



FOLKLORE

TOMO XXI
2021

Ciudad Autónoma de Buenos

Folklore latinoamericano

Departamento de Folklore

Universidad Nacional de las Artes

Auspiciado por el Ministerio
de Educación y Cultura de la Nación

Departamento de Folklore

Universidad Nacional de las Artes



FOLKLORE
2021 AÑO PIAZZOLLA



CONGRESOS
2021

Tomo XXI

2021

Departamento de Folklore

PRESIDENCIA DE LA NACIÓN

Presidente

Alberto Fernández

Vicepresidencia

Cristina Fernández de Kirchner

MINISTRO DE EDUCACIÓN

Nicolás Trotta

MINISTRO DE CULTURA

Tristán Bauer

Universidad Nacional de las Artes

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES

Rectora

Sandra Torlucci

Vicerrectora

Diana L. Piazza

DEPARTAMENTO DE FOLKLORE

Decano

Víctor Giusto

Secretario Académico

Jorge García

Secretaria de Desarrollo y Vinculación

Nancy Diez

Secretario Administrativo

Gustavo Valle

Instituto de Investigaciones en Folklore y Artes Populares

Hugo Chumbita

Compilación

Facundo Arteaga

Edición

Magalí Fugini

Referatos

Facundo Arteaga

Claudia Baracich

Ana María Dupey

Susana Noemí Gómez

Cintia Elena María Oliverio

Daniel Riesgo

Departamento de Folklore

FOLKLORE LATINOAMERICANO
Tomo XXI



CONGRESOS
2021

AGRADECIMIENTOS

Por segunda vez, realizamos la compilación y edición en formato digital sobre los artículos presentados como ponencias en el Congreso Latinoamericano de Folklore e Internacional de Tango, edición 2021.

Es motivo de alegría el poder llevar a cabo este evento identitario para nuestra Unidad Académica, ya que hemos podido superar los avatares que el contexto pandémico tan particular y extraordinario nos ha presentado. Ello nos ha llevado a reactualizar los puentes vinculares entre los/as diversos/as integrantes que conforman la comunidad educativa del Departamento de Folklore. Desde esta línea, se hace imprescindible mencionar y agradecer especialmente, el trabajo de pre producción y producción llevado adelante por la Comisión Organizadora para garantizar la modalidad remota, integrada por Nancy Diez, Magalí Fugini, Lucía Conde, María Belén González Tello, Ricardo Cuyul Dieu, Ruben Soares, Ignacio González Cano, Cristina Fontana, Matías Reynoso, Matías Rodogno, Mariano Zozaya y Luis Olivera; el trabajo llevado a cabo por los y las coordinadoras de los módulos temáticos, Susana Noemí Gómez, Claudia Baracich, Cintia Oliverio, Daniel Riesgo y Ricardo Cuyul Dieu; la puesta en marcha del Comité de Referatos por parte de nuestro plantel docente calificado, conformado por Facundo Arteaga, Daniel Riesgo, Cintia Oliverio, Ana María Dupey; la organización de mesas por parte de docentes que integran las cátedras de nuestras carreras junto a la invitación de personas provenientes del campo cultural, lo que incluyó a integrantes de las provincias, garantizando el federalismo, concepción tan preciada por quienes formamos parte de las

artes populares, como ser los Maestros Walter Barrios, Andrés Chazarreta, Héctor Olmos, Hugo Chumbita, María Elena Pontnau, Pilar Bravo Hansen, Federico Escribal y Matías Reynoso. Continuando con lo desarrollado, el trabajo de inscripciones, comunicación, difusión y prensa realizado por el equipo de gestión y los nodocentes Paula Llewellyn, Gabriela Rocha, Manuel Pacheco, Gastón Bará y Liliana Borisiuk; la materialización de piezas de video danza y musicales llevadas a cabo por los equipos que conforman nuestros elencos institucionales, Compañía de Tango con su obra “Persecuta” dirigida por Ignacio González Cano y Nicolás Schell, con la participación de Marcelo Lupis y Florencia Valentini, integrada aquélla por Aldana Tade, Cesar González Madina, Belén Romay, Diego Churquina, Ayelén Barral, Nayla Canapa, Froyamel Corro, Florencia Corvalan, Emilia Hauron, Ignacio Martín Pérez, Fabián Francisco Rodríguez, Carlos Leonardo García, Jonatan Quispe, Lucila Diaz Colodrero, Noelia Urquiza, Carolina Lotito y con la asistencia de David Gutiérrez Escobar. El Ballet Folklórico, con su obra “El Legado Chazarreta. A 100 años de distancia”, dirigido por Matías Rodogno y Mariano Zozaya, con guión de ellos y Laura Sánchez, con el maquillaje de Celeste Gramajo, la interpretación de Luciana Niz, Carla Giunta, Cintia Cespedes, Pablo González, Cristian Paillaman, Aotnio Giry y la participación especial de Susana Rivas, ambos elencos dirigidos por el Maestro Ruben Suares y que cuentan con el trabajo en producción de Melisa Ribelotta Domecq. Agradecimiento especial a la Orquesta Criolla y Coro Popular de la UNA quienes han homenajeado a Don Andrés Chazarreta y su compañía y al artista Ástor Piazzolla, a cien años de su nacimiento, en cuyas producciones artísticas han participado, Mariela Aramburu, Romina Oviedo, Mariano

Calabro, Adrián Longobuco, Guido Nogueira, Miguel Vilca, Claudia Kutenpan, Rocío Figueroa, Joaquín Fridman, Sebastián Espinoza, Joaquín Enríquez, Arantxa Abaroa y la participación especial de artistas invitados/as Rene Orea Sánchez, Patricia Barone, Cardenal Domínguez. Orquesta dirigida por los Profesores Víctor Simón, Martín Castro y Matías Reynoso. El Coro Popular con los arreglos corales de Viviana Tabbush y de María del Carmen Aguilar, la interpretación de María José Molina Chazarreta, Lara Brogliatti, María Eugenia Alessi, Fátima Liliana Guzmán, Yolanda Aidé Campos, Romina Oviedo, Verónica Gómez, Roxana Cainelli, Alejandra Paz, Facundo Cuestas, Walter González y la dirección general de Patricio Molina.

Así mismo, la presencia de figuras de gran importancia para el acervo de nuestros saberes populares como ser: Jorge Rachid, Diana Braceras, Diego Fischerman, Chiqui Ledesma, Luis Salamanca, Daniel Guzmán, Roberto Cantos, Manuel Monroy Chazarreta, Damián Sánchez y los Embajadores nuestroamericanos, Jorge Ramiro Tapia por el Estado Plurinacional de Bolivia y Ariel Basteiro, quien lo ha sido respectivamente por parte de la Nación Argentina en el Estado anteriormente mencionado.

Los talleres artísticos dirigidos por Silvia Palumbo Jaime, Cristian Ibarrola, Jessica Mussin y Laura Falcoff, los que fueron dados en modalidad virtual y abiertos a toda la comunidad.

Las grandes realizaciones humanas, son producto del trabajo colaborativo y durante la pandemia, hemos tenido que doblar los esfuerzos, voluntades y afectos a este modo de sentipensar el mundo para así garantizar la educación universitaria pública, gratuita y de calidad. Muchas gracias a todos/as quienes lo han hecho posible.

Departamento de Folklore

Con el anhelo de continuar el crecimiento académico y humano de nuestra institución,

Lic. Víctor Giusto
Decano
Departamento de Folklore / UNA

Presentación del libro: Baguala y vidalita andina. Resonancias del pasado en la *performance* musical del carnaval en San Blas de los Sauces, La Rioja¹

María del Pilar Polo

Resumen

¿Qué sentidos velados resguardan las tonadas y coplas del canto del carnaval sauceño? ¿Cómo se abrigan y resuenan en los vibratos, arrastres y glisandos que colman su canto al repicar los tambores? ¿Qué experimentan los vidaleros en la realización de esta práctica musical ancestral? El libro: “Baguala y vidalita andina. Resonancias del pasado en la *performance* musical del carnaval en San Blas de los Sauces, la Rioja”, nos permite sumergirnos en el universo musical de una comunidad y profundizar en la comprensión del significado que adquiere para los participantes el canto con

¹ Este libro, fruto de la Tesis Doctoral realizada sobre el tema, fue seleccionado en la Convocatoria 2019 de HyA Ediciones -Editorial de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR- para su publicación, en 2020. La investigación contó con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes (programa: “Becas para proyectos de Investigaciones Folklóricas Año 2009” y en 2015 recibió el premio a Tesis de Doctorado (Convocatoria 2014) de la Secretaría de Estado de Ciencia, Tecnología e Innovación de la provincia de Santa Fe (SECTel).

caja. El estudio involucra un trabajo in situ entre los años 2002 - 2012 registrando materiales de primera mano. Tras la descripción panorámica del devenir musical en diversas fiestas populares sauceñas se hace foco en la práctica musical del carnaval: el canto colectivo de vidalas (baguala y vidalita andina). Sobre la misma se despliega un análisis interpretativo multidimensional que toma la *performance* como categoría analítica, que enriquece su contenido e integra los componentes sonoros al proceso de producción de sentido de la música en el contexto de la actuación. Su enfoque aborda las identidades de los sujetos que escenifican distintas experiencias, considerándolas en su carácter de construcciones sociales dinámicas y constituye un aporte original respecto de uno de los componentes del Patrimonio Cultural argentino.

Introducción

La presente investigación recupera y actualiza los conocimientos en una región y sobre una temática que no se investigó en las últimas décadas, incorporándose a un creciente número de trabajos que han revisado los usos creativos del pasado musical en las poblaciones del noroeste

argentino.

El análisis se enfoca principalmente en las prácticas musicales tradicionales más antiguas de la región que forman parte de los festejos del carnaval en San Blas de los Sauces, provincia de La Rioja: la baguala y la vidalita andina. Centramos la mirada en la *performance* musical de esta fiesta, el canto colectivo que realizan los pobladores acompañándose con un tambor- también denominado 'caja'. Se hace foco en el modo de producción del canto de carnaval con el fin de comprender el significado que sus productores construyen en torno a esta práctica musical. Para ello se toman en cuenta los antecedentes sobre el tema y principalmente la información obtenida en base al trabajo de campo realizado. La vacancia existente en cuanto al enfoque multidimensional sobre esta práctica musical tradicional en la actualidad en San Blas de los Sauces, provincia de la Rioja, como así también la inexistencia de trabajo de campo sobre el tema desde la década del cincuenta hasta el presente en dicho departamento, dan relevancia y justifican nuestro estudio.

San Blas de los Sauces

San Blas de los Sauces, es un valle que se extiende al pie de la Sierra Velazco, a 180 Km. al norte de la Capital de la provincia de La Rioja, en el límite con la provincia de Catamarca. El departamento está conformado por catorce pueblos que se distribuyen a lo largo de la ruta N° 40. Los pobladores originarios de San Blas de los Sauces fueron los diaguitas (De la Colina de Ottonello, 1997). Con la colonización española el territorio se declara “Pueblo de Indios” y se otorga a los nativos como encomienda a un español. En el transcurso de los siglos sucesivos el devenir de la comunidad originaria queda sujeto al proceso de conformación del Estado-Nación².

Desde aquellos tiempos hasta hoy diferentes factores modifican radicalmente el modo de vida de los habitantes de San Blas de los Sauces. En la actualidad el departamento cuenta con una red vial pavimentada (lo que intensifica el contacto entre las localidades a través de

² “Con la independencia, los Pueblos de Indios pierden su carácter de comunidades cerradas. Los indios empezaron a vender sus propiedades [...]. Esta situación produce un cambio en la estructura social y económica. El indio pasa a trabajar como peón en la propiedad del español”. (De la Colina de O., 1997, p 63- 64).

diversos servicios de transporte), todos los niveles de educación formal (inicial, primario, secundario y terciario) y el acceso generalizado de la población a los medios masivos de comunicación. Estas condiciones permiten mayor acceso a los productos y modos de vida propios de la sociedad de consumo. Sin embargo, algunas prácticas culturales locales tradicionales permanecen en el departamento y se superponen y mezclan en su devenir. Las características de 'hibridación cultural' (García Canclini, 2008) manifiestas en la vida cotidiana de los sauceños generan un particular modo de producción y construcción de sentido en torno a la práctica musical del carnaval en la actualidad.

El canto con caja en el campo de los estudios folklóricos

La música folklórica es, sin duda, un referente de identidad para los argentinos y forma parte de las prácticas artísticas valoradas como 'patrimonio cultural' de la nación. Dicha valoración promueve la aplicación de políticas culturales que le otorgan relevancia a la preservación de las expresiones artísticas tradicionales, afirmando la importancia de su antigüedad como garantía de autenticidad e identidad. Este enfoque, centrado en las acciones de conservación y

preservación del patrimonio cultural, pone el acento en los objetos culturales como si ellos en sí mismos fueran la ‘esencia del ser nacional’. Como expresa García Canclini: “Ese conjunto de bienes y prácticas tradicionales que nos identifican como nación o como pueblo espreciado como un don, algo que recibimos del pasado con tal prestigio simbólico que no cabe discutirlo” (2008, p. 158).

Este punto de vista que concibe las prácticas musicales tradicionales como objetos, sitúa los comienzos de los estudios del folklore en Latinoamérica, y su interés se centra en la comprensión del “fenómeno de la tradición oral”. La preocupación en los mismos es el rescate cultural, la regionalización, la identidad y la herencia frente a los cambios del mundo en la posguerra.

Las investigaciones existentes sobre la práctica musical del carnaval que estudiamos se gestaron desde la perspectiva del coleccionismo arqueológico propio de la época³, y desde

³ Los principales antecedentes de nuestro estudio son las investigaciones de: Aretz, 1978; Carrizo, 1942; Gómez Carrillo, (S/F); Grebe y Álvarez, 1974; Velo de Pítari, 1978; Vega, 1941, 1965. En su tesis doctoral sobre la baguala en el noroeste argentino, Cámara (1994 y 2001) desarrolla una taxonomía de la baguala a través del estudio exhaustivo de vasto repertorio correspondiente al género. En el mismo incorpora nuevas herramientas para abordar el análisis.

este enfoque clasificaron las expresiones musicales de la zona tomando como principal referencia sus características melorrítmicas. De manera que diversos ejemplos de la práctica musical del carnaval que aquí abordamos fueron recolectados por Isabel Aretz (1978) durante la década de 1950 en la provincia de La Rioja, transcritos en partituras, agrupados, diferenciados y denominados 'bagualas' y 'vidalitas andinas' en función de sus características musicales distintivas.

Los paradigmas del positivismo y del romanticismo que sustentaron esos estudios, han sido cuestionados y sustituidos progresivamente por nuevas perspectivas teóricas que conciben la música tradicional como una realización socioculturalmente situada, cuya descripción e interpretación nos da acceso a una comprensión más profunda de su sentido en el actual contexto de globalización. Las discusiones recientes en el campo de la musicología pretenden superar la dicotomía existente en los estudios musicales en cuanto a su modo de abordaje –perspectiva musicológica y etnomusicológica–, y lograr una articulación de ambas para acceder a una mayor comprensión del fenómeno investigado (Waisman, 1989; Ruiz, 1989). Con este propósito estudiamos

la práctica musical del carnaval en San Blas de los Sauces, dentro del discurso social, como parte del discurso del arte⁴.

La perspectiva teórica del folklore que en sus comienzos abordó las prácticas estéticas desde el análisis del objeto aislado: el coleccionismo arqueológico⁵, se modificó a partir de la revisión crítica y reordenación del campo teórico en los Estados Unidos. “A mediados de la década de 1960 surge un discurso crítico hacia el esquema tripartito de coleccionar, clasificar y analizar, para el cual la explicación contextual era completamente subestimada” (García y Chicote, 1995, p. 89).

