora *planta* marca el comienzo del malambo que rompe el clima de expectación que reinaba en todo el gimnasio.

La concentración del público es tal, que la respuesta ante algún inconveniente de los bailarines es automática; expresiones de temor o zozobra a la vista de algunos errores, duran sin embargo apenas unos segundos hasta que vuelve a imperar absoluto silencio. En el desarrollo de la jornada del sábado, dos *malambistas* de distintos *combinados* sufrieron caídas; en ese instante y aunque fueron apenas unos segundos en los que el bailarín estuvo en el piso del escenario, el público de manera unánime exclamó: ¡uhh! como si la caída les hubiera dolido a ellos. Una vez finalizada la tanda de los *rubros de malambos* las personas se retiran del lugar y en breves instantes el gimnasio se vuelve a despejar. Las personas van a comprar, se retiran afuera o simplemente siguen la conversación que dejaron en suspenso.

Como es la noche final y al terminar la competencia se premia a los ganadores, al pie del escenario se disponen los trofeos, que permanecen en ese lugar desde el comienzo de la jornada hasta su finalización. Destacamos que el certamen cuenta con un servicio de video y fotografía, que no pertenece a la organización. En sus dos stands, distribuidos al pie del escenario y a la entrada del predio, ofrecen al público las fotos de los bailarines que pasaron por el escenario.

La jornada final y su premiación se extendió hasta las 07:00 hs. del domingo; durante la misma los bailarines manifestaban de manera gestual su disconformidad con 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 devoluciones*<sup>9</sup> y el pago de premios, a quienes hubieran ganado.

b) Certamen de Danzas Folklóricas *Cultivando Tradiciones*. Berazategui.

El segundo de los eventos seleccionados es el Certamen de Danzas Folklóricas “Cultivando Tradiciones”, y fue relevado en mayo de 2015. Este certamen, organizado por el *Ballet Cultivando Tradiciones* de la ciudad de Berazategui, se desarrolló durante 13 años hasta su última edición de 2015, y en ese tiempo contó con un gran reconocimiento y asistencia de público<sup>10</sup>. Cabe destacar que este evento tenía lugar en un espacio particularmente apropiado: el Centro de Actividades Deportivas, Culturales y Recreativas “Roberto De Vicenzo”, que ofrece un ambiente climatizado y cuenta con la infraestructura necesaria para recibir a 4.000 personas<sup>11</sup>. Este lugar era habilitado por la Secretaria 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 el año 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 realizaron en el gimnasio de un club de barrio –Club Los Marineros–, más tarde la competencia se mudó al Centro de Actividades Recreativas “Roberto De Vicenzo” donde se realizó hasta su última edición.

En el año 2014, por iniciativa de la directora María Angélica Tarditti se introdujo la *categoría* para personas con discapacidad, denominada Kipkakiña (del aymara) “personas con igualdad”<sup>12</sup>. Comenzó tan solo con un *rubro* llamado “Danzas Folklóricas Tradicionales Argentinas. Personas con discapacidad”, el cual apelaba al trabajo en conjunto de las distintas delegaciones. Es destacable esta nueva incorporación ya que fue la primera vez que, por fuera de los Juegos Bonaerenses, organizado por el Gobierno de la provincia, se realiza esta competencia.

---

<sup>9</sup> Nos detendremos con más detalle sobre el tema en el capítulo 3.

<sup>10</sup> Lamentablemente en el año 2015 se llevó a cabo la última edición de este certamen, hasta el día de la fecha. La suspensión del mismo se debe a los distintos problemas de salud que atravesó la directora del ballet, que impiden hacerse cargo de un evento de esta envergadura.

<sup>11</sup> Recuperado de: <http://www.berazategui.gov.ar/cultura/espacios-culturales/centro-de-actividades-deportivas-culturales-y-recreativas-roberto-de-vicenzo>.

<sup>12</sup> Art. 21. 13º Certamen de Danzas Folklóricas “*Cultivando Tradiciones*”, 2015, circulación interna.

Aunque el comienzo de la competencia está pautado para las 20:00 hs., a partir de las 14:00 hs. el comúnmente conocido gimnasio municipal abre sus puertas a los *delegados* que quieren realizar los pagos de las inscripciones. La *mesa coordinadora*, una de las máximas autoridades del certamen, encargada de organizar y coordinar la competencia, y mediador entre el jurado y los participantes, se prepara para recibir a los bailarines prontos a llegar.

La dinámica de baile se organiza dando prioridad a la *categoría infantil*, la cual comprende el rango etario de entre 6 a 14 años inclusive. Las demás edades se organizan 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); destacamos que esta última *categoría* es integrada por chicos con discapacidad. Sin embargo, a la hora de competir, como mencionamos, la *categoría infantil* es la primera, seguida de los *adultos*, *juveniles* y *mayores*.

A medida que los diferentes ballets llegan al lugar van armando sus grupos, delimitando sus espacios con carpas, percheros, sillas o cualquier elemento que les sirva para que el espacio no sea ocupado por otros. No solo se trata de los bailarines y participantes de la competencia, sino también de sus familiares, principalmente en el caso de los menores de edad. Estos grandes grupos conforman las “hinchadas” del grupo folklórico los cuales llevan banderas, y todo tipo de elemento que haga ruido, como trompetas de cotillón, etc.

La *categoría mayor* inicia a las 03:00 hs. y es una de los momentos más esperados de la noche, ya que el gran nivel artístico por parte de los bailarines que comprenden este rango etario genera gran atención, muchos de ellos participan de este circuito de competencias desde muy chicos y aunque no tengan muchos años, son reconocidos dentro del ambiente de certámenes. A pesar de la hora, muchas personas ingresan al lugar cuando se anuncia el comienzo de la *categoría mayor*, la expectativa por ver a algunos grupos y bailarines es notoria, principalmente aquellos que son alumnos de tal o cual profesor.



Centro de Actividades Recreativas Roberto De Vicenzo, Berazategui. Mayo 2015. Foto: Gentileza de *Cultivando Tradiciones Ballet*.

Los primeros en competir de la *categoría mayores* son los *solistas de malambo*, muchos chicos se acercan al lateral del escenario para poder ver con más detalle cada *mudanza*. Es uno de los *rubros* que más llama la atención a los más chicos; minutos antes de que comiencen los malambos sucede un hecho particular cuando ingresa al gimnasio el último Campeón Nacional de malambo, consagrado en enero en el Festival Nacional de Malambo (realizado en Laborde, Córdoba). Al momento de ingresar muchos nenes se dirigen a él casi corriendo para sacarse una foto o simplemente para saludarlo. Los chicos con una sonrisa en sus rostros se retiran para volver con sus familias a comentarles la novedad. La jornada del viernes finaliza a las 11:00 hs. del sábado.

A pesar del poco descanso, a las 18:00 hs. del sábado comienza la segunda jornada de competición. Los grupos folklóricos que no son de la zona permanecen en el lugar los dos días, ya que el tiempo no les alcanza para ir a su casa y volver. Muchos de estos ballets ponen sus carpas en el fondo, donde no genere dificultad a los espectadores; y al ser un sitio amplio con baños, vestuarios y ambiente climatizado, las personas pueden permanecer en el mismo lugar sin generar inconvenientes.



Centro de Actividades Recreativas Roberto De Vincenzo, Berazategui. Mayo 2015. Escenario, sector de público, buffet 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 retiran a descansar; sin embargo, como mencionamos con anterioridad, los participantes permanecen en el lugar, pero no solos, sino con las personas del buffet que continúa abierto, expendiendo sus productos. Es curiosa la adaptabilidad del puesto de comidas, el cual vende alimentos salados y dulces, adecuándose a los horarios de desayuno, almuerzo, merienda y cena, ofreciendo distintas variedades acordes a estas comidas diarias. Pasando tantas horas dentro de este sitio en el marco del evento, tanto los participantes como el público pierden registro del paso del tiempo y es la organización del buffet la que impone el orden de las comidas que se deben hacer.

La particularidad de este día de competición es la *categoría kipkakiña*, la cual contempla a los chicos con diversas discapacidades. Esta se lleva a cabo al comienzo de la jornada con su posterior premiación, ya que no tiene sentido hacerlos esperar hasta la mañana del día domingo para que reciban los premios. Finalizada esta *categoría* prosigue la competencia con el mismo orden que el día anterior, es decir, *infantiles, adultos, juveniles, mayores* y la premiación.