Esta perspectiva crítica significó un viraje en el modo de abordar el folklore, que pasó de centrarse en la colección de

⁴ Abordamos el estudio del canto con caja durante el carnaval sauceño como parte del campo de los estudios folklóricos, ya que esta práctica, con rasgos propios de las culturas orales, contiene dos aspectos centrales que están presentes en el modo de producción del canto del carnaval sauceño, y que se constituyen como núcleos: es un ‘fenómeno social, colectivo y comunitario’, y es ‘tradicional’ (Clement, 2002)

⁵ “El coleccionismo imprimió planteamientos, visión de mundo, valores, preferencias y elecciones al ‘arte prehispánico’, dejando por fuera todas las vinculaciones con el contexto” (Delgado, 1988, p. 34). Esta visión europea moderna del arte presupone a sus categorías como universales, promueve el tratamiento de los géneros tradicionales como ‘objetos’, y así depone toda relación con el contexto que pudiera intervenir para que el fenómeno fuese tal. Como afirma Delgado, esta visión constituye una preferencia ideológica de abordar las prácticas estéticas tradicionales desde el análisis del objeto aislado: el coleccionismo arqueológico.

cosas para concebirse como una realización socioculturalmente situada, que podía describirse y en ocasiones explicarse (Bialogorsky y Cousillas, 1992). Dicho enfoque, en contraposición con la propensión de los folkloristas de antaño en los sistemas clasificatorios o esquemas funcionales universales, hace hincapié en la *performance*⁶ como principio organizativo que integra en su marco conceptual “el acto artístico la forma expresiva y la respuesta estética, y que lo hace en términos de categorías y contextos culturales específicos localmente definidos” (Ruiz, 1998, p. 14).

La visión de la música como sistema simbólico (Geertz, 1973/2003), y la nueva etnografía –basada en la elicitación de categorías nativas y los estudios de *performances*–, nos desafían a estudiar esta práctica musical tradicional desde una perspectiva multidimensional que permita alcanzar una comprensión más profunda acerca del sentido de la misma en el actual contexto de globalización, donde el

⁶ “La noción de *performance* cultural fue retomada por estudiosos del folklore como Richard Bauman, entendida como herramienta para reflexionar sobre los procesos comunicativos. Bauman concibe la *performance* como un despliegue de competencias comunicativas, proceso donde la interacción social entre los participantes es fundamental” (San Cristóbal Opazo, 2018, p. 212).

entrecruzamiento de los grupos supone “relaciones de negociación conflicto y préstamos recíprocos” (García Canclini, 2004, p. 15).

Como toda práctica social, el canto del carnaval es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido (Verón, 1993). El estudio de su dimensión discursiva implica considerar a la realidad como un texto pasible de múltiples interpretaciones, zona móvil, de negociación, diálogo y cruce. De modo que el análisis del canto del carnaval en San Blas de los Sauces en el presente, como proceso semiótico, constituye una operación de lectura, no de decodificación sino de ‘interpretación’.

Considerados en los estudios existentes como fruto de la mixtura entre las culturas prehispánica e hispánica, la práctica de estos géneros musicales (baguala y vidalita andina), alega una discursividad diferente al arte moderno occidental institucionalizado y autónomo⁷. Su origen y su

⁷ Las diversas fuentes documentales consultadas (Aretz, 1978, 2000; Cámara, 1994, 2001; Vega, 1965) nos permiten reconocer el origen ‘prehispánico’ de la baguala y la vidalita andina, mixturado luego por la cultura española, cuya influencia se evidencia especialmente en su sistema literario. Por lo tanto, dicho fenómeno estético, en su condición de ‘no europeo’, interpela la validez del estudio de la práctica musical del carnaval desde una concepción eurocéntrica.

modo de producción responden, como señalan Sodré (1998) y Lotman (1999), a criterios propios de una est tica ‘antigua’ o ‘arcaica’, en cuanto a que en las culturas prehispánicas se superponen las prácticas estéticas con otras prácticas sociales.

En esta línea, nuestro estudio pone en escena la reflexión en torno a la delimitación entre las artes ‘primitivas’ y las concebidas dentro del proceso histórico del arte institucionalizado. Sodré expone las diferencias entre la est tica propia del arte moderno cuyo principal valor es el simbólico, mientras que en los productos artísticos ‘antiguos’, lo simbólico y la funcionalidad que la comunidad le atribuye son inseparables⁸. Por su parte, Lotman contrasta las formaciones discursivas del arte moderno, en relación con las expresiones artísticas ‘arcaicas’, por su diferente distribución de funciones en cuanto al ejecutor y al que escucha: mientras las expresiones artísticas folklóricas forman parte de prácticas

8 “El valor de uso del producto era, entonces, inseparable tanto de la naturaleza del trabajo concreto que lo producía, como de los sistemas representativos [...] erigidos por el uso comunitario [...] ese “valor de uso” o “utilidad” dado como “natural” es, en realidad, una relación humana, resultante de una racionalización político ritual que “naturaliza” la necesidad. Por otro lado, hay una jerarquía social y por lo tanto la dominación, en la operación de control de los signos provenientes de la poiesis” (Sodré, 1998, p. 111-112).

rituales y en ella hay participantes y no espectadores, en la modernidad la apropiación de la obra de arte implica la no injerencia del espectador en el espacio artístico, quien se constituye como contemplador de la obra sustituyendo la acción por la co-presencia.

El estudio de las prácticas musicales tradicionales en la actualidad implica la crítica a las visiones centradas en la preservación y conservación de bienes culturales –asociados a la construcción de una identidad nacional estática– y el cambio de foco hacia una conceptualización del folklore como ‘evento’. Cabe preguntarse, en este sentido, cómo, en el devenir del actual contexto globalizado, los dispositivos mediáticos y académicos conforman una nueva manera de relacionar lo moderno con lo ‘exótico’. De acuerdo con García Canclini: “No es sólo una resignificación y refuncionalización de lo tradicional desde lo moderno; es la reubicación de las culturas antiguas en la compleja trama de la interculturalidad contemporánea” (2004, p. 41).

Interpretaciones del pasado y *performance* musical

Abordamos el canto del carnaval en San Blas de los Sauces, no como un evento estático sino como parte de una

performance de gran dinamismo en la que se recrean experiencias de orden histórico y social. La *performance* como categoría de análisis nos permite indagar cómo los participantes, nutriéndose de la dinámica histórica, escenifican distintas experiencias a través de la práctica de bagualas y vidalitas en el contexto de la fiesta del carnaval-. El devenir en la actuación posibilita el tratamiento del vínculo dinámico entre las prácticas musicales tradicionales en relación con las identidades de los sujetos. Nuestra perspectiva implica una visión de las identidades como construcciones sociales sujetas a negociaciones coyunturales, como procesos complejos y dinámicos, fruto de los actos de decir/hacer de los sujetos.

El enfoque multidimensional de nuestro estudio está orientado a comprender 'qué hace' una *performance* musical -en términos de construcción de subjetividad de los actores intervinientes y legitimación/reforzamiento de las relaciones sociales-. En este sentido se recurre al análisis desde la dimensión performativa (que alude a los efectos perlocucionarios e ilocucionarios de la *performance*) y se toma en cuenta en el análisis su dimensión performática, es decir la *performance* escenificada en sí misma y los diversos

medios que los participantes utilizan para experimentar intensamente y transformarse en el marco de un evento determinado. Al mismo tiempo se hace foco en los 'valores indiciales' que están siempre adjuntados a una *performance* y son inferidos por los actores durante la misma.

Las recreaciones de estos eventos sociales constituyen para Turner (1974) una imitación de la forma procesal del 'drama social'⁹. En este sentido, las *performances* son descritas por él como modos de 'reflexividad representativa', y se constituyen en agentes activos de cambio, ya que son representaciones en las que la cultura se mira a sí misma, y al mismo tiempo los participantes reescriben bocetos para la vida que consideran más aptos e interesantes.

Tiempos de carnaval

Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene frontera espacial. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes de la libertad. El carnaval [...] es un estado peculiar del mundo:

⁹ De acuerdo con Turner (1974), el drama social consiste en un conjunto de unidades no-armónicas o disonantes del proceso social que surgen en situaciones de conflicto, cuya fuerza consiste en que es 'una secuencia de experiencias' que ejerce influencia en la forma y la función de las *performances* culturales.

su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa (Bajtín, 1933/2005, p. 13).

Otrora la fiesta del carnaval fue muy importante en las diversas localidades de San Blas de los Sauces. A fines del siglo XX, los festejos tradicionales quedaron acotados a los pueblos que conforman los extremos norte y sur. Es allí donde actualmente los vecinos todavía se reúnen para cantar vidalas en casa de sus familiares y vecinos y en los festejos comunitarios.

Dichos festejos –realizados por los pobladores tanto en el norte como en el sur del departamento– presentan una sucesión de acciones secuenciadas en el tiempo. En base a las observaciones realizadas podemos dar cuenta de tres momentos o instancias bien diferenciadas que se desarrollan durante el carnaval, en cuyo contexto se practica el canto de vidalas: a) la preparación del Pujllay, b) el topamiento y bautismo de la guagua, y c) la quema del Pujllay. Estos momentos del festejo suceden en una o varias jornadas –dependiendo de las circunstancias y la zona del departamento (norte o sur) en la que se realiza el evento–, y se llevan adelante en la casa de algún vidalero y/o en espacios dispuestos para la ocasión en un predio del pueblo.

La transcripción musical como instancia de interpretación

Con el fin de realizar una descripción de los registros sonoros coherente con los objetivos de nuestro trabajo, el procedimiento de transcripción de las bagualas y vidalitas registradas en el campo toma en cuenta criterios *emic* (Hood, 2001), es decir, involucra aspectos que aportan a la comprensión del sentido de la música en el contexto en el que sucede. En virtud de ello no hacemos foco en criterios clasificatorios ni en descripciones técnicas de los vibratos, arrastres y notas sobre afinadas, sino en la descripción en forma general de los rasgos característicos de la música que, en la articulación con el análisis de la actuación y de las entrevistas, nos permiten comprender el sentido de esta práctica en su contexto.

Si bien los cantores de San Blas de los Sauces por lo general se refieren al canto con caja del carnaval con el nombre de ‘vidala’, la utilización en el libro de los nombres de ‘baguala’ y ‘vidalita andina’, tiene el interés de facilitar al lector la relación de nuestro trabajo con los estudios musicológicos previos. En este sentido se pretende proveer una organización lógica en la exposición –que permita el reconocimiento de los componentes sonoros que conforman

esta práctica musical– y hacer comunicable el estudio.

Como afirma García, “en ningún caso la grafía normalizada [...] provee una representación exacta de las alturas y duraciones de las músicas grabadas” (García, 2005, p. 84). De modo que nuestra preocupación es garantizar la validez de la transcripción empleando criterios con rigor metodológico. Para ello, en dicho proceso, complementamos el aparato conceptual analítico existente con estrategias propias de una transcripción de carácter *emic*, es decir que tomamos en cuenta la perspectiva de los participantes: los datos que proporcionan los cantores en cuanto a la organización de las frases y la utilización de signos diacríticos que indican adornos que los cantores realizan en la actuación (Hood, 2001).

La transcripción musical y su análisis descriptivo nos permitió contrastar los géneros abordados en relación con las investigaciones preexistentes, para comprender los cambios sucedidos en la estructura sonora desde aquellos estudios hasta hoy, y al mismo tiempo alcanzar una comprensión más profunda de un lenguaje que tiene características propias. Nuestra perspectiva teórica implica un abordaje analítico del canto de bagualas y vidalitas durante el carnaval sauceño,

como parte del proceso en el que las mismas se producen y adquieren sentido, y no como un producto musical descontextualizado de su práctica.

Para comprender 'qué hace' la práctica del canto de bagualas y vidalitas durante el carnaval en tanto *performance*, articulamos sus dimensiones –performativa, performática e indicial (Tambiah, 1985) –. De este modo se incorpora en el análisis la totalidad del comportamiento vinculado a la música interpretada y los conceptos que subyacen en ella. Para ello diseñamos videográficos que contienen la transcripción de los registros fílmicos del canto con caja en los distintos festejos del carnaval. En esta descripción del proceso de la *performance* se integra lo sonoro y el contexto, y se hace foco en el modo en que los rasgos musicales distintivos de la práctica musical se articulan y aportan en la construcción de significados durante la *performance*. La dimensión discursiva de la *performance* nos permite descubrir los componentes funcionales del material sonoro en el contexto de la actuación, e interpretar los modos de producción que entranan la red de significados de esta práctica musical en la actualidad.

El reino del revés

Las formas y símbolos del carnaval constituyen –como expresa Bajtín (1933/2005) – instancias de ruptura e interpelación de lo cotidiano. Durante el carnaval los participantes experimentan un paréntesis en las relaciones y el orden establecido. En su estudio sobre la cultura popular de la risa, Bajtín considera que las “diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos” (Ibidem, p. 16), posibilitan la disposición transitoria de un mundo invertido que se constituye como resistencia a los valores instituidos por la clase dominante.

A través de la parodia y de la risa, el mundo ‘al revés’ del carnaval desmantela las jerarquías hegemónicas. Se produce en este tiempo, en palabras de Bajtín, un ‘humor festivo’ con características particulares. No se trata de la risa como una reacción individual, al contrario, la risa del carnaval es ‘popular’ (se constituye como patrimonio del pueblo), de carácter ‘universal’ (es una percepción del mundo en su aspecto jocoso) y ‘ambivalente’, es decir, “alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y

afirma, amortaja y resucita a la vez” (Ibidem, p. 17).

La presencia del humor, tanto durante el festejo como en los textos de las coplas que se recuerdan o se inventan en las ruedas del carnaval sauceño es permanente. En este sentido las herramientas teóricas que nos provee el psicoanálisis posibilitaron acceder a un nivel más profundo de interpretación del evento que estudiamos, a través del análisis de sus textos. Las hipótesis psicoanalíticas acerca del placer de la poesía y del chiste, nos permitieron ahondar en la comprensión del sentido del canto de vidalas durante el carnaval sauceño donde la risa adquiere protagonismo.

Si bien en la infancia el juego con el ritmo o la rima sucede sin reservas, a medida que el juicio o la razón adquieren predominio en la vida del sujeto, ese juego ya no se manifiesta con igual libertad en la vida cotidiana. Las coplas que se improvisan y se recuerdan durante el carnaval sauceño emplean, en su construcción, técnicas que requieren una actividad lúdica. Se necesita el contexto de la fiesta para su ejecución, ya que fuera del particular tiempo del carnaval, el placer por disparatar se reprime por la coerción que provoca “la presión de la razón crítica” (Freud, 1991, p. 121). En este sentido el carnaval constituye –como expresa Bajtín– una

instancia de liberación de las relaciones jerárquicas y de poder que habilita un comportamiento excepcional:

En el carnaval se elabora, en una forma sensorialmente concreta y vívida entre realidad y juego, un nuevo modo de relaciones entre toda la gente que se opone a las relaciones jerárquicas y todopoderosas de la vida cotidiana. El comportamiento, el gesto y la palabra del hombre se liberan del poder de toda situación jerárquica (estamento, rango, edad, fortuna) que los suele determinar totalmente en la vida normal, volviéndose excéntricos e importunos desde el punto de vista habitual. La excentricidad es una categoría especial dentro de la percepción carnavalesca del mundo (Ibidem, 1979/2004, p. 179-180).

Cuando entrevistamos a vidaleras en el mes de febrero –semanas antes del carnaval– les manifestamos nuestro interés por escuchar algunas vidalas, y ellas accedieron amablemente a cantar. Sin embargo, con los primeros golpes del tambor demostraron cierta incomodidad: “La gente pensará que estamos locas” dicen entre risas. Si bien la práctica de este canto constituye un placer durante los días de carnaval, su ejecución por fuera de esa época no produce el mismo efecto.