La *categoría mayor* comienza a las 04:00 hs. con el *rubro pareja de danza tradicional*, uno de los más esperados de la noche junto con los malambos. En esta oportunidad las parejas inscriptas tienen que preparar cuatro danzas (*Cueca Norteña, Refalosa Federal, Valseado, Gauchito Cuyano*), de las cuales bailarán una elegida por sorteo; una vez terminadas las rondas el jurado selecciona a las parejas que participarán de la final, donde tendrán como danza la *zamba*.

Durante las presentaciones en este *rubro* el público ovaciona a sus preferidos entre cinco o seis parejas por ronda que suben al escenario. Se genera un clima de tensión y euforia, durante el desarrollo de la final: antes de empezar a bailar la última danza, el locutor anuncia a cada una de las *parejas* y a medida que escuchan sus nombres levantan la mano, así el jurado los puede reconocer; aunque llevan una insignia con un número que coincide con el orden de participación, los mismos no se llegan a ver desde lejos ni desde la posición del jurado.

Otro de los *rubros* que genera un clima especial es el *solista de contrapunto* donde dos *malambistas* se enfrentan en el escenario para ejecutar de la mejor *mudanza*. La dinámica consiste en pasar de a tandas -la cantidad depende del número de inscriptos-, para solo realizar una única *mudanza* (con particularidades que establece el reglamento), a partir de ello el jurado determina a quien eliminar. Cuando es anunciado el comienzo de este *rubro*, las personas que se encontraban afuera del predio ya sea charlando o fumando, ingresan rápidamente, se sientan o simplemente quedan de pie en los pasillos laterales para presenciar su performance. El silencio que se genera en el predio es llamativo, solo se escuchan las guitarras que anuncian la entrada de los *malambistas*; una vez que avanza hasta el centro del escenario, los gritos y aplausos se desatan, pero duran apenas unos segundos antes de que vuelva a producirse el silencio. La jornada del sábado finaliza a las 12:00 hs. del domingo con la premiación de los ganadores.

### c) Encuentro Nacional de Danzas Folklóricas Quilmes, ciudad gaucha, Quilmes

La tercera de las competencias se desarrolla en la vecina localidad de Quilmes. Desde hace cinco años, se lleva a cabo el Encuentro Nacional de Danzas Folklóricas “Quilmes Ciudad Gaucha”, organizado por el *Ballet Municipal de Quilmes* en el mes de julio. La competencia surgió en el año 2013 con el fin de recaudar fondos para el cuerpo de danza,

vestuarios, viajes, entre otros gastos (de acuerdo a los testimonios recogidos). Y aunque es un ballet que depende de la Secretaria de Cultura de la Municipalidad de Quilmes, éste no garantiza la cobertura de la totalidad de los gastos que el mismo supone.

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 el año 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 encuentro. El certamen de reciente surgimiento es acompañado de una buena organización e infraestructura que le ha brindado un gran reconocimiento. Es así que, la comisión del Festival Nacional del Malambo<sup>13</sup>, le otorgó la posibilidad de ser la Sub-Sede en la provincia de Buenos Aires en 2017.

Luego de atravesar un hermoso parque que da la bienvenida al predio recreativo, nos dirigimos hacia el SUM donde tiene lugar la competencia del *BMQ*, como es conocido el *Ballet Municipal de Quilmes*. Pero antes de entrar al espacio donde se encuentra ubicado el escenario, podemos observar en sus alrededores a los bailarines *marcando las coreografías*. Es un día de invierno con baja temperatura, sin embargo los bailarines practican las coreografías totalmente desabrigados e, incluso, descalzos<sup>14</sup>.

El amplio salón, donde se realiza la competencia, cuenta con una primera planta que es utilizada para alojar a las *delegaciones*, espacio al que solo ellas pueden acceder. A cada una se le brinda una mesa y unas cuantas sillas para que construyan su micro espacio dentro de este espacio de competición; en ellos los pequeños grupos de bailarines se cambian, peinan, maquillan, comen, toman mate e incluso duermen. La finalidad de esta distribución de espacios es que la planta baja, donde se encuentra ubicado el escenario, pueda ser ocupada solo por los espectadores. Allí, no solo se ubica el escenario, sino también, el buffet, la *mesa coordinadora*, el jurado y el sonido. Aunque haya un espacio especialmente creado para el uso de las *delegaciones*, muchos no lo utilizan, al contar con una infraestructura acorde a la magnitud del evento, muchos bailarines se cambian en los vestuarios que se encuentran en cada baño. Sin embargo, los espectadores no dejan de formar pequeños grupos dentro del espacio donde se encuentra ubicado el escenario. Esta práctica la hemos registrado en

---

<sup>13</sup> El Festival Nacional del Malambo es uno de los festivales más importantes a nivel nacional. Se realiza en la ciudad de Laborde, Córdoba en el mes de enero.

<sup>14</sup> Algunos de los atuendos tradicionales correspondientes a las danzas folklóricas poseen pocas prendas, al igual que la adaptación de los vestuarios para la estilización de las mismas.

distintos certámenes, al igual que la permanencia en las sillas y la notoria circulación que se da en los pasillos, donde las personas se encuentran a conversar durante el evento.

Antes de iniciar la competencia se establece la hora en que se va a realizar la reunión de *delegados*; una vez anunciada por el locutor los representantes de las *delegaciones* concurren al lugar pautado. Tuvimos la oportunidad de participar de esta reunión gracias a la invitación del director del *BMQ*, donde 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. Una vez finalizada la charla, y siendo las 20:00 hs. se da inicio a la competencia comenzando por la *categoría menor*.

Esta nueva edición cuenta con cuatro *categorías*, las mismas son: *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 responde a esa clasificación ya que la comisión organizadora dispuso del siguiente orden para bailar: *categoría menor*, *categoría adultos*, *categoría juvenil* y *categoría mayor*. Esta decisión es pura y exclusivamente definida por la organización, la cual tiene la facultad de realizarla.

El programa de este certamen cuenta con una hora de intervalo a partir de la medianoche. En este tiempo se realiza la apertura oficial del evento, esto consiste en la actuación del ballet organizador ante la presencia de algunas autoridades municipales y finalmente el cierre se realiza con un número musical. Mientras la competencia descansa el público aprovecha para distenderse o prepararse con tranquilidad para el *rubro* que sigue. Por otra parte, el jurado abandona el SUM para cenar y descansar. Destacamos que, durante esta hora, gran parte del público abandona el salón y se encuentra en las inmediaciones, ya sea porque fue a comprar o al baño, o simplemente porque se encuentran conversando. Finalizada la apertura, el público vuelve a tomar sus asientos y se prepara para la continuación de la jornada. Se puede apreciar mayor concurrencia, ya que las *delegaciones* de la *categoría mayor* comenzaron a llegar, aunque faltan unas horas para que inicie esta *categoría*, los mismos ya comienzan a prepararse. Especialmente las mujeres que participan de los *conjuntos de danzas*, ya sea por la complejidad de los peinados o por el propósito de conservar una apariencia lo más uniforme posible, lo cual les insume mucho tiempo. Pudimos

observar que los preparativos en el caso de las mujeres comienzan aproximadamente dos horas antes de bailar.



SUM predio recreativo Sindicato del Plástico, Quilmes Oeste, julio 2017. Foto: Facebook B M Q fotos y videos.

Alrededor de las 06:00 hs. da inicio la *categoría mayor*, que se desarrolla con fluidez y a medida que pasan las horas la cantidad de personas en el lugar es menor. Se genera gran expectativa con el *rubro pareja de danza tradicional*, siendo su particularidad las *rondas de baile*, es decir que suben de a cinco o seis *parejas* (cada una representante de una *delegación* o *particular*), bailan la danza que les fue dada por sorteo y el jurado va seleccionando y eliminando. En esta ocasión el *reglamento* establece la preparación de ocho danzas: cuatro *sureñas* (*la huella, la patria, el triunfo y la refalosa pampeana*) y cuatro *norteñas* (*remedio atamishqueño, el escondido, la arunguita y el ecuador*). Aunque la *pareja* que participe en el *rubro* prepara las ocho danzas, solo baila dos (una del *estilo sur* y otra *norte*) asignadas por un sorteo que se realiza previo a subir al escenario.