Como pudimos observar, además de enmarcarse en un tiempo determinado (durante el festejo del carnaval), cantar

vidalas requiere otros complementos que debilitan las fuerzas coercitivas de la razón. En este sentido, la utilización de bebidas produce un “aligeramiento de la compulsión ejercida por la crítica” (Freud, 1991, p. 122) que otorga a los participantes un factor del placer como ahorro de gasto psíquico.

El desarrollo de la fiesta del carnaval incluye, como describimos anteriormente, la parodia de un bautismo a una ‘guagua’ de pan. La ceremonia es concretada por un vidalero que hace las veces de cura, y parejas de compadres y comadres de la guagua que se conforman en el festejo. Es un momento donde pueden ‘reírse’ de las leyes, la religión y los rituales impuestos por la ‘otra’ cultura y reconocerse sauceños con su canto: ‘sólo para el carnaval’. En ese contexto emergen en el canto, expresiones ocultas en lo cotidiano que se liberan durante los días festivos.

Resonancias remotas y recreación comunitaria en la vidala del carnaval

En su cotidianeidad, los vidaleros entretejen y resignifican los trazos del pasado en el flujo de acciones actuales. Se observa en la vida de los sauceños la

superposición de hábitos propios de la sociedad de consumo, con objetos y experiencias fuertemente asociadas al pasado. El trabajo cotidiano y artesanal de la tierra y el uso de técnicas y artefactos tradicionales en los quehaceres diarios coexisten con la televisión satelital, los teléfonos móviles, etc. También se observa esta fusión en los espacios físicos donde se practican vidalás.

En un presente sonoro cargado de cuarteto, cumbia y reguetón, la particular sonoridad de las bagualas y vidalitas irrumpe durante el carnaval, y pone en escena el pasado de los habitantes del lugar. La sonoridad de sus fórmulas rítmico-melódicas –construidas sobre los sistemas trifónico y pentafónico–, su estilo, las voces vibrantes y el percutir de los tambores, constituyen un valor indicial que devela –con su sonoridad ‘prehispánica’– la historia comunitaria de los pobladores. La rememoración que provoca la sonoridad característica de ambas escalas y la recurrencia en el uso de fórmulas rítmico-melódicas se complementa con el contenido de los textos en las coplas cuyos versos expresan, en muchos casos, estilos de vida diferentes de los que actualmente llevan los pobladores.

La carnavalización elabora formas específicas de lenguaje y comunicación que transgreden las pautas establecidas de una conducta funcional y adecuada. Se trata de algo así como una lengua propia de gran riqueza expresiva; marcadamente idiosincrásica, asociada a una perspectiva cambiante, dinámica, fluctuante, activa y proteica de la vida (Bajtín, 1933/2005, p. 16).

La *performance* musical del carnaval implica un acto comunicativo en el que se articulan signos verbales y no verbales, cuya manipulación se orienta a cambiar lo real e inmediato. En la práctica colectiva del canto con caja, se establece una forma de pensamiento que contribuye a la explicación y comprensión del mundo en el que habitan los participantes. Se constituye así, en tanto ‘práctica propiciatoria’¹⁰, en uno de los componentes que intervienen en la conformación de su visión, y que le dan sentido de ser y de estar en la realidad en la que viven. Estas acciones sociales, al operar en el plano de la *performance* del carnaval, encierran, como afirma Sánchez Hernández (2011), significados distintos de los empleados en un ámbito común y corriente, y construyen sentido en el sistema de creencias, de

¹⁰ “Construcciones intersubjetivas que sirven de intersección entre el desarrollo de la vida de los individuos y la consecución de un orden determinado, resultado de la realización de dichas prácticas” (Sánchez Hernández, 2011, p. 120).

valores y de acuerdos sociales contextualizados. En otras palabras, el deseo de un cambio en una realidad establecida hace de la *performance* del carnaval un acontecimiento extraordinario y especial.

Los elementos, símbolos e índices que se activan en la fiesta del carnaval, poseen una importante capacidad performativa, es decir, logran constituir a los participantes en miembros de un grupo/territorio. Los giros melódicos del canto con caja, los textos de sus coplas, el sonido de los tambores, constituyen aquello conocido que permite a los vidaleros reconocerse, identificarse. La práctica ritual del carnaval es un momento ‘liminal’ (Turner,1974), en el que se produce una instancia de debilitamiento de la estructura social, y se da lugar a los valores y mitos del pasado –la ‘antiestructura’– en los que se fundamenta lo comunitario, y que se reflejan en lo que Turner denomina “*communitas*”¹¹.

Durante la actuación, los ancianos asumen una autoridad genérica ante el resto de la comunidad. En esa

¹¹ La *communitas* aparece durante el periodo liminal, que es el de la sociedad en cuanto comunidad sin estructurar o rudimentariamente estructurada y relativamente indiferenciada, compuesta de individuos iguales que se someten a la autoridad genérica de los ancianos, que son los que controlan el ritual (Turner, 1974).

instancia la práctica musical de vidalas permite actualizar el vínculo entre el pasado y el presente. Los ancianos ocupan allí un rol protagónico como portadores de un modo de conocimiento donde la memoria, la conservación del conocimiento, es muy valiosa. Los ancianos son autoridad en la vidala.

A partir de la integración de las dimensiones puestas en juego en la *performance*, se encontraron denominadores comunes entre la práctica musical y su contexto de actuación que a su vez nos permitieron determinar cuáles son los elementos móviles y estáticos que rigen su relación. Dicho de otro modo, el estudio de esta *performance* musical nos ayudó a comprender ‘qué es lo que la música hace’ en términos realizativos, cómo hacen los sujetos y cómo a su vez los ‘valores indiciales’ de la práctica musical aportan en la construcción de significados en tanto exponen las formas clasificatorias existentes en el grupo social. Al mismo tiempo abre las puertas al tratamiento del vínculo dinámico entre las prácticas musicales tradicionales en relación con las identidades de los sujetos en la actualidad.

Referencias bibliográficas

- ARETZ, Isabel, (1978). *Música tradicional de La Rioja*. (Caracas: INIDEF OEA-CONAC).
- BAJTÍN, Mijaíl, (1933/2005). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid: Alianza.
- _____ (1979/2004). *Problemas de la poética de Dostoievski*, Madrid: FCE.
- CÁMARA, Enrique, (1994). *La música de la baguala del noroeste argentino*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Valladolid.
- _____ (2001). *La música de la Baguala*. En: *Música, Boletín Casa de las Américas* (6/7), 23-38. Cuba: Nueva época.
- BIALOGORSKY, Mirta y COUSILLAS, Ana María, (1992). *Nuevas perspectivas en folklore. Apuntes para una revisión crítica*. En: *Revista de Investigación Folklorica* (7), 15-23. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras UBA.
- CARRIZO, Juan Alfonso, (1942). *Cancionero popular de la Rioja*, Buenos Aires, imprenta A. Baiocco 3v., ilustr., mapas. Tucumán: Universidad Nacional, publicaciones varias.
- CLEMENT, Liliana, (2002). *Folklore, una disciplina científica. Algunos fundamentos epistemológicos*. En: *Revista de investigaciones Folklóricas* (17), 47-54. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- DE LA COLINA DE OTTONELLO, Beatriz, (1997). *San Blas de Los Sauces, una aproximación a su historia*. La Rioja:

Canguro.

DELGADO, Lelia, (1988). *Los componentes estéticos de la práctica social. Notas para el estudio del arte prehispánico*. En: Boletín de Antropología Americana (18), 33-48, México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia.

FREUD, Sigmund, (1991). *El chiste y su relación con el inconsciente*. En: Obras Completas, Volumen VIII, Buenos Aires: Amorrortu editores.

GEERTZ, Clifford, (2003). *La interpretación de las culturas*, Barcelona: Gedisa.

GREBE VICUÑA, María E. y ÁLVAREZ, Cristina, (1974). *La trfonía atacameña y sus perspectivas interculturales*. En: Revista musical chilena XXVIII / 126-127 (21-46), Chile: Facultad de Artes Departamento de música.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, (1990/2008). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós 4ª edición.

_____ (2004). *Diferentes desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.

GARCÍA, Miguel A. (2005). *Paisajes sonoros de un mundo coherente. Prácticas musicales y religión en la sociedad Wichí*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.

GARCÍA Y CHICOTE, (1995). *Texto y contexto. Una propuesta interdisciplinaria*. En: Ruiz, I. y García M. (eds.) *Texto y contexto en la investigación musicológica*. Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia Anual de la AAM: 88-102. Buenos Aires:

Instituto Nacional de Musicología.

GÓMEZ CARRILLO, Manuel (S/F). *Danzas y cantos regionales del norte argentino*, Vols. I y II, Buenos Aires: Ricordi.

HOOD, Mantle, (2001). *Transcripción y notación*. En: F. Cruces (coord.). *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología*, Capítulo 4: 79-114. Madrid: Editorial Trotta S.A.

LOTMAN, Yuri, (1999). *El fenómeno del arte*. En: *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.

RUIZ, Irma, (1989). *Hacia la unificación teórica de la musicología histórica y la etnomusicología*. En: *Revista Musical Chilena*, XLIII/172: 7-14. Chile: departamento de Música, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

_____ (1998). *Repensando la etnomusicología: homenaje al etnomusicólogo argentino Carlos Vega en el centenario de su nacimiento*. En: *Cuadernos de Música Iberoamericana* Vol. 6, España: Universidad Complutense.

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Gabriela, (2011). *Una aproximación antropológica a la comprensión de la eficacia realizativa de prácticas propiciatorias entre católicos de sectores medios en el Distrito Federal*. En: *Cuicuilco* 18(50): 119 -143. México: *Revista De Ciencias Antropológicas*.

SAN CRISTÓBAL OPAZO, Úrsula, (2018) *¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? Una breve introducción al concepto de performance en*

- humanidades y en música. En: Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas. Volumen 13 (1): 207-231. Colombia.*
- SODRÉ, Muniz, (1998). *Reinventando la cultura. La comunicación y sus productos.* Barcelona: Editorial Gedisa.
- TAMBIAH, Stanley, (1985). *Culture, Thought and Social Action: An Anthropological Perspective.* Cambridge: Harvard University Press.
- TURNER, Víctor, (1974). *Dramas Fields and Metaphors,* Ithaca: Cornell University Press.
- VELO DE PÍTARI, Yolanda, (1978). *Los cantos del carnaval en el Valle de Santa María.* En: *Revista del Instituto de Musicología Carlos Vega (2): 25-31.* Buenos Aires: Facultad de Arte y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina.
- VEGA, Carlos, (1941). *La música popular Argentina. Canciones y danzas criollas,* Tomo 2º, Volumen I, *Fraseología,* Buenos Aires: Imprenta de la Universidad.
- _____ (1965). *Las canciones folklóricas argentinas,* Buenos Aires: Editorial Instituto de Musicología, Subsecretaría de Cultura, Ministerio de Educación de la Nación.
- VERÓN, Eliseo, (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad.* Barcelona: Editorial Gedisa.
- WAISMAN, Leonardo, (1989). ¿Musicologías? En: *Revista Musical Chilena, XLIII/172 15-25.*

**Folklore, cuerpo y génesis: arte e identidades colectivas en
dimensión de proceso**

*María Inés Palleiro (UBA/CONICET) y Ana Soledad Torres
(UNA/FLACSO)*

Introducción

En esta presentación, nos referimos a los lineamientos generales del proyecto de investigación PIACYT- UNA “Folklore, cuerpo y génesis”, que propone una aproximación a expresiones artísticas de identidades sociales, objeto de estudio del Folklore, en su dimensión de proceso, desde la perspectiva de la genética textual. Este proyecto guarda continuidad con el proyecto Placyt anterior “Narrativa, corporalidad y construcción social de la alteridad: del cuerpo narrado al cuerpo en movimiento,” acreditado por la misma institución. De acuerdo con la convocatoria del Congreso, presentamos aquí la articulación de este proyecto con los resultados del precedente, y damos cuenta de algunos avances, relacionados con una experiencia didáctica llevada a cabo en los años 2019 y 2020.

El proyecto: encuadre y fundamentos teóricos

En continuidad con dos proyectos anteriores, “Danza, narrativa e identidades sociales” (Piacyt 2015-2017) y “Del cuerpo narrado al cuerpo en movimiento” (PIACyT 2018-2019), arriba mencionado, el proyecto “Folklore, cuerpo y génesis”, cuyos lineamientos aquí presentamos, tiene como objetivo indagar sobre expresiones artísticas de identidades sociales, dentro de la misma línea, desde una óptica diferente. Tal óptica consiste en investigar las conexiones entre Folklore, cuerpo y génesis, a partir de los resultados de proyectos anteriores, vinculados con la construcción narrativa de la corporalidad en distintas expresiones performáticas - desde cuentos folklóricos a historias de vida, ritos, danzas, relatos de creencias y discursos patrimoniales- en contextos latinoamericanos, con especial referencia al argentino, que dan cuenta de la construcción de identidades y memorias sociales en el Mercosur y que contemplan la perspectiva descolonial (Quijano 2014).

¿Qué es la mirada genética?

Grésillon (1994:7-31) caracteriza la perspectiva genética como «una mirada nueva» que privilegia «la génesis sobre la estructura». Esta mirada propone reconstruir la génesis o creación de un texto a partir del estudio de las

variantes de escritura, para subrayar su dimensión de proceso. Se centra así en el estudio de correcciones y variantes de manuscritos o textos electrónicos, a través de borradores, esbozos y esquemas. Desde este punto de partida, los estudios de génesis proponen configurar archivos de documentos de proceso (Derrida, 1997; Hay 1994,) Autores pioneros como Van Langendonck (1998) propusieron una trasposición de estos conceptos al hecho dancístico, y Palleiro (2004, 2013, 2016) al Folklore y la narrativa oral. Más tarde, la misma Palleiro profundizó el estudio de las interconexiones entre folklore, danza y génesis, entendiendo la danza, en su dimensión narrativa, como un despliegue del cuerpo en movimiento en el espacio escénico, organizado en secuencias coreográficas (Palleiro 2019a: 39-40). Sobre estas bases, propuso una reformulación de los conceptos de la genética textual para la narrativa oral, y corporal relacionada con el discurso dancístico, que es el eje del presente proyecto.

La propuesta gira en torno a la identificación de matrices folklóricas en expresiones artísticas de distintos contextos del país, a partir de una reflexión teórica que tiene como base estos fundamentos. Considera las expresiones

artísticas en su dimensión de proceso, con un especial acento en el carácter sónico de la corporalidad, que vehiculiza identidades sociales.

Las líneas de investigación

A partir de estos lineamientos, los distintos integrantes del proyecto desarrollan diversos itinerarios de investigación, tendientes a la creación de un archivo de expresiones folklóricas con una dimensión narrativa.¹² Estas

¹² Los integrantes y temas del proyecto son: 1)Palleiro con una propuesta original para el abordaje de enunciados narrativos folklóricos desde una perspectiva de génesis, 2) López Maggioni, con un análisis de marcadores discursivos de creencias populares en un corpus de la Segunda Encuesta sobre el Habla Regional de 1950. 3) Grizy y Torres con los resultados del trabajo “Diversidad de género en escena: una experiencia de voluntariado” de la UNA, 4) Díaz Ramos con un trabajo sobre “El folklore en las políticas educativas” 5) Acosta Aguirre y Giordano Lugo con una investigación “Folklore en el nivel secundario de Gral J Madariaga, en el marco de la Ley de enseñanza obligatoria del Folklore”. 6) Benítez con una reflexión sobre la génesis de la *Sinfonía Antártica* de Nicolás Sorín, 7) Pérez con una reflexión sobre la matriz folklórica del amor prohibido en la literatura 8) Fantoni con un trabajo sobre “Wendy y Peter Pan: Variantes de una matriz folklórica en clave de género” 9) Crino con un trabajo sobre el proceso de defensa del agua pura del colectivo “Arte por el agua” en Mendoza 10) Ostrowsky con una indagación sobre la génesis de la cueca malargüina 11) Pontnau y Vázquez con una perspectiva descolonial del arte folklórico a partir de obras de Candelaria Torres y Anahí Carballo. 12) Lafalce con un análisis sobre la celebración del día de muertos en Buenos Aires 13) Romero con una indagación sobre el culto a San La Muerte en el conurbano bonaerense 14) Vargas con una investigación sobre ritos de curación

expresiones comprenden relatos orales, registros de expresiones rituales, ceremoniales, dancísticas y recreaciones mediatizadas de matrices folklóricas en distintos contextos de Argentina (Cuyo, Noroeste, Centro, Patagonia, Ciudad y Provincia de Buenos Aires). De acuerdo con los lineamientos iniciales, el archivo de material narrativo folklórico oral y corporal será configurado y analizado en su condición de proceso, y este análisis estará acompañado por una reflexión acerca de la enseñanza del Folklore en ámbitos académicos, a la luz de la “Ley de Enseñanza del Folklore en las Escuelas” sancionada en noviembre 2019 por iniciativa de la senadora Odarda.

En respuesta a la convocatoria del Congreso, presentamos un avance de la propuesta y objetivos, y de resultados de dos experiencias didácticas que tuvieron como base los lineamientos de este proyecto, realizadas en la cátedra Palleiro, Metodología de la Investigación Folklórica y Folklore Aplicado en 2019 y 2020. Ambos espectáculos fueron

en la cosmovisión andina y 15) Zoric con un análisis de fenómenos de religiosidad popular corporalizada en torno a la tragedia de Cromañón. Las investigaciones tienen como eje común el abordaje genético de expresiones y prácticas artísticas vinculadas con la configuración de identidades sociales, en formato narrativo.

creados a partir de un *dossier* o archivo genético que consistió en la recopilación de cuentos de animales, leyendas, material audiovisual, noticias y memes de Internet relativos a dos temas: las matrices folklóricas de “El trato con el diablo” y “La dama fantasma” en 2019, y el comportamiento de los animales en tiempos de pandemia, en 2020, recreado en la obra “Animalia”. Ambas experiencias dieron cuenta de la transferencia de resultados de la investigación anterior y de los lineamientos del proyecto en curso, plasmada en actividades didácticas y recreaciones artísticas, enunciadas como objetivos específicos de ambos proyectos.

La hipótesis del nuevo proyecto postula que las distintas expresiones folklóricas, entendidas como manifestaciones estéticas de identidades sociales, tienen un componente somático o corporal esencialmente dinámico, susceptible de ser abordado en su dimensión de proceso con los instrumentos de la genética textual. Tal disciplina provee instrumentos útiles para el registro, archivo y análisis de material narrativo folklórico de distinta índole (cuentos, leyendas, anécdotas, historias de vida, ritos, expresiones dancísticas, musicales y patrimoniales) dado que pone el foco en su dimensión de proceso, y en la consideración de

versiones, variantes e itinerarios alternativos, en una cadena de semiosis infinita. El posicionamiento del investigador en un contexto social influye en la selección y modalidad de organización del material recopilado.

Sobre estas bases, el objetivo general del proyecto es, a partir de los lineamientos teóricos delineados por Palleiro (2002, 2004 a, 2018 y 2019 a y b), configurar un archivo de expresiones narrativas folklóricas (relatos orales –cuentos, leyendas, registros de narrativa personal, patrimonial y de creencias) que refleje la dimensión de la corporalidad y su condición de manifestaciones estéticas dinámicas de identidades sociales, en diversas versiones, variantes e itinerarios alternativos, con el auxilio de la genética textual, en contextos argentinos y latinoamericanos, en una articulación con los resultados obtenidos en el proyecto anterior, que sintetizamos en este trabajo.

Los ejes comunes a las distintas manifestaciones que se recopilaron y recopilarán son, entonces 1) el formato narrativo, 2) la presencia del componente somático o corporal, 3) la dimensión de proceso, 4) la condición de expresiones estéticas de identidades sociales ,5) la perspectiva de género, y 6) la presencia reflexiva del

investigador en el registro y análisis del material investigado.

Folklore, identidades y construcción social de la alteridad: del cuerpo narrado al cuerpo en movimiento

El proyecto que sirvió de base a que ahora presentamos desarrolló itinerarios temáticos que, a partir de una reflexión teórica inicial, transitaron por distintos tópicos relacionados con el Folklore como expresión estética de identidades sociales, con una metodología etnográfica, sin olvidar la perspectiva de género. Se propuso así una aproximación a expresiones estéticas identitarias desde una perspectiva deconstructiva, que se alejó de la construcción de estereotipos. Los distintos aportes, centrados predominantemente en expresiones narrativas de la corporalidad en movimiento, se centraron en la individualización de marcadores identitarios, y abordan asimismo aspectos relacionados con aspectos teóricos del Folklore, su modalidad de estudio y su circulación en las redes sociales, y con el *faklore* y las industrias culturales. Las formas narrativas corporalizadas del discurso folklórico reivindicaron asimismo así la construcción de identidades culturales descolonizadas, que involucraron el discurso ritual.

Integramos las distintas aproximaciones particulares en una reflexión general acerca de las distintas modalidades de despliegue narrativo de la corporalidad en contexto, orientada a destacar la relevancia de la dimensión de las creencias y del disciplinamiento corporal en manifestaciones de diversa índole, de los relatos orales, a las expresiones musicales, los conflictos patrimoniales, el despliegue lúdico y las manifestaciones dancísticas. Complementamos este abordaje con una reflexión acerca de la relevancia de las cuestiones de género en las distintas expresiones narrativas de la corporalidad, para deconstruir estereotipos apriorísticos vinculados con la identidad sexual binaria en las expresiones estéticas. Los resultados fueron sistematizados en una obra editada que llevó el mismo título del proyecto (Palleiro y Torres 2019), y que sirvió como base para las actividades de transferencia de las que damos cuenta en una sección siguiente de esta ponencia.¹³ El eje alrededor del cual articulamos las distintas investigaciones individuales fue entonces el estudio de expresiones narrativas del cuerpo en

¹³ Los resultados han sido ampliados en la segunda edición de la obra ya publicada en 2019, *Del cuerpo narrado al cuerpo en movimiento*.

movimiento, que involucra una retórica de la corporalidad, tanto en la narración oral como en la danza, el rito, el juego, la música y los conflictos patrimoniales. La continuidad con el proyecto que ahora presentamos está dada por la expresión narrativa del cuerpo en movimiento, en su dimensión de proceso.

Para ejemplificar la metodología del nuevo proyecto, exponemos el resultado de dos experiencias didácticas que tienen como base sus planteos iniciales. En ambas, se partió de un archivo de expresiones narrativas, que sirvieron como pretextos para composiciones coreográficas, de las que se documentaron todas las fases de su proceso de creación y ejecución, de acuerdo con los lineamientos metodológicos de la genética textual.

“El año que le vi el rabo al diablo”: transferencia de los planteos de la genética textual a la producción artística.

En este apartado presentamos, a modo de ejemplificación, el comentario de la génesis de dos espectáculos coreográficos articulados a partir de matrices folklóricas, y damos cuenta de algunos conceptos teóricos del nuevo proyecto, que sirven como base para las

investigaciones actualmente en curso.

El concepto fundamental es el de “matriz genética.” Entendemos por “matriz genética” el conjunto de elementos temáticos, compositivos y estilísticos comunes a distintas versiones de un enunciado folklórico, identificado mediante la confrontación intertextual de distintas realizaciones. Esta matriz funciona como pre-texto de itinerarios múltiples, semejantes a los recorridos dispersivos de un hipertexto virtual (Palleiro 2004, 2018). Cabe aclarar que la matriz no es un modelo preexistente, sino una reconstrucción realizada por el investigador a partir de la identificación de rasgos comunes a distintas realizaciones textuales concretas y específicas. A partir de esta identificación, pueden detectarse los elementos comunes que sirvieron a quienes produjeron el mensaje para articular tales realizaciones.

Como anticipamos, Grésillon (1994) define la mirada de la genética como el rastreo de las huellas del acto de producción en el producto, que es el enunciado. De modo análogo, Palleiro (2004, 2019 ay b) propuso rastrear las huellas de una matriz común en distintos de enunciados folklóricos, ya sea verbales, icónicos o dancísticos.

En 2019, los estudiantes de la cátedra de Metodología

de la Investigación Folklórica y Folklore Aplicado crearon un espectáculo coreográfico titulado por ellos mismos “El año en que le vi el rabo al diablo”, luego de haber confeccionado un archivo o *dossier* genético de realizaciones textuales de las matrices “La dama fantasma” y “El trato con el diablo”. Este archivo consistió en versiones orales recogidas en investigaciones de campo; y en registros escritos procedentes tanto de transcripciones de relatos orales como de recreaciones escriturales y mediatizadas. Todos estos discursos sirvieron como pretextos para una trasposición coreográfica, de la cual, con la metodología de la genética textual, se documentaron las distintas fases de su proceso creativo.

El proceso creativo entretejió matrices folklóricas con la problemática de los desaparecidos de la última dictadura militar argentina y con la del femicidio. Si bien las docentes no intervinimos en la asociación de estas matrices con los sucesos de la última dictadura militar argentina, nuestro posicionamiento subjetivo se advirtió en el aporte de material de primera mano de quienes vivieron esas épocas de persecución y espanto, y recogieron testimonios de compañeros y amigos ex detenidos, y recuerdos de

desaparecidos y desaparecidas. Como puntualizaremos más abajo, todos estos elementos sirvieron para la creación de un archivo documental, que funcionó como primer pre-texto para la creación del espectáculo coreográfico. En este proceso, se seleccionaron relatos folklóricos de tratos con el diablo y de apariciones fantasmales de jóvenes mujeres, para entretrejerlos con testimonios de jóvenes desaparecidas de la última dictadura militar argentina, en clave de género. Así, se llegó a una identificación metafórica de la figura del diablo con la del comandante en jefe del ejército en tiempos de la última dictadura militar argentina, Jorge Rafael Videla, responsable de ordenar el secuestro y desaparición de jóvenes militantes.

El espectáculo estuvo dividido en dos escenas, en las que se recrearon diversas temáticas relacionadas a la figura del diablo como la desaparición de personas –especialmente, de jóvenes mujeres- en la dictadura militar, los secuestros de bebés y la búsqueda emprendida por las madres y abuelas de Plaza de Mayo. Este primer cuadro reelaboró la matriz “El trato con el diablo” en clave coreográfica. La primera escena se abrió con un cuadro festivo musicalizado por una cumbia, interrumpida por un personaje que representaba a la vez, en

una condensación metafórica, a la figura del diablo y a la del ex comandante en jefe de la Junta Militar Jorge Rafael Videla, que arrastraba a los personajes hacia un destino fatal de desaparecidos – ni vivos ni muertos- que dio lugar a su asociación con figuras fantasmales. La misma figura siniestra arrojó a jóvenes mujeres, tanto solteras como embarazadas y madres de criaturas pequeñas, hacia el mismo destino trágico, que incluyó el robo y asesinato de bebés.

A este cuadro, siguió la segunda escena que recreó la matriz folklórica de “La dama fantasma”, asociada con la problemática de violencia de género y el femicidio. Los relatos de la matriz de “La dama fantasma” y “El trato con el diablo”, referidos respectivamente a la aparición fantasmal de una joven mujer en las afueras de un cementerio, y al pacto que un hombre o una mujer celebran con el diablo para obtener beneficios, sirvieron así como pre-textos para la composición coreográfica. Ese cuadro se inició con la aparición de una estudiante personificando una mujer muerta que andaba penando, y su desarrollo continuó, acompañado en el discurso musical por un tango. En el mismo cuadro, las mujeres, caracterizadas por su vestimenta blanca, en consonancia con la matriz de “La dama fantasma”, fueron

pasibles de violencia de género. Esto dio pie para el último cuadro, en el que tales atrocidades fueron asociadas con los femicidios contemporáneos de jóvenes mujeres, cuyos nombres fueron pronunciados en la escena de cierre por una voz en off, acompañada por música de zamba.

Todas las coreografías siguieron una línea secuencial que, a través de la corporalidad, expresó la contraposición entre la alegría vital de la danza -manifiesta en la cumbia inicial- y el dolor extremo. Esta contraposición estuvo resaltada por recursos escénicos de vestuario, maquillaje, música, iluminación y efectos escénicos, tales como la vestimenta negra del diablo, con su rabo rojo, en contraposición cromática con el blanco de las “damas fantasmas” y el vestuario colorido del cuadro inicial de cumbia, los efectos de humo, el maquillaje blanco de las bailarinas. Se unió a este juego multisemiótico de códigos de vestuario, el de iluminación, que osciló entre la luminosidad inicial que acompañó a la cumbia; el repentino oscurecimiento del espacio escénico que acompañó a la irrupción del diablo, y los efectos de humo que acompañaron el cuadro de las mujeres fantasmas, junto con el trabajo poético de selección y combinación de música. Cerró el

espectáculo la canción “Los dinosaurios” en versión cantada *a capella* por los propios estudiantes a partir del pre-texto de la versión de Charly García. La obra finalizó con el mencionado recurso de la voz en off que ofreció una tocante enumeración de los múltiples nombres de jóvenes mujeres víctimas de femicidio en las últimas décadas.

Como ya anticipamos, todas las etapas de elaboración del espectáculo fueron documentadas en un archivo, que dio cuenta de la dimensión procesual de un espectáculo coreográfico. De este modo, los estudiantes inventariaron, inicialmente, los distintos relatos orales registrados en archivos en audio, las transcripciones escriturarias, y los archivos multimedia. A partir de estos archivos iniciales, surgió la idea de identificar la figura del diablo con la de un militar de la época de la última dictadura militar argentina, y de la dama fantasma con las jóvenes mujeres desaparecidas. En este punto, los estudiantes recurrieron a la obra de Palleiro (2019c), *Memorias de la décima división de primer año, Colegio Nacional de Buenos Aires 1971-1976*, que contiene una recopilación de testimonios orales y escritos de quienes vivieron su adolescencia y juventud en épocas de la dictadura militar, los estudiantes encontraron testimonios de

mujeres, en esos tiempos jóvenes o adolescentes, que fueron detenidas, y que lograron sobrevivir a la última dictadura militar, y testimonios de recuerdos de quienes no lo lograron, y aún hoy permanecen desaparecidas. Tales testimonios sirvieron también como pre-textos para la recreación coreográfica. Los estudiantes registraron también las distintas etapas de elección de vestuario, música y coreografías, hasta la fase de puesta en escena del espectáculo. Mediante encuestas de recepción aplicadas al público, registraron también post-textos de la obra, bajo la forma de comentarios.

De este modo, los estudiantes pudieron advertir el trabajo de investigación que supone una elaboración coreográfica vinculada con la expresión artística de identidades y memorias sociales, y la eficacia de los instrumentos brindados por la Folklorística y la Genética Textual para tal indagación. Tales instrumentos teóricos y metodológicos fueron incluidos en el diseño inicial del proyecto en 2019, y profundizados a partir de su ejecución en el año 2020.

“Animalía- Cortá con tu humano”: la génesis de un videotexto paródico en tiempos de una pandemia global

La experiencia investigativa y pedagógica vinculada con la perspectiva de génesis fue realizada también en el año 2020, en el contexto de la pandemia del COVID, y con instrumentos metodológicos más afinados, surgidos a partir de la ejecución del proyecto “Folklore, cuerpo y génesis.”