La articulación de *rubros* propuesta por la comisión organizadora da mayor fluidez al desarrollo de la competencia. Al igual que las *parejas tradicionales*, en el *solista de malambo*

*sureño y norteño* el participante debe ejecutar los dos *estilos: sur y norte*. Es decir, que deberá subir dos veces al escenario para completar un solo *rubro*, esto se debe a que el *atuendo sureño* difiere del *norteño*, y para la representación de cada *estilo* el bailarín debe cambiarse; en el caso de las *parejas* ocurre lo mismo. Es por esto que la comisión organizadora propuso que se lleve adelante del siguiente modo: *parejas tradicional sureñas, malambo sureño, parejas tradicionales norteñas, malambo norteño*; esto da el tiempo necesario para que los participantes puedan cambiar el vestuario.



SUM predio recreativo Sindicato del Plástico, Quilmes Oeste, julio 2016. Sobre el escenario *parejas del rubro pareja de danza tradicional (tanda sur)*, categoría mayor. Fotografía de la autora.

El público alienta a su favorito de múltiples maneras, ya sea pronunciando sus nombres, aplaudiendo o utilizando elementos de cotillón como las trompetas. Sin embargo, este ruido es producido únicamente en ciertos momentos que no están pautados, pero se dan naturalmente, puede ser al momento del anuncio del locutor hasta que la música comienza a sonar, entre la finalización de *la primera* parte de la danza y el comienzo de *la segunda*, o al finalizar la misma.

Aunque la primera jornada de competencia haya finalizado hace unas horas (al mediodía del sábado) esto no significa la postergación del segundo día de baile, que comenzó

en el horario pautado, 19:00 hs. del mismo sábado. El orden de las *categorías* para este día no fue modificado, sin embargo los *rubros* que se bailaron fueron distintos<sup>15</sup>. Del mismo modo que la noche anterior, al llegar la medianoche se produce un intervalo de una hora, ya sin las palabras de las autoridades municipales, pero si, con la participación de los números artísticos.



SUM predio recreativo Sindicato del Plástico, Quilmes Oeste, julio 2016. Sobre el escenario *parejas del rubro pareja de danza tradicional (tanda norte)*, categoría *mayor*. Fotografía de la autora.

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

En cada *pasada* el público hace silencio, presta atención y no permite que otro haga ruido, se produce un grado de concentración tal que las personas ni siquiera se mueven durante la ejecución de las *mudanzas*. Una vez que finaliza la *pasada* del *malambista*, el público se acomoda, comenta acerca del participante y se prepara para el próximo. Este es

---

<sup>15</sup> Los *rubros* que se disputaron el día 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)*, *conjunto de danza estilizada (de raíz folklórica)*.

uno de los momentos más tensos de la noche. El segundo día de competencia finaliza el domingo a las 12:30 hs. con la entrega de premios y posterior entrega de las *devoluciones*.

d) “Certamen Folklórico San Isidro”, Boulogne

El último de los certámenes seleccionados para esta investigación y uno de los últimos del año dentro de la provincia de Buenos Aires, es el que realiza la *Asociación Amigos del Ballet Chakaymanta*. Si bien el nacimiento del grupo folklórico se produjo 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 16 años de trayectoria en esta ciudad. Su organización se encuentra a cargo de un ballet reconocido por su larga trayectoria artística y por ser ganadores de numerosas e importantes competencias folklóricas. A raíz del gran crecimiento que tuvo en los últimos años se posiciona como uno de los más renombrados a nivel provincial e incluso nacional. Su acitada organización, rigurosidad en el cumplimiento del reglamento, junto con las largas jornadas de baile, le otorgan año a año esta distinción. Pese a que desde sus inicios contó con el auspicio de la Municipalidad de San Isidro, desde la edición del 2016 esto cambió, lo que trajo numerosas dificultades para llevar a cabo este gran evento sin bajar la calidad del evento y del despliegue que supone por su escala (servicios, equipo de audio, iluminación, escenario e infraestructura en general). Cabe notar que ese año se sumó otra cuestión: la falta de auspicio por parte de la Municipalidad de San Isidro lo que no solo generó la reducción de las jornadas de baile, sino que implicó que los organizadores debieran solventar los gastos asociados a la realización de este evento recurriendo a otros medios. Además, 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, y alrededor de las 18:00 hs, 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 que iba adquiriendo ya el evento iniciado a las 14:00 hs. El predio donde se estaba desarrollando la competencia ocupaba la totalidad de una manzana, y en su interior visualizamos una cancha de fútbol y un gimnasio techado, espacios en los que se estaba llevando a cabo la competencia

folklórica. Aunque el escenario se encontraba ubicado dentro del espacio cubierto, las aéreas circundantes también se utilizaban para el ensayo previo a subir al escenario.

La competición se llevó a cabo en una única jornada el sábado 8 de octubre, y dio comienzo –como dijimos- a las 14:00 hs. con la presentación de la *categoría menores* (hasta 14 años inclusive). A las 18:00 hs. el gimnasio se encontraba repleto de gente, la mayoría del público estaba ubicado entre el escenario y una tarima, por cierto, más alta de lo normal, desde donde el jurado realizaba su trabajo. Y por detrás de ésta se podía ver a los grupos cambiándose, *marcando las danzas* o incluso descansando. En algunas paredes pudimos observar banderas que corresponden a las delegaciones (Barranquera-Chaco, Rio Tercero-Córdoba, *Agrupación Folklórica El Ceibal, Viene Clareando*). A esta hora de la tarde es sobresaliente la presencia de niños y adolescentes, debido a las *categorías* que se están desarrollando.

A pesar que aún era de día, dentro del gimnasio había muy poca luz; las luces permanecían 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 este mismo ambiente, con toda 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 buffet. La oscuridad predominante daba un importante marco al escenario donde resaltaban, aún más, las luces de colores.

Al finalizar la *categoría menor* a las 22:30 hs., la mayoría de las *delegaciones infantiles* se retiraron y con ellos, los familiares de los niños; por un momento en el gimnasio quedaron grandes sitios 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, entre otros elementos. Es éste el momento en el que grupos aprovechan para reorganizar sus pequeños espacios, agrandar las rondas donde se ubican con las *delegaciones* y poner en cada silla vacía un bolso para reservarla de que sean ocupadas por otros. De este modo observamos que el público no se dispone de manera ordenada como en una sala de teatro –si bien al comienzo del día las sillas se encontraban acomodadas de ese modo-; para las 22:30 hs. todo el espacio se encontraba reordenado por el mismo público presente. La nueva distribución que iba adquiriendo el auditorio respondía a las necesidades de las

distintas *delegaciones*; en algunos sectores se disponían las sillas en semi círculos 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 escucha conversar entre ellos de diversos temas, y de la preparación para bailar.



Gimnasio Colegio Sagrado Corazón, Boulogne, octubre 2017. Preparativos antes de bailar. Fotografía de la autora.

En relación con los bailarines, observamos que éstos utilizan todo el espacio disponible para prepararse antes de salir a escena. Principalmente detrás del escenario, donde se puede reconocer a los próximos en bailar situados en el pasillo que conduce a los baños, repasando las coreografías, sacándose fotos o incluso cambiándose el vestuario. Pero es más común que una vez listos, es decir, cambiados, peinados y maquillados, los bailarines se dirijan a un espacio abierto y sin tanto ruido donde pueden repasar las danzas, recibir las últimas indicaciones de sus profesores y sacarse una última foto.



Gimnasio Colegio Sagrado Corazón, Boulogne, octubre 2017. *Marcación de la danza* por parte de un *conjunto de danza tradicional*, antes de subir al escenario. Fotografía de la autora.

La *categoría mayor*, en esta única jornada de competencia, comienza a la medianoche del sábado. A lo largo de la misma los bailarines y el público suelen dormir en el lugar, sentados en las sillas o simplemente acostados sobre ponchos en el piso; otros, los más afortunados, van a descansar al vehículo en el que llegaron al lugar. Esto es posible dado que el tiempo que implica el desarrollo de un *rubro* en su totalidad, en el caso del *solista de malambo*, por ejemplo, puede durar aproximadamente tres horas, tiempo en el que algunos aprovechan para descansar.

Conforme va amaneciendo, se aprecia una disminución en el público que antes permanecía en el lugar; no sabemos si es porque se retiraron a descansar o simplemente se fueron. Muchos de los que estuvieron durmiendo durante la noche se despiertan para desayunar y en muchos de los casos, para salir a escena y bailar. El locutor comienza a anunciar por micrófono que ya llegaron las facturas, recién traídas por el panadero, mientras en el buffet comienzan a venderse tartas y tortas elaboradas por los integrantes del ballet organizador. Por su parte, los niños y los bebés, que descansaron toda la noche, comienzan a jugar, habilitados por la mayor disponibilidad de espacio para hacerlo. Aunque ya son las 06:00 hs. y el certamen lleva más de 12 horas de realización, recién nos encontramos

transitando la mitad de los *rubros* de la *categoría mayor*; personas del público me comentaron en ese momento que posiblemente aún quedaran unas seis horas más de competencia.

Efectivamente, siendo las 12:50 hs. 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 reservan para lo último debido al gran atractivo de estos *rubros*; en la primera los bailarines que llegaron a esta instancia estuvieron bailando en distintas tandas durante toda la noche. La organización, en este año decidió realizar el *rubro pareja tradicional* en tres rondas, con tres danzas diferentes en cada una, las mismas fueron: 1° Ronda *Cueca Cuyana*; 2° Ronda *Refalosa Pampeana*, 3° Ronda *Zamba Norteña*. Al finalizar cada una de estas danzas se anunció a los bailarines seleccionados para bailar la danza siguiente, siendo la *zamba norteña* la danza consagratoria de la final.

El segundo de los *rubros* seleccionados para realizar una final fue el *solista de malambo en contrapunto*, al igual que en el caso anterior, los bailarines habían estado bailando durante la noche atravesando las distintas etapas clasificatorias. En esta oportunidad la competencia es a *mejor mudanza*, es decir, que cada tanda clasificatoria la disputan dos o tres *malambistas*, de los cuales el jurado puede elegir a uno o ninguno, dando a conocer sus veredictos con el debido tiempo para que los seleccionados puedan prepararse adecuadamente para la presentación final.

Alrededor de las 13:00 hs. del día domingo, cuando finalizaba el último *rubro de la categoría mayor* el gimnasio se encontraba semi vacío. Una vez que el locutor anunció por micrófono que en minutos se llevarían a cabo las finales de los *rubros pareja tradicional y los contrapuntos*, el público comenzó a ingresar al mismo y rápidamente ocuparon las sillas que hasta el momento estaban disponibles. Cuando la primera de las finales fue anunciada, y las seis *parejas* se prepararon sobre el escenario para bailar una *zamba*, el público ansioso comenzó a aplaudir, y mientras se estuvo desarrollando la danza continuaron los aplausos y silbatinas, nombrando a los bailarines y otros agitando 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* es que la *mejor mudanza* se realiza con un *obstáculo*, en este caso es una botella. El gimnasio repleto casi en su totalidad mantenía un silencio profundo; los

*malambistas* comenzaron a realizar sus *pasadas*, anunciados previamente por el locutor. Al momento de la ejecución del mismo el público conservó el silencio y el ambiente se tensó cuando el participante realizó su destreza con la botella; cuando la botella aún sigue en pie después de haber finalizado la exhibición el gimnasio estalla en gritos, aplausos, coreando el nombre del *malambistas* con todo furor. En estos casos, todas las miradas se dirigen hacia el escenario, atentas a cada movimiento de los pies del bailarín. Una persona que asistía al espectáculo me comentó que en ese momento 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; entonces el público se re acomodaba en sus asientos, comentando algo a la persona a su lado, pero retomando el silencio al anunciarse la siguiente presentación.

Sucedió un hecho particular durante esta performance: uno de los *malambistas* en su pasada logró voltear la botella con los movimientos de sus pies dejándola apoyada sobre el pico en el escenario 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 aplaudiendo y gritando 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 de los ganadores; esto aconteció aproximadamente a las 14:30 hs. 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 podemos 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 a las *formas bailables* a desarrollar; hasta los comportamientos presentes en el público que asiste habitualmente a estos tipos de eventos. En el próximo capítulo ampliaremos el contenido de cada una de estas características generales, al igual que el rol y comportamiento del público.

## Capítulo 3

### “Un mal necesario”: certámenes, encuentros y tradiciones

#### Introducción

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 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.

Para comenzar, cabe destacar que todos estos certámenes se llevaron a cabo de acuerdo con un *reglamento* oportunamente elaborado por las comisiones organizadoras respectivas. Este documento emitido por la organización<sup>1</sup>, de circulación 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 llevará a cabo; 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 la misma, la composición del jurado, existencia de premios, las modalidades de puntuación, etc.

Como primera regla general, se reconoce que la competencia en los certámenes de danzas se organiza de acuerdo con las edades (*categorías*) y a las *formas bailables* (*rubros*), si bien, como hemos visto, cada uno de los certámenes presenta características propias que se

---

<sup>1</sup> La comisión organizadora es la máxima autoridad del certamen. Compuesta por un grupo reducido de personas, que se encargan de la organización general del evento. Disponen y ejecutan las principales decisiones.

deben a las particularidades 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 en el caso de la *categoría juvenil* (entre 12 y 18 años), o nuevas como es la *categoría* que incluye a personas con discapacidad. La creación de nuevas divisiones etarias responde a las condiciones mismas 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 implica separar comúnmente 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. Clasificadas en dos grandes núcleos: *tradicional*<sup>2</sup> y *estilizada*<sup>3</sup>, a su vez la *forma estilizada* se subdivide en *estilización de raíz folklórica* y *estilización libre*. 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 la competencia, se puede encontrar incluida solo en la *pareja*, en un *cuarteto* o simplemente en un *conjunto*.

---

<sup>2</sup> En el Art. 30 correspondiente al reglamento del 13° Certamen de Danzas Folklóricas “*Cultivando Tradiciones*”, establece: “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 ajustaran estrictamente a las interpretaciones que hace el pueblo.”

<sup>3</sup> El reglamento del XXXIV Festival Folclórico de la Sierra en su Art. 11 anuncia que: “Se entiende por *ESTILIZACIÓN DE RAÍZ FOLCLÓRICA*, 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 folclóricos (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.”

Cuando los reglamentos hacen referencia a las *pareja*<sup>4</sup> -tanto *estilizadas* y *tradicionales*- hablan de dos personas (varón y mujer) relacionándose de acuerdo con los roles establecidos para cada género. Por su parte, los *conjuntos de danza*<sup>5</sup> cuentan con mínimo de tres o cuatro *parejas* y un máximo de entre ocho y doce; en este *rubro* en su forma *tradicional* como *estilizada* pueden interpretar las danzas individuales (como *la chacarera*) o bien las de parejas interrelacionadas (como *la media caña*). En cambio, el *combinado de malambo* se encuentra 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 estilizada*<sup>6</sup> 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*, 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 atuendo. Otro de los *rubros* propiamente *estilizados* son los *cuartetos libres*, como su denominación establece lo integran cuatro bailarines comúnmente mujeres, aunque existe excepciones donde se aclara que pueden ser mixtos.

Como ya adelantamos la *comisión organizadora* es quien establece la cantidad de jornadas necesarias para llevar adelante el certamen, si bien 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 folklóricas es que son maratónicas jornadas nocturnas, que pueden llegar a durar entre 12 y 16 horas continuas. Por tal motivo, los *infantiles* son los que primero bailan, ya que sus *rubros* son los que dan comienzo a la competencia siendo usualmente el horario de entre las 18:00 hs. y las 20:00 hs. Los siguen los *adultos*, y finalizan la jornada, los *mayores*. El comienzo de la *categoría mayor*, por lo general, se da pasada la medianoche, concluyendo en las primeras horas de la mañana.

A diferencia de las *categorías*, la totalidad de los *rubros* se dividen por la cantidad de jornadas a desarrollar. Citamos como ejemplo el reglamento del 13° Certamen de Danzas

---

<sup>4</sup> Extraído del Art. 25 del 13° Certamen de Danzas Folklóricas “Cultivando Tradiciones”.

<sup>5</sup> Extraído del Art. 14 del 15° Certamen Folklórico Nacional “San Isidro 2016”.

<sup>6</sup> Extraído del Art. 5 del 34° Festival Folclórico de la Sierra 2017.

Folklóricas “Cultivando Tradiciones” 2015<sup>7</sup> para poder visualizar de un modo más claro lo planteado.