El año 2020 fue atravesado por la pandemia mundial causado por el COVID-19, y por esa causa el sistema educativo tuvo grandes modificaciones. En la asignatura Metodología de la Investigación Folklórica y Folklore Aplicado de la Universidad Nacional de las Artes (cátedra Palleiro), la modalidad de dictado de clases presenciales fue reemplazada por la modalidad virtual. La experiencia fue altamente exitosa, y se cumplieron y superaron los objetivos propuestos, con la realización de un trabajo colectivo vinculado con la génesis de un espectáculo coreográfico a partir de un trabajo de investigación. El tema general propuesto por las docentes Palleiro y Torres, al que los estudiantes agregaron su propia propuesta creativa, fue: “Coronavirus en Argentina: marcas identitarias locales de una pandemia global a través del humor”.

La primera parte de la experiencia consistió en la confección de un archivo documental, que incluyó cuentos

folklóricos de animales (tanto transcripciones de versiones orales como recreaciones literarias) y enunciados virtuales tales como memes cómicos circulantes en Internet, relativos a la pandemia, muchos de los cuales fueron considerados como microrrelatos icónicos. La hipótesis de la que se partió fue que en tiempos de la pandemia global del coronavirus cada comunidad brinda respuestas locales que contienen marcas de la identidad cultural de ese grupo y los mensajes humorísticos contienen parte de esas respuestas, en tanto se trata de instrumentos que permiten canalizar miedos y angustias frente a una situación trágica. En el proceso de selección del material archivado, los estudiantes eligieron trabajar con el relato oral del humahuaqueño Horacio Castro, “El zorro, el primero de los animales” (Palleiro en Arcaro 2004). Dicho relato, recopilado por Palleiro, narra cómo el zorro fue el primer animal creado por la Pachamama, en un tiempo originario, con todas las cualidades de un ser viviente animado, y cómo, paulatinamente, muchas de esas cualidades fueron pasando a distintos animales, hasta llegar a un “mono opa”. Este “mono opa”, al que la Pacha le otorgó una gran parte de la inteligencia del zorro, fue el hombre, quien se dedicó a destruir el equilibrio natural y a perseguir a

los demás animales, y sobre todo al zorro, quien se vio obligado a defenderse con su astucia. Este relato sirvió como pre-texto para crear el personaje de un zorro personificado, presidente de la república de los animales, llamada “Animalía”. Este fue el título del espectáculo de videodanza al que el archivo inicial sirvió como pre-texto.

La experiencia investigativa vinculada con los estudios de génesis consistió en este caso, al igual que en el anterior, en la documentación de las distintas fases del pasaje del archivo inicial a dicho espectáculo. De acuerdo con las características del material, se resolvió incorporar a este espectáculo la parodia de un programa televisivo, al que se tituló “Cortá con tu humano”. Se trató de la reversión paródica del programa de actualidad transmitido en 2020 por un canal de aire con la conducción de la periodista Verónica Lozano, titulado “Cortá por Lozano”. El eje de la parodia fue transformar a los protagonistas en animales que expresaban su punto de vista sobre el comportamiento, a menudo irresponsable, de los humanos en tiempos de pandemia. El “noticiero” consistió así en una sátira en la que los periodistas y reporteros eran animales que transmitían diferentes noticias y relatos de actividades que los humanos realizaban

en la situación de pandemia. Estas noticias fueron creadas por los estudiantes teniendo en cuenta los pre-textos reunidos en el archivo inicial, al que agregaron informaciones reales circulantes en la prensa escrita y en las redes sociales como memes viralizados.¹⁴

El archivo sirvió como pretexto para el logro del producto textual de una presentación en video difundida por un canal de *YouTube!*¹⁵ Los presentadores de este noticiero virtual fueron estudiantes, quienes personificaron a una oruga y una pantera, y tal presentación sirvió como marco para una estructura flexible con distintas “notas” que fueron los núcleos del desarrollo secuencial. En primer lugar, un cronista entrevistó a un gato real, filmado en diferentes momentos para hacer coincidir la imagen con las voces guionadas, al que llamaron “Don Gato”. Este narró, desde su perspectiva animal algunos avatares del encierro de los humanos. Otra nota presentó a *Scooby Doo*, un perro cuyo

¹⁴ Los y las estudiantes se dividieron en los grupos de: Archivo, Guión, Edición, Música y Sonido, Coordinación y Producción General, Prensa y Difusión, Composición y, por último, Comentarios finales y Recepción.

¹⁵ La producción artística se puede consultar en <https://www.youtube.com/watch?v=CHtPTkYZ8d4>

dueño se pasaba el tiempo cocinando y, por último, se presentó a un caballo, que comentó la pereza que dominó a los humanos que en tiempos “normales” lo usaban como instrumento de trabajo. En esta misma línea, el pingüino que oficiaba de corresponsal del noticiero intercambió palabras con los periodistas del estudio, y dejó ver las fallas técnicas propias de las conexiones en tiempo de aislamiento. Una de estas notas se refirió a las llamadas “salidas recreativas” de los humanos por los bosques del barrio de Palermo, sin la debida distancia social en sus actividades deportivas.

Este bloque de notas estuvo separado del siguiente por cortes publicitarios, uno de los cuales promocionaba el film “Guardianes del litoral” protagonizado por un carpincho. El film promocionado se refirió el modo cómo los animales del litoral argentino se enseñorearon de un hábitat antes asignado a los humanos. El segundo fue un aviso comercial de humanos que hablaban como loros, en una parodia de las actividades desarrolladas por los humanos en tiempos de pandemia.

En el segundo bloque, dos periodistas en estudio, representados por los personajes de la Pantera y la Oruga presentaron a la Doctora Dog Chaw, personificando a una

médica quien, bajo la figura de un perro, explicó de manera cómica los síntomas de la enfermedad COVID-19, con alusiones a remedios vinculados con creencias tradicionales como la “caña con ruda del 1º de agosto, día de la Pachamama” para curar el dolor de garganta.

La secuencia central en este noticiero paródico fue la del discurso del Zorro personificado, pronunciado desde su “quinta El Carpincho”, con una investidura presidencial que satirizó los discursos de Alberto Fernández anunciando las medidas de aislamiento social preventivo y obligatorio desde la quinta presidencial de la localidad bonaerense de Olivos. El final de este discurso instaba a los animales a “no darle voz” a las mascotas humanas y a ponerse “una mano en el corazón y un barbijo en la mascota” (humana) para vigilar que los humanos no cayeran en actitudes irresponsables que perjudicaran nuestra salud y que obligaran a los animales a tomar, en última instancia, la trágica medida sintetizada en la fórmula paródica “Cortá con tu humano”. Siguió a esta secuencia otra, presentada como la propaganda televisiva de un avance del programa de almuerzos de la estrella de televisión “Birtha Negrand”, en una obvia sátira a la actriz, conductora Mirtha Legrand, protagonizada por una perra

caniche cubierta de joyas comiendo alimento balanceado, con un gato como invitado sentado en un sillón de terciopelo.

Cerró la presentación un número coreográfico de autoría de Jeremías Vizcaíno, “Certamen para los nuevos protocolos 2020”, que consistió en una sátira de los certámenes de danza folklórica en diversas sedes virtuales, en los que las distintas coreografías fueron desplegadas con dispositivos de distancia social como palos de madera, con efecto cómico. El final fue acompañado por la chacarera denominada “La chacandemia” de autoría de los/as estudiantes Verónica Giordano y Sebastián Palopoli.

Esta realización en video, que consistió en una combinación multisemiótica de discurso verbal, discurso de la imagen, música y danza, tuvo como pretextos tanto cuentos folklóricos y relatos cosmogónicos protagonizados por animales, como noticias referidas tanto a la vida libre de animales en espacios ganados a los seres humanos en confinamiento, noticias de actualidad referidas a medidas de cuarentena, discursos políticos como los del presidente Alberto Fernández, programas y publicidades televisivas, y otros discursos, hilvanados en el producto final en una recreación intertextual.

La idea generadora, a partir de este archivo inicial, fue decantando así en el formato de un noticiero capaz de servir como marco a distintos cuadros que entremezclaron discurso narrativo, comentativo y publicitario, en un trabajo de selecciones y combinaciones poéticas cuyas diversas fases de elaboración fueron documentadas. Esto permitió advertir el carácter procesual de toda creación discursiva subrayado por la genética textual, y su reelaboración en distintas instancias, incluida la de recepción que fue documentada no sólo a través de encuestas y devoluciones de especialistas como Yael Szmulewicz e Ignacio González Cano. Tales devoluciones actuaron también como post-texto, que evidenció el proceso de resignificación continua de todo discurso.

Este trabajo logró documentar las distintas fases de creación de un archivo, a la vez que evidenciar el juego intertextual de diálogo de unos textos y discursos con otros, y poner de manifiesto el trabajo estético de selecciones y combinaciones de toda creación artística, que se resignifica no sólo en cada instancia de creación sino también en cada interpretación, en una cadena de semiosis infinita (Peirce 1987). De este modo, a través del discurso del cuerpo en movimiento, se recrearon matrices folklóricas que sirvieron

como pre-textos, junto con otros discursos y soportes textuales, para la puesta en texto de enunciados de identificación grupal, como el de los argentinos en tiempos de Covid 19. En el curso del trabajo, se reflexionó sobre la potencialidad sígnica del discurso corporal, que permite, a través de su despliegue en movimiento en el espacio escénico, expresar aspectos vinculados con identidades sociales. Se puso énfasis también en la dimensión cultural del cuerpo y en su disciplinamiento social, que incluye el entrenamiento coreográfico (Citro 2010).

Así, se cumplió con el objetivo de transferencia de la investigación hacia la producción de un espectáculo artístico con claras marcas identitarias.

A modo de cierre: resultados preliminares

El proyecto, que plantea una aproximación a las vinculaciones entre Folklore, cuerpo y génesis desde la doble vía de la reflexión teórica y de la trasposición artística, tuvo ya sus primeros resultados que incluyeron actividades de transferencia. Estos resultados consistieron en el registro del proceso de génesis de dos obras coreográficas, que tuvieron como pre-textos archivos documentales de material narrativo

folklórico y de otra índole, recreado a través del cuerpo en movimiento. Folklore, cuerpo y génesis fueron en efecto las líneas directrices de los dos espectáculos coreográficos: *El año que le vi el rabo al diablo* y *Animalia*.

Los conceptos de “matriz”, pre-texto, texto en proceso, posttexto y semiosis infinita, que configuran el marco teórico del proyecto, trabajados por Palleiro en investigaciones anteriores y revisitados en relación con expresiones narrativas del cuerpo en movimiento, fueron también los fundamentos de la puesta en escena de las obras y de la confección de los archivos coreográficos. El proyecto incluyó también una reflexión sobre el cuerpo en movimiento como vehículo de expresión de identidades, a partir de la re-creación coreográfica de aspectos vinculados con la memoria social, como la problemática de los desaparecidos, y la de las respuestas locales a una pandemia global.

Nuevas aperturas

En las fases siguientes, buscaremos ampliar estos resultados, de acuerdo con la hipótesis inicial, hacia la confección de un archivo de expresiones narrativas folklóricas de distintos contextos regionales de la Argentina (Noroeste,

Patagonia, Cuyo, Región Central y Ciudad y Provincia de Buenos Aires) con la documentación de relatos orales, expresiones rituales, coreográficas y musicales, en su dimensión de proceso. Este archivo incluirá versiones y variantes de relatos, y pretextos (documentación previa) y postextos (documentación posterior) de archivos coreográficos, con el registro de las huellas de la corporalidad del enunciador en el discurso enunciado. Acompañaremos el registro y archivo de material de un análisis, orientado a evidenciar los signos de identidad cultural presentes en cada mensaje (con especial atención a signos corporales). Enfatizaremos la dimensión procesual de cada archivo, en un proceso de semiosis infinita. Incorporaremos al análisis conceptos vinculados con el pensamiento descolonial, en aquellos archivos vinculados con relatos orales de comunidades originarias cuyo discurso se vincula con la llamada “desobediencia epistémica” (Quijano 2014). En cuanto a la transferencia, esperamos que este archivo sirva como documento para la enseñanza del Folklore y para la producción de expresiones artísticas en su dimensión de proceso, de la que aquí presentamos un ejemplo.

Bibliografía

CITRO, Silvia, coord. (2010) *Cuerpos plurales*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.

DERRIDA, Jacques, (1997) *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, España: Trotta.

GRÉSILLON, Almuth, (1994). Qué es la crítica genética (Traducción María Inés Palleiro). *Filología*, XXVII, (1-2), 25-52.

HAY, Louis, (1994). La escritura viva (Traducción María Inés Palleiro). *Filología*, XXVII (1-2) (1994), 5-23.

JAKOBSON, Roman. (1964) *Closing Statement: Linguistics and Poetics, Style in Language* comp. by Th. A. Sebeok, Massachusetts, MIT Press, 350-377.

PALLEIRO, María Inés (2002) *All that AIDS. Oralidad, escritura y génesis en una matriz folklórica*, En: Azucena Colatarci, *Folklore Latinoamericano III*, 195-222, Buenos Aires, Argentina: Área Transdepartamental de Folklore IUNA.

PALLEIRO, María Inés (2004a) *Fue una historia real. Itinerarios de un archivo*. Buenos Aires, Argentina: Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

PALLEIRO, María Inés (2004b) *Los cuentos de Juan Zorro: versiones orales, recreaciones literarias y trasposiciones*

coreográficas, En: María Arcaro comp., *Contar y bailar. Recreaciones literarias y trasposiciones coreográficas a partir de la narrativa tradicional*, 61-81, Buenos Aires, Argentina: Dunken,

PALLEIRO, María Inés (2018) *La dama fantasma. Los laberintos de la memoria en el relato folklórico*. pp.15-42. Buenos Aires, Argentina: La Bicicleta.

PALLEIRO, María Inés comp. (2019a) *Cuerpos que danzan. Hacia una teoría del discurso dancístico*. El Palomar, Argentina: Casa de Papel.

PALLEIRO, María Inés (2019c) *Memorias de "la décima" división, Colegio Nacional de Buenos Aires (1971-1976)*. El Palomar, Argentina: Casa de Papel.

PALLEIRO, María Inés y Ana Soledad TORRES (2017) *Danza, narrativa e identidades sociales*. Buenos Aires, Argentina: La Imprenta Ya.

PALLEIRO, María Inés (2019b) *Del cuerpo narrado al cuerpo en movimiento*. ed. por Ana Soledad TORRES. El Palomar, Argentina: Casa de Papel.

PEIRCE, Charles, (1987) *Obra lógico-semiótica*. Madrid, España: Taurus.

QUIJANO, Aníbal, (2014). *Colonialidad del poder*

eurocentrismo y América Latina. En: Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder: 777-832. Buenos Aires, Argentina: Clacso.

VAN LANGENDONCK AUGUSTO, Rosana, (1998). *A Sagração da primavera. Dança & gênese*. São Paulo, Brasil: Edição do Autor.

La palabra hablada en el proceso escritural sobre el *otro*. El caso de la Colección de Folklore / Encuesta Nacional de Folklore de 1921.

Ana María Dupey

Introducción

Se cumple un siglo de la realización de la encuesta que dio origen a la *Colección de Folklore* organizada por el Consejo Nacional de Educación en el marco de la política educativa de la primera mitad del siglo XX. La misma despliega el universo del folklore representativo de los sectores populares en el ámbito nacional. Constituyó una intensa y extensa tarea de registro por parte de maestros recolectores, quienes mediante un trabajo situado en el territorio reunieron múltiples testimonios sobre variadas temáticas del folklore. En la actualidad conforma un archivo de la memoria del folklore referida a los sectores populares.