<b><u>Jornada 1:</u></b>	<b><u>Jornada 2:</u></b>
<p><i>Categoría Infantil</i></p> <p>Pareja maternal - paternal</p> <p>Conjunto de Danza Tradicional</p> <p>Pareja de Danza Estilizada</p> <p>Solista de Malambo Sur o Norte</p>	<p><i>Categoría Infantil</i></p> <p>Pareja Danza Tradicional</p> <p>Malambo combinado Sur o Norte</p> <p>Conjunto de Danza Estilizado</p>
<p><i>Categoría Adultos</i></p> <p>Conjunto de Danza Estilizado</p> <p>Pareja de Danza Tradicional Cat B (Firmeza)</p> <p>Pareja de Danza Tradicional Cat A (Remed. Sant.)</p> <p>Solista de Malambo Sur o Norte</p>	<p><i>Categoría Adultos</i></p> <p>Pareja de Danza Estilizada Cat A</p> <p>Pareja de Danza Estilizada Cat B</p> <p>Conjunto de Danza Tradicional</p>
<p><i>Categoría Mayor</i></p> <p>Pareja de Danza Estilizada</p> <p>Solista de Malambo Sur o Norte</p> <p>Conjunto Libre</p> <p>Malambo Combinado Sur o Norte</p> <p>Conjunto de Danza Tradicional</p>	<p><i>Categoría Mayor</i></p> <p>Pareja de Danza Tradicional</p> <p>Malambo Combinado S o N Final en contrapunto</p> <p>Pareja de Danza Libre</p> <p>Solista de Contrapunto</p> <p>Conjunto de Danza Estilizado</p>

La competición no puede llevarse a cabo sin un jurado que determine los ganadores de la noche. Integrado por un número de entre dos y cinco personas, reconocidos tanto por su

<sup>7</sup> Originalmente el reglamento dispone cinco *categorías*, de las cuales dos fueron suprimidas (*categoría juvenil* y *kipkakiña*) con el fin de brindar un ejemplo claro.

trayectoria artística, como por ser docentes e investigadores de la Universidad Nacional de las Artes (UNA), u otra institución educativa vinculada a la enseñanza de las danzas folklóricas. Su tarea es evaluar las puestas en escena mediante diversos criterios; por ejemplo, el *reglamento* del 16° Certamen Folklórico Nacional “San Isidro 2017” establece en sus diversos artículos vinculados al rol del jurado, sus facultades para declarar desierto el *rubro* (en el caso que considere 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 *delegación* 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*, ya sea en su *forma tradicional* como *estilizada*. Esta forma de inscripción es muy concurrida y de gran convocatoria por lo cual, los certámenes ponen un cupo determinado para este modo de participación.

Los *particulares* se inscriben con su nombre y apellido, y así son nombrados por el locutor antes de subir al escenario; por ejemplo, es usual escuchar como anuncio: “...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, así pues, por ejemplo: “...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 desarrollo del *rubro*, sino que marca al jurado cual 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*. Las mismas varían en sus estructuras, algunas cuentan con una serie de

ítems (atuendo, música, coreografía, etc.) donde el jurado va colocando su evaluación, otras en cambio simplemente dejan el espacio suficiente para que el jurado escriba lo conveniente. Sin embargo, cada una de estas planillas posee un rotulo que indica al jurado ante quien están, *categoría, rubro, nombre de los particulares o delegación* y un número de orden de participación, todos estos datos son los que anuncia el locutor cada vez que sube alguien al escenario, así no hay confusión de a quienes evalúan.

Modelo planilla de devolución Ballet Sumampa

Modelo planilla de devolución Asociación Criolla Ballet

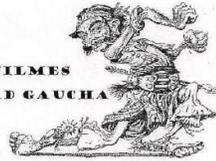
PLANILLA DE EVALUACIÓN

Nº de orden

Rubro:  PAREJA  CONJUNTO  DANZA

Categoría: INF-MEN  ADU-SEN  JUVENIL  MAYOR

TRADICIONAL  ESTILIZADO  LIBRE



**QUILMES**  
**CIUDAD GAUCHA**

Participante: .....

Delegación: .....

Localidad: .....

De la calificación: DANZA \_\_\_\_\_

Observaciones: \_\_\_\_\_

Firma del jurado: \_\_\_\_\_

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

Modelo planilla de devolución Ballet Municipal de Quilmes

Tanto las *delegaciones* como los *particulares* inscriptos deben designar un *delegado*, 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* simultáneamente. Es decir que, si se inscriben 10 *delegaciones*, habrá 10 *delgados*. Esta figura cumple un rol importante a la hora de desarrollarse la competencia ya que es la única persona que puede acceder al predio donde se desarrolla el certamen, para abonar las *acreditaciones*<sup>8</sup>. Una vez que la *delegación* o el participante *particular* llega al lugar debe aguardar en la puerta hasta que su *delegado* ingrese, abone y retire las identificaciones que corresponde 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 algún tipo de reclamo, participar de la *reunión de delegados* (integrada por la *comisión organizadora*, los jurados y los *delegados* con el fin de establecer algunas pautas del desarrollo de la jornada, despejar algunas 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

<sup>8</sup> Se 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.

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 *devoluciones*<sup>9</sup> son entregadas únicamente a ellos.

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 a la duración de las danzas por lo que es muy común escuchar preguntas como: “¿Qué orden va?” “¿Cuántas danzas faltan?” “¿Cuántos malambos son?”; conocer la cantidad de participantes, las danzas a 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 anticipadamente para prepararse, como para el público asistente comúnmente familiarizado con esta dinámica y que busca dar cuenta de sus necesidades. Sin embargo, 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 en la primera *tanda* del *rubro 1: solista de malambo sureño*, contaba con 14 participantes, esto quiere decir para el bailarín folklórico habitué a las competencias, aproximadamente, una hora y media de malambos. A su vez, designa en el *rubro 2: conjunto tradicional*, un total de ocho *delegaciones* para su primera tanda. Aunque la cantidad de participantes es casi la mitad del *rubro 1*, al detenernos en la columna de las danzas a bailar advertimos que no son todas iguales (*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*; teniendo estos datos con anticipación los bailarines pueden estimar su tiempo de preparación para bailar. El tiempo estimado en horas reloj para la primera *tanda* del *rubro 2*, es de una hora y media igual a la primera *tanda* del *rubro 1*.

---

<sup>9</sup> Las *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* que se presente; éstas contienen los datos de la *categoría* y el *rubro* en ejecución, número de orden de participación y nombre del participante. Además, diversos ítems como música, atuendo, ejecución, etc., donde el jurado puede escribir sus observaciones.

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

2 CONJUNTO TRADICIONAL		
PRIMER TANDA		
1	BALLE 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
7	REVOLUCION BALLE DE TANDIL	VALSEADO
8	BALLE MUNICIP. DE QUILMES- QUILMES	FOXTROT

Festival Folclórico de la Sierra, Tandil, febrero 2017. Planilla de actuación por *rubros* y número de orden. Fotografía de la autora.

### **Aspectos económicos de los certámenes: circulación de bienes y personas, sociabilidad.**

El impulso y promoción de las manifestaciones folklóricas –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 dilema 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 (Esencia Nativa, Fulgor de la Patria, etc.). 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, etc.).

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 enfatizan 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 representan grandes costos que los ballets no pueden asumir. 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, restaurants) quienes participan pagando publicidad o entregando productos a cambios de difusión. Pero 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 buffet, como veremos más adelante) permiten redistribuir y reponer el dinero había sido “prestado” o “adelantado” a la organización.

Así, los eventos se organizan contando con escasos montos de dinero para comenzar los preparativos; de este modo, no todos los servicios contratados pueden ser abonados antes de iniciar la competencia siendo necesario lograr acuerdos específicos entre los proveedores y

los miembros de las comisiones organizadoras. En el caso particular del buffet, se suelen buscar proveedores que trabajen a consignación bebidas y alimentos, así cuando hay remanente de mercadería ésta 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 buffet 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, divididos en turnos de trabajo rotativos y cada uno con la asignación de una tarea específica según disposiciones de la comisión organizadora. Por lo general los encargados del buffet son los padres de los bailarines, y los que encabezan la *mesa coordinadora* y la organización del escenario son los bailarines, en su mayoría integrantes de la *categoría mayor*.

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 está exclusivamente en manos del grupo folklórico que lleva adelante la competencia, los precios que éstos 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 implica las largas jornadas de competición. Es importante entonces que los precios sean accesibles al público en general pero que al mismo tiempo éstos no pueden generar un déficit en el total de la recaudación. Los costos promedios de inscripción y entradas en el año 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 quien 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 elegidos, 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 realizan 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 inició para el año 2017 en el mes de 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<sup>10</sup>.

Esta concentración de certámenes en determinadas fechas adquiere mayor relevancia cuando ampliamos la mirada en relación a otros circuitos de certámenes nacionales; nos referimos al Certamen para Nuevos Valores Pre Cosquín y al Festival Nacional del Malambo, ambos eventos que se desarrollan tradicionalmente en la provincia de Córdoba. La dinámica de funcionamiento de los mismos es muy similar entre sí; cuentan con instancias clasificatorias realizadas en cada una de las provincias y luego la gran final llevada a cabo en el mes de enero en la ciudad de Cosquín para el Pre Cosquín, y en Laborde donde se realiza Festival Nacional del Malambo. Hacemos mención a estos festivales nacionales ya que a partir del mes de octubre las diversas sedes del Pre Cosquín (del total de 48 sedes que se realizan a nivel nacional, 10 se localizan en la provincia de Buenos Aires), comienzan a realizarse los certámenes preselectivos y muchos de los *conjuntos* apuestan a clasificar por alguna de las sedes en la provincia, lo que implica direccionar los gastos y el tiempo únicamente en estos eventos dejando de lado los certámenes locales o provinciales. Por otro lado, el preselectivo de la sede de Buenos Aires del pre Laborde –una sola sede- se realiza únicamente en el mes de julio.

La existencia de circuitos de certámenes provinciales y nacionales se vio afectada -en su desarrollo y permanencia- los últimos años por el contexto económico y social. Si bien la regulación y ajustes de precios internos –entradas, inscripciones y buffet- han sido constantes, algunas asociaciones debieron tomar decisiones drásticas para sostener la continuidad de las

---

<sup>10</sup> Los datos fueron obtenidos a partir de un trabajo realizado en las redes sociales. Recuperado de: Grupo de Facebook: Certámenes de folklore. <https://www.facebook.com/groups/137505076444709/>

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 no 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 Folclórico Nacional de San Isidro, el cual en su edición del año 2016 comunicó a través de su red social oficial la reducción de las jornadas, las cuales habían sido a lo largo de sus 14 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...” (Recuperado Facebook oficial *Ballet Chakaymanta*, 21 de julio 2016)

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 que son varios los casos donde distintas organizaciones debieron realizar reducciones en sus jornadas de baile e incluso algunos dejaron de llevarse a cabo, como fue el caso del certamen que realizaba el *Ballet Sumampa* en la localidad de Florencio Varela. Sus organizadores anunciaron en el año 2017 -y tras 15 años- que el certamen iba a ser interrumpido debido a las dificultades económicas que implican 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 movilizadado a los respectivos municipios, para los cuales los certámenes fueron considerados como “no prioritarios” a pesar de su reconocido carácter social y cultural, y por tanto no se les proveyó de asistencia económica.

\* \* \*

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 los mismos son contratados por las respectivas organizaciones, oscilando sus participaciones 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 sumarle 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 periodo de trabajo y gasto económico, la inversión que cada bailarín realiza implican 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, el pago de los viáticos necesarios para asistir a las competencias, entre otros.

Los precios de la vestimenta en el año 2017, rondaron un promedio de: par de botas \$3000, sombreros \$700, confección de un traje \$1300, 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 la contratación de algún docente especializado en el tema de interés, músicos para la interpretación de las piezas que se habrán de bailar, etc. Existe una

particularidad en referencia a los participantes vinculados a los *rubros* de malambo, y es que éstos 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 *prepare su malambo* y así poder tener más posibilidades de ganar. En algunos casos, los *malambistas* contratan músicos –bandoneonistas, violinistas, guitarristas- que acompañan las presentaciones con el fin de ofrecer una puesta en escena más vistosa y acorde *a su estilo*, los mismos 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.

A pesar de los gastos y costos que todo el emprendimiento insume para los participantes, cabe aclarar que las premiaciones de los certámenes en dinero efectivo dispuestos 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 año 2017, el promedio de premios en efectivo fue de \$6000 a la mejor *delegación* y de \$800 para el *solista de malambo*<sup>11</sup>. Como se advierte, estas cifras apenas cubren los costos de los viáticos, lo que no resulta óbice para la sostenida asistencia de ballets y *malambistas*.

Las largas jornadas nocturnas que caracterizan a este tipo de competiciones 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 (sobre todo, los comentarios de los bailarines aludieron al frío que sentían durante las esperas para bailar). Más allá de que la mayoría de las competiciones se realizan en época invernal, los predios donde se llevan a cabo –en muchos de los casos- carecen de la infraestructura necesaria para generar un ambiente climatizado. A pesar de este panorama donde los gastos de dinero y la dedicación de tiempo que supone, sumado a las largas horas en vigilia esperando bailar en presentaciones que normalmente no superan los diez minutos –o los tres minutos en el caso de una sola danza-, los bailarines folklóricos eligen año tras año presentarse en estos certámenes, decidiendo en cada mes a cuáles van a concurrir. Las condiciones de realización de estos eventos son bien conocidas por todos y nada de lo que fue

---

<sup>11</sup> Los premios en efectivo en el 2017 fueron: 5° Encuentro Nacional de Danzas Folklóricas “Quilmes Ciudad Gaucha”: Mejor *delegación* \$2.000, *Solista de malambo* \$1.000; XXXIV Festival Folclórico de la Sierra: Mejor *delegación* \$12.000, *Solista de malambo* \$1.000; Certamen Nacional de Danzas Folklóricas San Isidro: Mejor *delegación* \$4.000, *Solista de malambo* \$400.

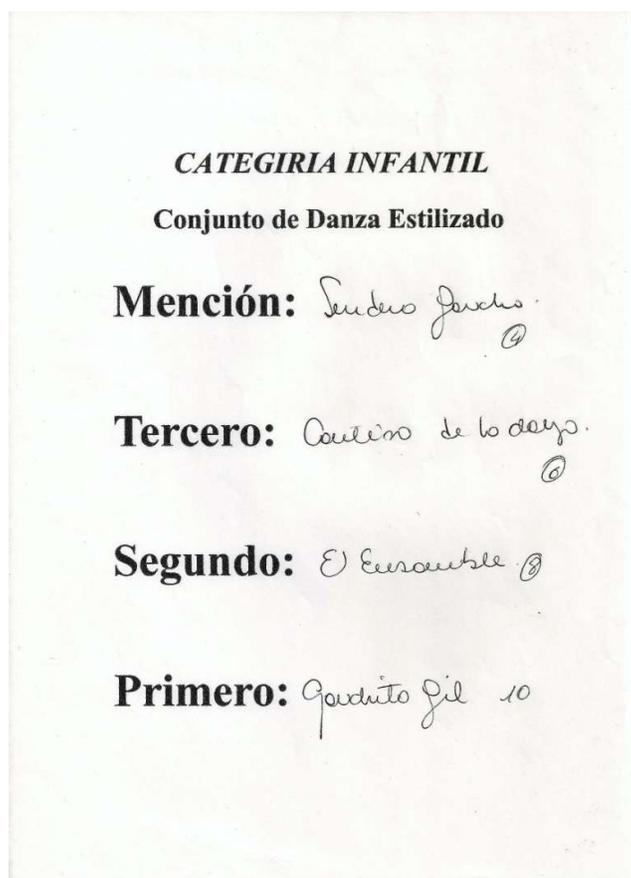
expuesto con anterioridad parecen ser impedimentos a la hora de definir la asistencia a ellos. Podemos comenzar a preguntarnos qué razones son las que sostienen la participación de bailarines y *malambistas* en eventos que, como es posible apreciar, no son convocantes por la premiación en dinero.

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, los destinados 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.

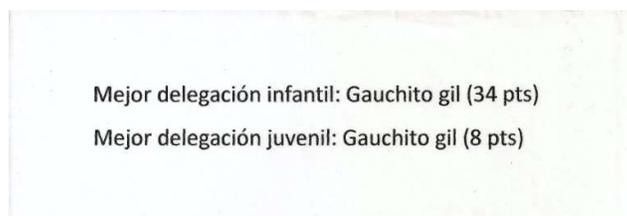
Con respecto al sistema de puntuación, éste varía según lo establecido en cada reglamento; algunos agrupan las puntuaciones en *solistas* y *parejas*, y *conjuntos* y *combinados*, como es el caso del Encuentro Nacional de Danzas Folklóricas Quilmes “Ciudad Gaucha”, donde dispone para los *rubros* comprendidos por *solistas* y *parejas* los siguientes puntos: 1° Puesto = 8, 2° Puesto = 6, 3° Puesto = 4, Mención = 2. El otro grupo se encuentra compuesto por los *rubros* integrados por *combinados* y *conjuntos*, los cuales tienen asignados el siguiente puntaje: 1° Puesto = 10, 2° Puesto = 8, 3° Puesto = 6, Mención = 4. En cambio, algunos certámenes simplemente designan a cada *rubro* una puntuación específica; es el caso del Festival Folclórico de la Sierra el cual dispone la siguiente distribución: *Conjunto de Danza* 1° = 10, 2° = 9, 3° = 6, 4° = 4, 5° = 2; *Malambos Combinados* 1° = 8, 2° = 6, 3° = 4, 4° = 2, 5° = 1; *Malambos Individuales y Parejas* 1° = 6, 2° = 4, 3° = 2, 4° = 1; *Revelación* = 10.