La Colección ha tenido un gran impacto en la producción de conocimientos de distintos especialistas procedentes de la historia,¹⁶

¹⁶ De la Fuente, A. (2007).

la literatura,¹⁷ la arqueología,¹⁸ el folklore,^{19 20} la etnobotánica²¹ y la lingüística²² entre otras disciplinas. Pedagogos y educadores han aplicado información de la misma a la enseñanza.²³ Se han escrito valiosos trabajos en torno al valor de la misma en relación con las políticas educativas y culturales de la primera mitad del siglo XX.²⁴ No obstante, es menor el número de escritos que han tomado a la colección y, en especial, la producción de sus registros escritos como objeto de estudio. En esta oportunidad, me propongo revisitarla para indagar la labor escrituraria desplegada por los maestros con respecto a las voces de esos otros que se consideraban detentaban las prácticas y el saber del folklore.

Perspectivas para el estudio de la Colección de Folklore

Abordo la *Colección de Folklore* -popularmente conocida como *Encuesta Nacional de Folklore* (ENF)- siguiendo a M. De Certeau

¹⁷ Chicote, G. (2019).

¹⁸ Miyano, J. P., & Ratto, N. (2020)

¹⁹ Palleiro, M. I. (2013) y (2019)

²⁰ Fernández Latour de Botas, O. (1960).

²¹ Scarpa, G. F., & Rosso, C. N. (2018).

²² Domínguez, V. S. (2019).

²³ Salcedo, C. E. Q., & de Ortiz, A. G. (1996).

²⁴ Néia, V. H. S. (2016), Bentivegna, D. L. (2013) entre otros.

(1996) como lugar, como espacio físico mayormente de papel, en donde se inscribió una práctica escrituraria - correspondiente al modelo civilizador occidental y a las formalidades de la época- en la construcción de un saber y un saber hacer asignado a la entidad *pueblo / folk*. Me interesa destacar cómo el maestro en el marco de la institución educativa a la que pertenecía pasa a la grafía – escritura, dibujos y partituras musicales- la voz del otro, cómo la instancia de escrituración -que intenta dar cuenta de un referente al que interpreta como real- está atravesada por múltiples relaciones dialógicas. Finalmente, cómo la escritura basada en la oralidad crea una entidad social –el grupo *folk*, el pueblo- y la califica.

Para dar cuenta de estos interrogantes planteo un acercamiento desde las perspectivas propuestas por Carlo Ginzburg (1994) relativas a la fertilidad de los estudios de microhistorias culturales relacionadas con sectores subalternos. Estas formulaciones - comentadas por Aguirre Rojas (2003)- cuestionan la idea de una historia aristocrática y el modelo descendente de la cultura (producida por la elite para ser imitada y asimilada pasivamente por los sectores subalternos, asumiendo que la cultura es patrimonio exclusivo de las clases ilustradas. Asimismo, afirma la circularidad de las distintas culturas y los intercambios entre sus distintos sectores, cuestión que se hace presente en la Colección. A contrapelo de

posiciones que plantean con escepticismo la posibilidad de acceder a las culturas orales populares -sean de carácter étnico o folklórico o de grupos minoritarios- Ginzburg va a desarrollar un paradigma indiciario, indirecto y conjetural para el abordaje cualitativo de la cultura de dichos grupos, atento a que las fuentes documentales referidas a dichos sectores fueron elaboradas mayormente por las elites. Por ello, focaliza en el elemento dialógico subyacente a los testimonios y a sus registros, tales como: la falta de concordancias, las lagunas, las anomalías, las fragmentaciones y las distorsiones presentes en los documentos, que constituyen valiosos indicios para la constatación de un hecho y/o la comprensión de la experiencia vivida por los sujetos.²⁵

En este último sentido, retomo la propuesta de Mijaíl Bajtin (1952) que cuestiona un enfoque monológico y dogmático de los textos y plantea una perspectiva dialógica de múltiples citaciones de un texto en otro. Dialogismo sostenido en la producción de la Colección por la citación de los dichos de los consultados y los comentarios vertidos por los escribientes de los dichos, lo que genera una proliferación de voces en la que emergen polémicas y disputas en torno a saberes y prácticas del folklore. Aproximación, esta última que difiere de

²⁵ Retomando reflexiones de A. Jiménez Becerra (2011) sobre nociones de C. Ginzburg.

aquellas orientadas hacia la manifestación del objeto folklore en términos referenciales y del discurso objetivo que presume la reproducción literal -sin otra intención- de las palabras del consultado, que han sido dominantes.

Para focalizar el discurso dialogístico presente en los registros realizados por los maestros en base a los dichos de los consultados, me apoyo en las nociones de intertextualidad por tratarse en el caso de los registros de la Colección de textos escritos por el entrevistador en los que se hace referencia a discursos orales emitidos por el entrevistado, en los que este último da cuenta de un referente que va a ser connotado como folklore por el escribiente. Esta relación de intertextualidad y de citación presenta distintas variantes.²⁶ Aquella en la que el entrevistador imita el habla oral del entrevistador en su registro, especialmente, cuando cita expresiones de géneros verbales con formas fijas²⁷ como poesía, refranes, adivinanzas, cuentos acumulativos etc. tratando de conservar la forma literal. Característica que facilita que se conserven definidos los límites del texto citado. Pero en la Encuesta no sólo se presenta la citación intertextual sin inserción de segundas voces sino también

²⁶ De acuerdo a los análisis sobre intertextualidad de J. A. Amorós (1987)

²⁷ Formulaicas.

citaciones con inserciones de voces polémicas implícitas o explícitas. Estas inserciones pueden ser antagónicas como es el caso de la cita de la descripción de una práctica avalada como creencia religiosa verdadera por el entrevistado que es clasificada como superstición, por el entrevistador, porque no responde a un conocimiento comprobable científicamente. O bien por ajustar la citación del texto al marco donde se la inscribe, que califica a dicha práctica como superstición. A continuación, me referiré al marco en donde se recontextualizaron los discursos orales.

Marco epistemológico e institucional de la Encuesta Nacional de Folklore

La *Colección de Folklore* - popularizada con la denominación ENF- se originó en el proyecto de *Recopilación de la Literatura Popular (Folklore Nacional)* propuesto por Juan P. Ramos en 1921. El mismo se llevó a cabo en el marco del sistema educativo del Consejo Nacional de Educación²⁸ con la participación de maestros de las escuelas primarias nacionales, quienes debían recoger el *material disperso de prosa, verso y música del folklore argentino* mediante la

²⁸ La aprobación del proyecto fue registrada en el Acta del Consejo Nacional de Educación del 16 de marzo de 1921 publicada en *El Monitor de Educación Común* 1921 (39) 81.

consulta a personas que tuvieran el mayor conocimiento sobre saberes (leyendas, cuentos, casos, refranes, décimas, relaciones, adivinanzas, canciones, conocimientos sobre plantas, animales, otros elementos de la naturaleza, los pueblos originarios, etc.) y prácticas (ceremonias, rituales, faenas rurales, prácticas curativas, juegos infantiles y sociales, etc.) pertenecientes al pueblo. Los tipos de materiales a recopilar fueron caracterizados con atributos distintivos con respecto a la Modernidad. Vinculados al pasado, conservados a través de la tradición, transmitidos comunitariamente y que presentaran una gran adhesión por parte de los sectores sociales identificados con el *pueblo*, el *folk*, en el sentido este último de los sectores populares diferenciados de la elite modernizadora orientada hacia la innovación, el progreso, el cosmopolitismo, guiada por el modelo civilizatorio europeo a emular. De este modo, el proyecto se constituyó en un medio de construcción de ese “otro” denominado en 1846 por W. J. Thoms: *folk*. El principio contrastivo para delimitar y definir los saberes y las prácticas (*lore*) pertenecientes al *folk* quedan evidenciados en las *Instrucciones a los Maestros para el mejor cumplimiento de la Resolución adoptada por el H. Consejo sobre Folklore Argentino*²⁹ en cuyo texto se formula una

²⁹ Publicadas en *El Monitor de Educación Común* 1921 (39) 580: 3-26

tipología para la selección de lo recolectable como folklore. En dicha clasificación las creencias y las prácticas vinculadas a *fenómenos naturales, plantas, animales, faenas, juegos, la muerte y el juicio final, curanderismo, brujería*, etc. son modalizadas como *supersticiones*, criterio demarcador del folklore con respecto al pensamiento moderno, que opera en un sentido doble. Por un lado, califica a las creencias folklóricas vinculadas al mundo de la naturaleza y a la esfera de la vida espiritual como falso conocimiento, resultado de la ignorancia o de un pensamiento rústico, es decir, por una carencia de, por un no poseer. Por otro lado, presenta a dicho folklore como algo que se resiste, que está en pie por encima de, en este caso, los valores y principios ontológicos de la cultura letrada dominante, lo que indica una tensión, una presión ejercida, una situación de disputa que atraviesa los registros de la Colección.

La aprobación del proyecto habilitó la realización de la encuesta como espacio en donde podían hablar sectores sociales, mayormente, no considerados por los sectores letrados, dando legitimidad al espacio y a sus hablantes. Al mismo tiempo dispuso el

<http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/monitor/monitor/580.pdf>
(Recuperada 10-9-21)

pasaje de las voces de esos hablantes sobre su folklore a la escritura y emplazó al docente en el papel de entrevistador-escriba. Esta distribución de roles y sus desempeños fueron regulados mediante las mencionadas instrucciones elaboradas conforme a categorías cognitivas y lógicas representativas de la Modernidad en relación con el folklore y condicionados por el contexto de la comunicación recolector-consultado situado en la comunidad donde se efectivizaba el mencionado intercambio.

Todos estos factores influyeron en el proceso de la entextualización (extracción del texto de la interacción oral entrevistado - entrevistador) y recontextualización de la palabra hablada en un discurso escrito.³⁰ Esta escritura con la voz del otro implica un trabajo de fabricación del otro y de articulación con este último. Utilizo la noción de fabricación porque enfatizo en que esta labor de escritura impone sus formatos y los cánones de la cultura letrada de la época así, como también, los principios ontológicos y culturales subyacentes al instructivo de la encuesta. Estas pautas que condicionaban la orientación de la percepción y cognición del otro *popular / folk* y su valoración no fueron siempre interpretadas por

³⁰ Se siguen los conceptos de entextualización, descontextualización y recontextualización formulados según R. Bauman, y Ch. Briggs (2000).

los maestros entrevistadores en el mismo sentido.

Análisis de registros escriturales de la Encuesta Nacional de Folklore

En esta sección se analizan distintos registros escriturales formulados por el maestro/entrevistador. Para focalizar la relación dialógica entre las distintas voces presentes en dichos registros se adopta la noción de semiosis ilimitada formulada por Ch. S. Peirce a partir de la teoría del signo y en particular por la noción de interpretante, según su formulación, en “CP 2.92; CP 2.228, 2.308, 5.253, *entendiendo por interpretante un signo que traduce y desarrolla el signo original en algún sentido diferente en el que estaba en la relación anterior. Por tanto, debe poder representar algo que representa la representación en cuanto representación (W 1:323).*³¹ Es decir, la cognición producida en el marco de la relación triádica que establece con los otros dos componentes el signo al interior del proceso semiótico.

El docente A. G. Cano de la provincia de Formosa resignifica una información referida a una práctica predictiva vinculada a los

³¹ Redondo, I. 2005: 4

resultados de faenas rurales al caracterizar a sus practicantes, en línea con el instructivo, como ignorantes (faltos de conocimiento) y supersticiosos (creyentes en un saber no racional), y mediante estas calificaciones caracterizarlos e incluirlos en un colectivo: vulgo identificando al sujeto folk de la encuesta. Así lo expresa en sus palabras:

. (d) Supersticiones relativas a faenas rurales (transcripción)

Este es otro de los puntos capitales, que se lo tiene muy en cuenta por el vulgo, que por lo general es ignorante y supersticioso, que: cuando van á comenzar un trabajo, ya sea en la labranza ó en el campo ó bien sea que estén por ensillar algún animal chúcaro y les sobreviene algún percance, es señal inequívoca, de que les va a ir mal y que por este incidente, deben dejar y no persistir más en sus propósitos.³² (Colección de Folklore Formosa 03 Ángel G Cano Escuela 13).

Cuando menciona la vigencia del curanderismo en la localidad, nuevamente engloba a sus practicantes en el colectivo “gente vulgar”, a los que califica por la falta de dominio de la lecto escritura y como sujetos a engaños, registrándolo de la siguiente manera:

³² Los textos son transcritos con la máxima fidelidad posible, no se editan. Se respeta la práctica escrituraria de la persona que efectuó el documento.

Entre los cristianos es muy frecuente oír mencionar en estos parajes ó mejor dicho, se puede afirmar, que el curanderismo está muy desarrollado entre la gente vulgar y que por lo general son analfabetos, en su casi totalidad, de cuya profesión hacen modus vivendi, explotando miserablemente á cuanto incauto logran embaucar... (Colección de Folklore Formosa 03 Ángel G. Cano Escuela 13).

En cambio, la maestra Damiana de Degor de la escuela No. 135 de Tandil, provincia de Buenos Aires, presenta una perspectiva diferente con respecto a las formas de curar alternativas a la medicina académica, también clasificadas por el instructivo como superstición. Ella confirma la validez del conocimiento, haciéndolo propio y deja constancia de haber verificado la creencia/práctica en términos de su eficacia. Rechazando de este modo que constituya un falso conocimiento. Para ello cita textualmente con límites bien definidos las recetas curativas señalando el cambio de voz -la suya- consignándola debajo de la citación textual y entre paréntesis como se ilustra a continuación:

Curanderismo

- 1 Tres raíces de ortiga hervidas y beber esa agua durante tres días –
quita la tos. (Hecho que he probado yo con eficacia)*
- 2 El berro que crece en los arroyos, comiéndolo diariamente cura la*

tisis en su primer grado.

3 Las hojas de la yerba mora o malva colocadas en las sienes, con un poco de sebo – quita el dolor de cabeza.

4 Es un eficaz madurativo el jabón mezclado con azúcar. También el pan con leche cruda.

5 Para que a los niños no les duelan las ensias en su primera dentición se les pone un collar de raíces de lirio.

6 Para los calambres, llévese atados a las rodillas los nervios de las patas de un avestruz.

7 Para el reumatismo, se frota la parte dolorida con grasa de iguana. Y se sana radicalmente.

(Esto lo he probado en mi misma)

(Colección de Folklore Buenos Aires 65 Damiana A de Degor Escuela

105)

Una modalización diferente distingue el registro de la docente Victorina Anzoleaga de Chocoite de Yavi, provincia de Jujuy, quien recalifica la creencia local en términos de una dimensión vinculada con manifestaciones relacionadas con planos trascendentes de la existencia como la religión, no sujeta a las racionalidades reclamadas para otras esferas del pensamiento moderno como en casos mencionados más arriba. Al respecto escribe:

Los habitantes de estas regiones son sumamente religiosos llegando hasta el punto de ser fanáticos.

Así ellos dicen, que el "Trueno", es producido por el ruido de una gran caballería, cuyo jefe es "Santiago", que algunas veces, enojado por la maldad de esta gente, quiere mandarles un castigo, lanzándose al galope de un lado al otro del cielo con toda una corte de santos.

Para apaciguarlo hacen gritar á los chicos con las siguientes palabras: "¡Tata Santiago sordo sujeta tu tropa y mandes la tormenta! En caso que no hubiese chicos, entonces una persona grandes, se cubre con un manto negro y tomando un perro también negro empieza á darle palos, gritando siempre las palabras anteriores. De modo que estos gritos se confunden con los aullidos el perro. Si por casualidad llegó la tormenta, creen ellos que es debido á este acto... (Colección de Folklore Jujuy 01 Victorina Anzoleaga Escuela 97).

Los análisis previos evidencian que los docentes mediaron en la interpretación de la Instrucciones para calificar los entendimientos de los consultados ratificando calificativos de la normativa, en algunos casos y en otros reorientándolos, construyendo de manera diferente los saberes y prácticas referidos a ese otro, *popular / folk*, poniendo en evidencia las tensiones en torno al control de la voz del

otro.

Asimismo, distintos registros dan cuenta acerca de cómo en la construcción del conocimiento sobre el otro *folk / pueblo* se adoptaron señalamientos en términos de carencias en lugar de positivities. Es decir, que se apeló al “no ser” con respecto “al ser” representado este último por los parámetros de quienes poseían la cultura letrada plasmados en los instructivos.

El maestro A. G. Cano de Formosa ilustra esta definición por carencias. Así lo expresa en una sección de su escrito donde menciona que la categoría *Juegos de Sociedad* – que formaba parte de los materiales a relevar según las instrucciones- no era aplicable porque consideraba que los pobladores no poseían costumbres cultas.³³

Por lo expuesto, se observa una dimensión agonística en el proceso de escrituración entre categorías y valores asignados en el plano de la normativa y la encarnación de estas en las acciones de filtración de la voz del docente con respecto a la palabra hablada del

³³ El registro textual dice: . h) *Juego de Sociedad*. He aquí una palabra hueca y sin sentido común, para la generalidad del chaqueño, tales cosas completamente desconocidas y es menester que vengan gentes de costumbres cultas, para que se pueda crear el gusto por ello y que... (Colección de Folklore Formosa 03 Ángel G Cano Escuela 1).

consultado. Estas tensiones son resueltas de modo diferente en los registros de la ENF. Hay quienes imponen su voz sobre la de los consultados sometiéndola (resignificando lo dicho por el otro) o asumiéndose como enunciador de lo dicho por el otro, pero redireccionando su sentido.

El Director de la escuela de la localidad de Gral. Lavalle en la provincia de Córdoba, Bernardino Ance, interviene lo referido por la persona consultada comentando la popularidad de la creencia y su carácter supersticioso, de la siguiente manera:

Director: Bernardino Ance

Nombre de la persona que la narró.: Pedro Juárez

Edad de esta persona: 32 años

El señor Juárez me refirió que oyó muchas veces narrar esta superstición, a sus padres y abuelos en la provincia de San Luis.

Según esta superstición que es muy conocida en la citada provincia, los campesinos creen que colocando un cuero de venado colgado de las paredes o de los aleros de los ranchos se evita la llegada de las víboras. (Colección de Folklore Córdoba 08 Bernardino Ance Escuela 13).

La docente Rosario Bonet de la escuela de Bellas Vista, Dto. Tulumba, provincia de Córdoba reorienta la interpretación de la

referencia a la creencia en términos no sólo de supersticiones, sino que identifica al *folk* con clases incultas y la ignorancia del modo siguiente:

Supersticiones relativas á fenómenos naturales o naturaleza inanimada

Entre las clases incultas hay quienes creen todavía que cuando hay tormenta con truenos fuertes y relámpagos se debe quemar palmas benditas ó hacer tres cruces con ceniza en el patio evitando así que caiga piedra ó rayos.

Fuegos Fatuos Han sido y aún son el terror de la gente ignorante creen que esa luz es llama de fuego que sale del purgatorio donde arden las almas de seres que ya no existen. (Colección de Folklore Córdoba 22 Rosario Bonet Escuela 202).

El maestro Dardo Argañaráz de la escuela ubicada en Chanquichuna en la provincia de Córdoba, cuando refiere las creencias de los pobladores, asevera la existencia de fantasmas, espíritus y duendes que constituyen el folklore de la región.

El Jololo, se lo figura por un hombre delgado, alto con grandes barbas, el que recorre los campos, por lo general a la siesta, armado de un gran palo; a esas horas cuida de que no salgan niños a vagar por el sol ó aseleándose, y si sorprende alguno es llevado.

La biuda – es una mujer alta y esquelética vestida de negro, por lo general sale por los caminos apartados a altas horas de la noche, esta sigue por el lado a los pasajeros, encendiendo a veces que se les sube a la grupa del caballo, y si alguien se atreve a pegarle dicen que suenan los golpes, como si tuviera un cuero seco.

La pericana – es una figura indefinida, en forma de mamarracho, figurándose en una mujer desforme y fea, no con trazos definidos de un ser humano, envueltos en trapos y ponchos, la que se mete en las casas etc... (Colección de Folklore, Córdoba 09 Dardo B Argañaráz 69).

Por su parte, la docente María Luisa Arias de Quebrachitos, provincia de Córdoba, asume las creencias como parte de un *nosotros / folk* en la que se incluye por estar en una región aislada de la civilización.

Me contó: la señora Juana Ortiz de 65 años de edad

Esta narración ya es conocida

-Brujería-

Esto que como su nombre lo indica es producido por brujos, brujas, hechiceros, etc, está muy generalizado entre nosotros y sobre todo en lugares donde la civilización no ha penetrado aún.

Según algunas personas, esta gente tiene tratos con el diablo a quien consultan sus perversos intentos.

Pero no todos tienen el mismo poder: unos son mas fuertes, otros más débiles y es ahí donde se entablan grandes luchas que terminan como es natural con el triunfo del más fuerte; y así tenemos que a una persona enferma sólo puede curarla una que tenga igual o más poder que la que le hizo el mal... (Colección Folklore Córdoba 11 María Luisa Arias 167).

Carmen Toledo de la escuela 34 de la provincia de Formosa argumenta las razones de las creencias y conocimientos de los pobladores en la experiencia. Así lo registró la docente:

*Supersticiones relativas a fenómenos naturales o de naturaleza
inanimada*

Arco Iris.- Los viejos pobladores de esta región, creen y tienen por experiencia de que cuando aparece un arco iris hacia el oeste anuncia seca; mas si aparece hacia el este es señal de lluvias y con ello buen año... (Colección de Folklore Formosa 05 Carmen Toledo E 35).

No faltan posiciones en las voces de los maestros que se constituyen en traductoras de equivalencias como es el caso de Gregorio y Alberto González Rioja, docentes que se desempeñaban de la escuela No. 3 de Susques ubicada en el Territorio Nacional de Los Andes. Ellos orientaron su labor escritural en un proceso de traducción que involucra distintos planos. El lingüístico del quichua al español, el cultural respecto de significados y usos sociales de determinados géneros verbales y musicales y, especialmente, la equivalencia entre la sonoridad de la oralidad y la escritura. Se podría pensar que se hallaban comprometidos con una labor de interculturalidad de búsqueda de equivalencias lingüísticas y culturales y entre la oralidad y la escritura. En el siguiente fragmento se evidencia la labor de traducción lingüística, cultural y de usos sociales de expresiones verbales. Ellos sitúan el enunciado verbal *Huipe* en el acto comunicativo, más específicamente en el acto de

habla conforme a los códigos culturales locales. Indican en qué escenario (pastoreo /conducción de animales) se realiza, quiénes participan (las personas que se desempeñan en la tarea y los animales), con qué propósito se efectúa (detener la marcha), qué código lingüístico se concreta (quichua), qué modalidad expresiva se despliega (exclamativa) y que alcance social tiene su uso. Los maestros inscriben explícitamente sus voces en distintos segmentos del texto citado.

Saltas purinqui

Saltando camina

Uñapa unapa cuasi pasa

Galopa galopa casi me pasa

Uñapa uñapa asi lo topanse

Galopa galopa asi lo encuentro

Así lo guatanse

Así lo ata (o atais)

¡Huipe! ¡Huipe!

Palabra que significan gritos exclamativos de jánimo!

¡Cot! ¡Cot! ¡Cot!

*Exclamación que se le hace a los animales para que detengan su
marcha*

Nota: del canto este no tienen noticia alguna los habitantes andinos

y la traducción de Talca y Huipe solo encontré dos personas que la supieran. El resto es de habla corriente.

(Colección de Folklore Los Andes 03 Gregorio y Alberto González Rioja Escuela 3).

En el siguiente párrafo los maestros recolectores de Susques registran el criterio de escrituración seguido con respecto a lo dicho por el consultado. Lo expresan en una grafía distinta de la siguiente manera: “*Se ponen las palabras en la forma que la pronunciaron*” al finalizar el texto citado.

Canciones del baile “El remate”

Este es el remate nuevo

Sacado de Villazón

Tristecito no más canto

Y alegráte corazón. (1)

Este es el remate nuevo

Linda florquilla y cebollal

Ya me voy ya me estoy yendo

Ya me canso de tanto cantar

Este es el remate nuevo

Florilla de granada
Por que te hayas compañera
Porque te hayas tan enojada

Este es el remate nuevo...

(1) Se ponen las palabras en la forma
que la pronuncian.

(Colección de Folklore Los Andes 03 Gregorio y Alberto González
Rioja Escuela 3).

Lo que reitera en el comentario “*En algunas de estas canciones se ha
tratado de reproducir la pronunciación que emplean*” agregado al pie
del texto poético que sigue más abajo. Sus autores indican que la
grafía responde a la sonoridad de lo dicho por el consultado.

...A estas hora i llegado
hoy martes de carnaval.

—
Este es el remate nuevo
Sacado del Durizal
Reciencito había llegado
Volveré en año cabal.

—
Este es el remate nuevo

*Sacado del cebollar
A estas hora i llegado
Aquí me paso a cantar*

*Este es el remate nuevo
De la banda del toronjél
Reciencito había llegado
Vine por costa i Rangél*

En algunas de estas canciones se ha tratado de reproducir la pronunciación que emplean. (Colección de Folklore Los Andes 03 Gregorio y Alberto González Rioja Escuela 3).

En el subsiguiente fragmento, dan una explicación cultural de la expresión “*coquiar amargo*” para un receptor inadvertido y al mismo tiempo resaltan la individualización del *folk* como *quichua/coya*.

Cuando un quichua o coya coquea por la mañana y le siente un gusto amargo a la coca no debe hacer ningún negocio en el día porque le saldra mal.

En ese día prefiere que le maten una oveja de la tropa y cobrarla al día siguiente y no venderla aunque vea a un viajero por morir de hambre. A todo argumento contesta i coquian amargo... (Colección

de Folklore Los Andes 03 Gregorio y Alberto González Rioja Escuela 3).

Una situación diferente es cuando el docente entrevistador se erige en quién aporta la información y da cuenta de saberes y prácticas del folk, ya sea porque forma parte del entorno sociocultural y/o está familiarizado con el mismo.

Raimundo Arredondo, maestro auxiliar en la escuela de Villa Las Rosa, Dto., San Javier, en la provincia de Córdoba, se constituye en informante. Así lo expresa el mismo:

Presenciado por el remitente

Costumbre

En mis años de servicios profesionales, trabajé algunos en la escuela No. 3 de la provincia de Jujuy donde he podido notar que el pueblo de la campaña de aquella provincia, conserva muchas costumbres que denotan no sólo la falta de instrucción, sino de contacto con el resto de la población más adelantada; pues no se explica de otro modo la notable diferencia existente entre aquel campesino y el de estas provincias.

Entre estas costumbres, una llamó mucho mi atención y aunque es probable que mis colegas de aquella provincia la mencionen, bien pudiera no haberles impresionado tanto como al que vá de afuera...

(Colección Folklore Córdoba 14 Raymundo Arredondo Escuela 99).

A continuación, describe una ceremonia que se realiza en honor a Santiago Apóstol. Asimismo, reflexiona sobre la heterogeneidad del folk y señala las diferencias entre la provincia de Jujuy y la de Córdoba desde donde efectuó el registro.

En el siguiente párrafo, Guillermo S. Bonaparte que se desempeñaba en la escuela 51 en la provincia de Córdoba, no sólo califica el saber y el saber hacer del otro con atributos positivos como creatividad, sino que amplía la heterogeneidad de un folk integrado no sólo por los gauchos sino también por *morenos*.

Canto con guitarra

Por un compositor gaucho, después de una novena a la virgen del Rosario – versos de su invención é inventado en el momento de cantar, cantaba un gaucho en una novena que se rezaba á 12 Kilómetros de acá, en un rancho criollo de una familia morena, Heredia, cerca del pueblo "Progreso". Uno ó dos versos cada una de las nueve noches, así:

*Del tronco nace la rama,
De la rama el arbolito,
Señorita dona Virgen,
Rosarito, Rosarito.*

—

*Los cristianos damos gritos,
Pa que los acenteis,
En tu casa de los cielos,
Rosarito, Rosarito.*

(Colección de Folklore Córdoba 21 Guillermo S Bonaparte Escuela 5).

Asimismo, distingue la circulación de distintas tradiciones la de los gringos respecto de la criolla entre las jóvenes generaciones en espacios sociales compartidos como los de las faenas cotidianas.

Canto Tradicional

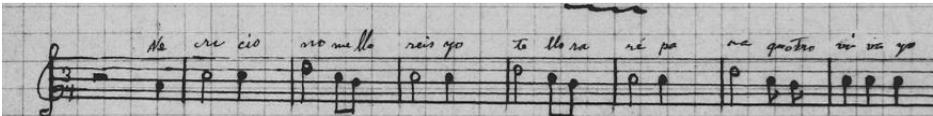
—————

Entre los tradicionales locales es, de notar un canto criollo que; en medio de chuiquilines que canta tonadas italianas. “La Marianissa” o “Chau Chau” ect. ect. en su marcha en busca de leña de vaca ó guano (única en estas pampas) se destacan por su indumentaria y porte sencillo, 3 ó 4 mas muchachos, que retirados de los primeros (a que llaman “gringos”) hacen tonadillas de estilo criollo í tristeza; sin

duda es el legítimo canto criollo, 'tradición española, con la música que acompaña, especie de vals a tres tiempos, y cuyas estrofas, cuartetos, con versos de ocho y seis sílabas aconsonantan 2ª con 4ª. así:

*Necrecio no me lloréis,
Yo te lloraré,
Para que otro via,
Yo me moriré*

Canto



Finalmente, al volver de esta faena, es decir, llenadas sus vasijas, se reúnen los mismos compañeros, y retornando juntos, repiten este cantico y verso, tantas veces, como les permite el tiempo que dure el camino, y se los ve ufanos y satisfechos de su carga y de su monótono canto. (Colección de Folklore Córdoba 21 Guillermo S Bonaparte Escuela 51).

Conclusiones preliminares

Abordar la ENF como objeto de indagación es un gran desafío por la monumentalidad del universo de información implicada y por la autoridad que se le ha asignado como fuente de legitimación de lo que constituye el folklore argentino y la identificación del sujeto *folk*. Además, demanda distanciarse en su estudio de hábitos académicos consagrados. No obstante, el reto tomado en este trabajo encuentra su sustento en la necesidad de reflexionar sobre cómo ha sido el proceso de construcción de la *Colección de Folklore*, cómo se ha llevado a cabo en términos epistemológicos, sociales, culturales y políticos, quiénes han sido sus agentes y agencias y qué redes textuales y sociales se conformaron.