Aunque la puntuación se encuentra establecida previamente en el *reglamento*, el jurado no se encarga de asignar las mismas. Ellos reciben en cada *rubro* no solo las planillas donde van a realizar las *devoluciones*, sino también una planilla donde van a establecer a los ganadores; esta planilla es entregada a la *mesa coordinadora* una vez finalizado el *rubro*, siendo la *mesa coordinadora* la encargada de asignar y sumar los puntos correspondientes a

cada una para establecer el ganador. En la imagen podemos apreciar un orden ascendente de los ganadores, es decir, que en la primera línea encontramos al premio con menor asignación de puntos, siendo la última línea la correspondiente para 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 de puntos. El orden dispuesto -*mención, tercero, segundo y primero*- es respetado por el locutor, encargado de leer en alta voz todas las planillas de síntesis entregadas por el jurado al momento de la premiación, tal como se encuentran escritas (ver imágenes a continuación).



Certamen de Danzas Folkloricas "Cultivando Tradiciones", Berazategui, mayo 2015. Planilla de ganadores.



Certamen de Danzas Folkloricas "Cultivando Tradiciones", Berazategui, mayo 2015. Planilla *mejor delegaciones*.

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, confeccionando una por cada participante o *delegación*, es decir, para los *solistas, parejas, conjuntos y combinados*; destaca que los comentarios escritos son en referencia al estilo, vestuario, coreografía, etc., y puede incluir correcciones o felicitaciones. Los comentarios son entregados únicamente a los *delegados* una vez finalizada la lectura de los resultados; la autora 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* (Hirose, 2011b: 110). 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 competencia<sup>12</sup>.

Con respecto a las evaluaciones implícitas en las *devoluciones*, María Belén Hirose (2011a, 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 información 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: 105).<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Por ejemplo, Hirose (2011a: 35) registra el diálogo siguiente 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 lo ítems de calificación, porque lo escrito es solo lo objetivo”. 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.

<sup>13</sup> Cabe aclarar que la referencia realizada por la autora remite al libro “Danzas Tradicionales argentinas: una nueva propuesta”, de Héctor Aricó (2002), en la que el autor desarrolla una propuesta de clasificación de las danzas tradicionales argentinas a partir de la primera documentación existente.

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, apuntando a que las “artes folklóricas” deben comprenderse en relación a la valoración subjetiva, aludiendo a su representatividad y a 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: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; ambos jurados coincidieron en la importancia de “la capacidad de transmisión de una situación de origen popular”, de hacerla “creíble”, y a la cual pueden llegar a través de distintas estrategias, bien apelando más a la documentación como fuente o modelo de referencia o bien dando mayor prioridad a la experiencia que permite actuar y percibir las características de cada “discurso corporal regional” en relación a sus respectivos contextos (Hirose, 2011b).

La *delegación* que ha obtenido en un certamen la mayor cantidad de puntos sumando todas las *categorías*, resulta acreedora del premio mayor en dinero y a su vez de la *Copa* o *Trofeo Challenger*, la cual no se adjudica en forma definitiva a los ganadores sino temporal, hasta el siguiente certamen. Solo puede quedar en manos de una *delegación* ganadora para siempre en el caso de que ésta ganara tres certámenes de manera consecutiva, o bien cinco alternos, dependiendo de lo establecido en cada *reglamento*. El mismo trofeo, todos los años tiene que volver a ser entregado a la *comisión organizadora* para ponerlo en juego nuevamente, y en el caso de que la *delegación* que la tuviera en “custodia” no pudiera asistir, deberá ocuparse de acercarlo a la comisión.



Festival Folclórico de la Sierra, Tandil, febrero 2016. Exhibición de premios. Foto: Página web oficial Festival de la Sierra. Recuperado: <http://www.festivaldelasierra.com.ar/> (marzo 2016).

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 tan solo entre los distintos certámenes, sino también con otros ámbitos “informales” como 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: “ir a un certamen obliga al organizador a venir cuando haces el tuyo” (Hirose, 2011a: 11). 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, señalando 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 a respecto que “asistir es un mal necesario”, connotando que a pesar de los inconvenientes, los esfuerzos y sacrificios que implican estas competencias, resulta para ellos imposible estar al margen: se reconoce en los

testimonios de las entrevistas la existencia de una “pasión” que tracciona y empuja a volver a participar en estos eventos, y que comprende inclusive a los jurados. Hemos recogido testimonios de diversas personas del público donde 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, no puede entenderse de otro modo sino es 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 re invierte esa plata en algún elemento como el vestuario, en otra peña para recaudar más plata o simplemente para asistir 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 manifiesta en varias ocasiones; así por ejemplo, un jurado afirmaba que “existe mucho la colaboración entre los grupos. Yo voy a tu certamen dónde estás vos –Flor de Irupé- porque vos mañana venís al mío que es La Estrella Federal. Entonces tienen que hacer esa retribución para asegurarse que cuando nosotros realicemos el certamen vos colabores y vengas porque el problema es la parte económica”.

A medida en 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 invertido<sup>14</sup>. ¿Qué es lo que lleva entonces a 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 para cubrir viáticos y el sostén de una agrupación. En efecto, estas premiaciones asumen las connotaciones 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 las mismas 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, y en este punto reparan 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 show o eventos privados, acceso a concursos o castings, dirección coreográfica de ballets, etc.).

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 30 participantes, teniendo en cuenta este número las probabilidades de ganar son tan solo de un 3%. Frente a estos datos y repreguntando a los participantes, vuelve a aparecer en sus

---

<sup>14</sup> Los 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.

testimonios la importancia concedida a la sociabilidad y a los espacios de encuentro. Los testimonios concuerdan 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 y los espectadores quienes –como hemos comentado- 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 encuentra en cada competencia.

Justamente, María Belén Hirose 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: 68). Al analizar estos procesos, la autora destaca tres factores que operan al interior de este grupo folklóricos: 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 (2011a: 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 en relación al aprendizaje, sino también en las experiencias de sociabilidad y construcción de identidades que ofrecen los certámenes y en los que igualmente participa el público. Una de las entrevistadas nos remarcó que: “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 cumple...”. 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 es producto de un largo camino de crecimiento, modificaciones y disputas dentro del campo de las danzas folklóricas. A lo largo de los años las competencias sufrieron varios cambios y se fueron adaptando a los contextos socioeconómicos en los que se insertaron. 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 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 de 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, apropiados para el espectáculo que se brinda, y la re localización 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, llegando a una suerte de homogeneización de las formas y estilos de baile. Igualmente, cada danza tradicional se caracterizaba además por un vestuario específico, habiendo 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 expresa un entrevistado: “uno de los *rubros* más lindos es 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, la misma línea, movernos iguales y en una fiesta de campo es imposible que todos nos movamos iguales; 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 destaca el cambio que se produjo en la composición del cuerpo de profesores de los ballets señalando 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 es muy común, 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, etc.) por fuera de los ensayos folklóricos. Si bien no sabemos cuál fue el orden de los cambios -si 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 las mismas), 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 resalta 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 encontramos 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 de otras técnicas de danza procedentes de las danzas contemporánea, clásica, jazz, etc., al folklore. 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. La apertura de esta nueva *forma bailable* abrió un abanico de tensiones vinculados a los límites, composición e interpretación coreográfica; uno de los entrevistados plantea que este *rubro* desnudó muchas falencias 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...”, y “...lamentablemente no hay un momento, una mesa de discusión. No nos estamos tomando ese momento que nos lo debemos como coreógrafos; una mesa donde haya jurados, coreógrafos, profesores, bailarines, un debate de ese nivel”.

Paradójicamente, la creación de este *rubro* fue por una 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 clásico, jazz o contemporáneo, etc. 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, generándose conflictos. Es por eso que la *comisión organizadora* del Festival Folclórico de la Sierra decide 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, dejan 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 minimizan el conflicto y aseguran que los cambios se fueron “instalando” progresivamente en los certámenes al punto que la *comisión organizadora* del Festival de la Sierra se vio en la necesidad de realizar “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 vos decís 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 se realiza uno de los jurados entrevistados al referirse a los contornos desdibujados de la propuesta coreográfica: “¿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 grafica claramente 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, bueno... el tradicional tiene determinadas pautas, si yo no me ajusto a determinadas pautas yo no puedo 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, bueno... podemos sí 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; pero

otros van a ir variando, pero hay elementos base para mantener qué es el paso, el pañuelo con la mano derecha...bueno esos elementos son los que un manual tiene: marcar dentro de un cuadrado imaginario el avance, no es que uno se puede poner en una punta y otro en la otra; la danza en cuartos, cómo se van a disponer. Sabemos que eso en la campaña probablemente o en su vida natural no haya sido público, pero de alguna manera 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 tanto de la mujer como del varón también entran en disputa ya que socialmente se encuentran hoy cuestionados. Una de las entrevistadas nos proporciona un testimonio muy interesante ante esta problemática: en primera instancia señala que la mujer es la que menos baila en los certámenes, es decir, la que menos *rubros* tiene para participar: solo puede bailar en los *rubros* “conjunto de danza” o “pareja de danza”, a pesar de ser mucho más numerosas que los varones en los cuerpos de baile. Los varones, en cambio, participan -además de en los *rubros* anteriores-, en otros específicos como “malambo” y “combinados de malambos”, en los que pueden bailar como *solistas*, como *dúos* o *conjuntos*. Por otro lado, la entrevistada marca 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*. Señala por otro lado, 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 su vida cotidiana sino en los ambientes laborales y si bien “la timidez es una característica que nos puede acompañar aun hoy, pero donde 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 “sino estamos en contra de los que la sociedad esta 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 presentan modificaciones. Según un miembro de un comité organizador que se presentó como “no homofóbico”, “aquí –en relación 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 plantean 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. Señala un entrevistado: “uno crece [a nivel artístico] porque empieza a ver a los demás, porque académicamente se empieza a estudiar...”; en muchas ocasiones atribuyen parte del crecimiento al hecho de mirar el trabajo artístico de otros en estos contextos competitivos. Resulta relevante la atribución del crecimiento y retroalimentación que se le da a 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”; 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”, afirma un entrevistado, como un efecto del crecimiento contrario al folklore tradicional. 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”. Estas transformaciones impactaron igualmente en otros planos: algunos entrevistados 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 alcanzaron y se nutrieron de los nuevos medios de 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 ha quedado en desuso siendo reemplazados por el correo electrónico y las redes sociales. Estas nuevas tecnologías de comunicación 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, el registro fotográfico y filmico, facilita la transmisión casi en simultaneo del evento realizado, proporcionando por un lado el acceso a aquellas personas que quizás no puedan asistir, y por otro se constituyen en valiosos testimonios para dar a conocer 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, enfatiza 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), ya que 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 asumió 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 Nacionales<sup>15</sup>. Por otro lado, algunos ballets y compañías folklóricas se abrieron nuevos caminos, más allá de la competencia, llevando a cabo sus propios espectáculos en salas de teatro, lo que implica un desafío totalmente distinto y nuevo 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

---

<sup>15</sup> Los proyectos de leyes mencionados proponen: la 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. 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 su 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 (Fuentes: <https://aciadip.wordpress.com/inicio/ley-nacional-de-danza/>, <https://www.facebook.com/leydejubilacionparabailarinesnacionales>).

aumentando progresivamente en la medida en que los mismos certámenes comenzaron a convocar a un mayor número de bailarines, lo cual se convirtió en un problema para las comisiones organizadoras que actualmente no le encuentran una solución estable al dilema de largas jornadas nocturnas de competencia. Varios de los entrevistados destacan que no es bueno para la salud incluso para el cuidado corporal de los bailarines su realización nocturna, lo cual “no beneficia ni al espectáculo ni a la competencia” destaca un entrevistado; además añaden que su realización de día podría traer más beneficios económicos ya que “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”.

Este es aún un dilema no resuelto por parte de los organizadores, y 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 implica 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 tanto el límite de participantes como 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 de sociabilidad donde se conjugan diversas dimensiones ya sean 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 dilucidar algunas de las dinámicas que se producen en estos ambientes.

Al aproximarnos a nuestro objeto de investigación y 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 a distintos aspectos estéticos –danzas, vestuarios, etc.-, como a algunas conductas compartidas y socialmente aceptadas. Al centrar nuestra atención en los denominados *rubros tradicionales*, la palabra “tradicional” dentro de los certámenes mostró tensiones alrededor de qué es o deja de ser lo “tradicional”; esta discrepancia también la encontramos en lo que refiere a las *formas* de representar algunas danzas, como los casos de cuestiones asociadas a los roles que deben cumplir cada género (varón-mujer) o 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 a las “verdaderas tradiciones”. 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, generado -en la mayoría de las veces-, a partir de las decisiones que toman los jurados -por premiar o no- las propuestas más innovadoras y desafiantes a las “tradiciones” comúnmente 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 3.

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, 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.

Por otro lado, la asistencia a los certámenes –como participantes, público o jurado-, se establece asimismo 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 las que sostienen y construyen la tradición de “estar ahí” a través de su continua participación. En una oportunidad, y 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, parecían en una primera aproximación 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. Las mismas 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 un plano netamente monetario, 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. Además, muchos de los certámenes persisten y padecen las consecuencias de las distintas crisis socioeconómicas que atraviesa el país. 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 la pata fundamental 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), la cual 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 la propuesta de Turner, destacando que “la sensación de unidad e igualdad se vive al interior del ambiente altamente estructurado” (p. 90). Además, puntualiza en 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” (p. 99). En este sentido, y siguiendo estos aportes, estamos en condiciones de ampliar esta noción de comunidad de pertenencia al total del circuito de certámenes.

Dichos circuitos se encuentran formados por un conjunto de certámenes anuales, algunos con una trayectoria sólida que los convierte en pilares fundamentales en la agenda anual de la provincia de Buenos Aires. Y otros tantos, que año a 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, por otro lado, algunos 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 visto a lo largo de los capítulos, las condiciones socioeconómicas que atraviese el país 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 desistir su realización o, en el mejor de los casos, con la necesidad de cambiar aspectos organizacionales que impliquen 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 a determinados certámenes; ya que las dificultades económicas no les permiten solventar los gastos de viáticos, pago de entrada y alimentación, que supone la asistencia 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 la construcción del sentido de pertenencia a esta comunidad, 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 fortalecer.

## Bibliografía

Aramburu Urtasun, M. (1989). El grupo folklórico: exponente de la cultura tradicional en el medio urbano. *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra, Año N° 21, N° 53*, pp. 57-66.

Bertoni, L. (2001). *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Argentina: 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, Chile: Eds. Universidad de Valparaíso.

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.

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.

Casas, M. (2016). *La metamorfosis del gaucho. Círculos criollos, tradicionalistas y política en la provincia de Buenos Aires 1930-1960*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo.

Chamosa, O. (2012). *Breve historia del folklore argentino. 1920-1970: identidad, política y nación*. Buenos Aires, Argentina: Edhasa.

Cortazar, A. (1965). *Esquema del folklore. Conceptos y métodos*. Buenos Aires, Argentina: 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*. Rio de Janeiro, Brasil: 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, Argentina: Paidós.

----- (2011). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Norma.

Hirose, M. (2006). El movimiento institucionalizado: danzas folklóricas argentinas, la profesionalización de su enseñanza. *Revista del Museo de Antropología, FFyH-UNC*, No. 3, pp. 187-194.

----- (2009). Los certámenes de danza folklórica. Las formas estilizadas como estrategia de ritualización. *Cuadernos FHyCS-UNJu*, Nro. 36, pp. 57-67.

----- (2011a). *Danzas folklóricas argentinas: ritual, historia y comunidad* (Tesis de maestría). IDES-IDAES/UNSAM, Buenos Aires, Argentina.

----- (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, Argentina: GORLA.

Martin, A. (2005). Introducción. En *Folclore en las grandes ciudades, Arte popular, identidad y cultura* (pp. 7-16) Buenos Aires, Argentina: 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, España: Editorial Tecnos.

Nagano, T. (2006). Urbanización de la práctica de danzas folclóricas. *Revistas 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, Argentina: 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.

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, Argentina: EUNSA- Editorial Universidad Nacional de Salta.

## **Fuentes**

Reglamento del 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 del XXXIV Festival Folclórico de la Sierra 2017.