En el recorrido realizado se ha evidenciado la labor de construcción del *lore* y del *folk* que concretan los registros escritos a partir del diálogo entrevistador -consultado planteado por la encuesta. Dicho diálogo pone en relación puntos de vistas diferentes y una densa puja ideológica entre una Modernidad que se afirma calificando al *folk*, mayormente, con carencias (ignorante, inculto, supersticioso, no civilizado etc.) y un saber *lore* (supersticioso, falso, etc.) que se resiste a dichas calificaciones, a través de relativizaciones presentes en las voces de docentes que afirman a los conocimientos como válidos, empíricamente demostrable, creativos, que responden a

otros patrones de equivalencia para su comprensión y/o que dan cuenta de otras categorías cognitivas y expresivas. Asimismo, pone de relieve que el folklore desplegado a lo largo del proceso de la encuesta ha sido una coproducción en el cruce de la oralidad y la escritura y de códigos lingüísticos y culturales diversos mediante las asimétricas agencias desplegadas por los sectores populares y la elite político cultural del momento. Asimismo, revela que un orden se ha impuesto sobre otro, que expropia la voz del otro – el saber del pueblo- y la aloja en otro lugar. Ello ha sido posible porque se ha apelado al análisis de las voces del *folk* infiltradas mediante las operatorias de fijación y codificación producidas en los textos escritos y las dinámicas de intertextualidad desplegadas.

El sujeto, *pueblo / folk*, que en los enunciados del enmarcado institucional es unificado, en la experiencia de la recolección del *lore* decantada, se lo pluraliza en criollos, gringos, morenos, indígenas, jóvenes, niños, ancianos, mujeres, varones, cantores, soldados, cautivas, hacheros, cosecheros, pastores a partir de quienes prestaron sus voces a la encuesta. No obstante, en el hacer de lo dicho por el otro, si bien quedan impresas huellas de la pluralidad de las lógicas y formas expresivas correspondientes a los saberes y prácticas del *folk*, éstas se encuentran afectadas por el proceso de escritura. Proceso, este último, que abrió nuevas interpretaciones y

conductos de circulación del lore (en especial el tratamiento pedagógico en el canal escolar).

Con este trabajo se ha presentificado parcialmente un proceso de identificación del *folk* y del *lore* realizado a principios del siglo XX, que devela el juego de polaridades seguido entre la cita de la voz del consultado como autoridad de la tradición oral y aquella que evoca la voz oral para producir un giro de voz e incluso en algunos casos su rechazo en el texto escrito. Por lo que la información de la encuesta siguiendo a Ginzburg, debe ser entendida en el marco del dialogismo y como huella del folklore y atendiendo a De Certeau se puede sostener que la Encuesta Nacional de Folklore *fue un trabajo de la escritura para dominar la "voz" que ella misma no puede ser pero sin la cual pese a todo no puede existir.*³⁴ Mediante ella se produce la conquista del folklore por la escritura docta asumiendo que esta lo representa.

Bibliografía

AGUIRRE ROJAS, Carlos A. (2003). El queso y los gusanos: un modelo de historia crítica para el análisis de las culturas subalternas. *Revista Brasileira de História*, 23(45), 71-101.

AMORÓS, José A. Á. (1987). *Modelo narrativo-textual*, citación

³⁴ De Certeau, M. 1996: 172

literaria y distancia narrativa: Ulysses como paradigma de intertextualidad (Doctoral dissertation, Universitat d'Alacant-Universidad de Alicante).

BAJTÍN, Mijail (1982), El problema de los géneros discursivos, en *Estética de la creación verbal* México, Siglo veintiuno editores pp.284-293.

BAUMAN Richard and Charles L. BRIGGS (1990) Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life *Annual Review of Anthropology*, 19:59-88

DE CERTEAU, Michel (1996). *La invención de lo cotidiano: artes de hacer*. I (Vol. 1). Universidad iberoamericana.

GINZBURG, Carlo (1994). Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella. *Manuscripts: revista d'història moderna*, (12), 13-42.

JIMÉNEZ BECERRA, Absalón (2011). Carlo Ginzburg: reflexiones sobre el método indiciario. *Revista Esfera*, (1), 21-28.

PALLEIRO, María Inés (2019). Colecciones de narrativa folklórica argentina y eslovena: una comparación. *Filología*, (51) 67-84.

REDONDO, Ignacio (2005). Significado, interpretante y mediación. Una aproximación a la comunicación en Charles S. Peirce. *Seminario del grupo de estudios peirceanos*.

<https://www.unav.es/gep/SeminarioRedondo.html> (consultada 23/09/2021)

Fiesta del Señor de los Temblores en La Boca-2019
La celebración y el *q'echua* como hilos fundamentales de la
trama identitaria.

Claudia Patricia Baracich³⁵

Patricia Érica Blum³⁶

Resumen

Este trabajo explora las manifestaciones identitarias de los migrantes peruanos en La Boca durante las celebraciones de la Fiesta del Señor de los Temblores. Son las formas de celebrar a través de los bailes, de los atuendos y el *q'echua* las tramas que atraviesan la urdimbre de la identidad peruana en Buenos Aires.

Durante este proceso migratorio la fiesta se desarrolló en dos momentos que involucran diversos espacios distanciados en el tiempo: el primero, los españoles que llegaron durante el período colonial al Perú, en el que se conforma una nueva identidad con elementos de ambos orígenes donde la imagen del Señor de los Temblores es símbolo de identificación de ambas culturas y la presencia durante las celebraciones de

³⁵ claudia_baracich@hotmail.com

³⁶ patriciablum@hotmail.com

diversos grupos sociales diferenciados que responden a la estratificación colonial. Posteriormente, la migración de los peruanos a Buenos Aires se resignifica manifestando su identidad a través de la Fiesta del Señor de los Temblores en el contexto porteño. En ambos momentos se encuentran presentes como elementos identitarios las expresiones estéticas sonoras, los atuendos y bailes desarrollados sobre temas cantados en *q'echua*.

Palabras Clave: identidad, migraciones, fiestas tradicionales.

El proyecto

Teniendo como objetivo dar cuenta de las maneras de representación identitaria de los migrantes peruanos a través de la celebración de la Fiesta del Señor de los Temblores en Buenos Aires durante los últimos años y el uso de *q'echua* en los diferentes momentos del tiempo de la fiesta, se determinó el campo problemático y se indagó la bibliografía disponible sobre los temas a investigar, efectuando una primera aproximación general. Para determinar el objeto de estudio con la mayor precisión posible se estableció un

recorte de la realidad (espacial, temporal y temático), se caracterizó dicho objeto de estudio, la articulación conceptual y el reconocimiento de las dimensiones de análisis (siguiendo los pasos sugeridos por H. Bozzano, recogidos de Bachelard). Se optó por el método dialéctico de investigación³⁷ y un abordaje cualitativo: en este tipo de investigaciones se tiene un conocimiento “directo” de la vida social (Taylor & Bodgan, 1987), sosteniendo una mirada integral, situada y abierta, sin sobreentendidos, considerando que todos los escenarios y personas merecen atención.

Las técnicas utilizadas fueron la recolección, observación e interpretación de datos. Se realizó un diseño interpretativo. A través de varias etapas se recolectaron datos surgidos del material disponible, de la participación en la

³⁷ “Entendemos por *método dialéctico* aquel que reconoce un sendero de hibridación teórico-empírica, donde es posible identificar instancias con mayor o menor presencia de la base más empírica o más teórica a lo largo de la tarea, situaciones ligadas a la habilidad y el arte de elegir alternativas o técnicas -no métodos- preferentemente inductivas o deductivas, cuando la naturaleza de la investigación lo requiera” (BOZZANO, 2009)

Fiesta del Señor de los Temblores en la Iglesia de Nuestra Señora de los Emigrantes, entrevistando al Padre Juan de la Iglesia mencionada y buscando otros datos como los obtenidos de los cófrades de la Hermandad del Señor de los Temblores de Cusco que se incorporaron a la lista de análisis.

A través de entrevistas semiestructuradas se abordaron los siguientes temas:

Características de la celebración del Señores de los Temblores en Perú y Argentina; desarrollo y tiempos específicos de la celebración (novena, cena, procesión, misas, velada y fiesta); funciones de los diferentes actores sociales y descripción de las distintas actividades; danzas y atuendos; musicalización; intercambios sociales; ritos en las distintas etapas en el marco de algunos antecedentes históricos precoloniales y coloniales en Cuzco y la actualidad en la celebración citada en Buenos Aires; la utilización del *q'échua*, su relación con la fiesta y con la identidad de los migrantes.

La identidad en territorios otros

Para el desarrollo de esta temática se abordaron varios temas relacionados: la identidad, las migraciones, la lengua y

las fiestas tradicionales.

Según Giménez (2010) podría definirse la identidad como un proceso dinámico de diferenciación con respecto a otros sujetos, a través de asunción de signos culturales enmarcados en un contexto de tiempo y espacio. La identidad estaría conformada por las fronteras resultantes de una apropiación discriminada de inventarios culturales, relacionados con otros actores sociales pertenecientes a otros colectivos. La Argentina es un país receptor, desde finales del siglo XIX, los europeos y americanos vinieron en busca de un mercado por sus buenas condiciones de trabajo. “Si bien las migraciones desde ultramar cesaron a mediados del siglo XX, las migraciones intrarregionales desde los países vecinos, y recientemente desde Perú y Ecuador, se mantienen vigentes y con renovado dinamismo, lo que convierte al corredor migratorio hacia Argentina en uno de los principales del Cono Sur”. (OIT, 2016: 39)

En cada proceso migratorio hay un conjunto de rasgos que resultan más preponderantes a la hora del intercambio social que otros, “algunos rasgos culturales son utilizados por los actores como señales y emblemas de diferencia, otros son pasados por alto, y en algunas relaciones, diferencias raciales

son desdeñadas y negadas” (Barth, 1976: 15), confiriéndole mayor relevancia a los patrones culturales que sustentan, porque “Cultura no es sólo el acervo espiritual que el grupo brinda a cada uno y que es aportado por la tradición, sino además es el baluarte simbólico en el cual uno se refugia para defender la significación de su existencia” (Kusch, 1978).

Si la identidad es el resultado de procesos dinámicos, cambiantes y continuos, lo son también las relaciones que se establecen en los espacios que se manifiestan, donde los elementos que componen las expresiones se transforman en depositarios de la identidad colectiva.

Para poder dar cuenta de esta pertenencia, se necesita apelar a la percepción de los propios actores sociales para definir su relación con la identidad y sus expresiones.

Durante los procesos migratorios se producen varios movimientos que dan cuenta de las construcciones territoriales al dejar un espacio vivido y transitado para ocupar otro desconocido y, sobre todo, ocupado por “otros” diferentes. Este último movimiento obliga a realizar adaptaciones personales y colectivas que afectan al nuevo territorio que conjuga ambas identidades y a ejecutar los ajustes necesarios para la convivencia, generando una nueva

identidad territorial.

Estos movimientos de reterritorialización se caracterizan por, como analiza García-Canclini (1995), conservar, reintroducir y recrear ritualmente los signos de su identidad. Por lo tanto, estos “nuevos territorios” serán el producto situado y dinámico, de las experiencias, adaptaciones, apropiaciones y selecciones, plasmadas en los espacios que comparten aquellos que practican las fiestas, las costumbres y la lengua de los estaban y de los que llegaron. “Para entender a cada grupo hay que describir cómo se “apropia de” y reinterpreta los productos materiales y simbólicos ajenos” (García Canclini, 2004: 21).

Aunque estas construcciones no siempre se dan armónicamente, ya que las reacciones de los locales son diversas con respecto a los grupos migrantes, “la inserción de las migraciones en la estructura social y económica en la Argentina, tuvo diferentes efectos reactivos, tanto a nivel político como de la percepción social” (Mármora, 2011, p. 3).

La llegada de migrantes produce un intercambio no sólo económico sino también cultural y social, y este intercambio genera la unión de mundos dispares donde la historia resulta como manifiesta Novik (2013) un proceso

integrador, una relación nacida del intercambio desde antes de la construcción del Estado Nación. Y en este sentido “los migrantes poseen un potente rol como actores sociales (...) generan transformaciones en la sociedad (de recepción y de origen), interrogan y cuestionan los límites de nuestros sistemas democráticos, interpelando categorías como ciudadanía, residencia y nacionalidad”. (Novick, 2013: 123).

El barrio de La Boca es uno de los lugares donde se asentaron históricamente migrantes de diferentes orígenes, aún los conventillos, las casas multifamiliares y los hoteles-pensión les siguen permitiendo alquilar una habitación a personas que no cuentan con un aval suficiente para alquilar una vivienda y suele ser más económico; si además en la misma se encuentran conocidos o paisanos, se vuelven una buena elección para los primeros tiempos de estadía. Entre estos migrantes peruanos hay una alta composición étnica indígena, principalmente *q'echua*, algunos provenientes de Cuzco o las provincias serranas de similar conformación étnica.

La Boca y los migrantes

En la Boca se encuentra el barrio Alfredo Palacios antigua y popularmente llamado Catalinas Sur; allí está emplazada la iglesia Nuestra Señora Madre de los Emigrantes (desde ahora NSME) cuya misión es trabajar con y para los migrantes. Quizás por eso o por la actitud de estos padres Scalabrinianos en la relación con la apertura en el modo de las prácticas celebratorias, un grupo de migrantes eligen entronizar allí la Cruz del Señor de los Temblores de Cuzco.

En la Iglesia NSME, los peruanos encontraron un lugar donde reconocerse con sus raíces y poder realizar sus celebraciones a la manera tradicional. El sitio es el punto de encuentro, no de residencia. Si bien viven a una distancia que les permite reunirse cada mes, la mayoría de estos promesantes no son del barrio Catalinas Sur de La Boca. Estas prácticas celebratorias tienen como característica que la mayoría son canciones en *q'echua*. Lengua que se habla en Cuzco y otros sectores del Perú. En el playón de la iglesia se ven bailar danzas-drama que son ejecutadas con bandas en vivo y en equipos de música que reproducen temas cantados en *q'echua* y en castellano. Se observó que en cuaresma y pascua se entonan himnos en *q'echua*.

Dice el padre Juan: "Un grupo de peruanos se reunió

para recordar la devoción que tenían en Cuzco y crearon un grupo en 2004. Desde esa fecha se realiza la celebración en la Iglesia de Nuestra Señora de los Emigrantes, en el Barrio de la Boca.” Significativamente el nombre de la advocación y de la parroquia hace referencia a la relación de los migrantes con su lugar de origen: emigrantes y no, a la relación con el lugar de llegada (inmigrantes).

***Q'echua*, la celebración y la identidad (quedé acá)**

Al hablar de migraciones, la primera de ellas que forma parte de esta construcción identitaria es la que llega a las tierras que hoy son peruanas, a través de la colonización española.

María Rostworowski (2003) sostiene que es “la práctica de peregrinaciones a divinidades andinas y su supervivencia hasta la fecha, bajo la advocación de vírgenes o de Cristo, única medida que permitía a los naturales conservar sus creencias ancestrales durante el virreinato, y quedar protegidos de las campañas de extirpación de la idolatría llevada a cabo en el siglo XVII” (p.2)

Quando llegaron los europeos a la región presenciaron

numerosas caravanas que respondían a sus creencias dirigiéndose a diferentes parajes. Luego estas prácticas fueron prohibidas. “Se trata de una costumbre que no ha variado con el paso del tiempo, sólo que las manifestaciones antiguas eran consideradas por el clero como objeto del demonio y en las actuales es eminentemente un sincretismo católico” (Rostworowski, 2003, p. 3)

Durante la primera mitad del siglo XVII, el Virrey manda a la zona una imagen de Jesús crucificado que intencionalmente tiene la tipología del nativo americano³⁸, al que trasladan en procesión, como en el Inti Raimi a los jefes espirituales (momificados) del Imperio Inka.

38 Devoción que tiene origen en los siglos XVII, el Virrey mandó a esculpir un Cristo cobrizo que la población pudiera reconocerse. A raíz de un terremoto que afectó a Cusco, se lo denominó Señor de los Temblores. La obra realizada en Sevilla, data de alrededor del 1620, y es enviada al Lima para ser entregada luego a Cusco. Durante la travesía por mar se desatan amenazantes tormentas y los Sacerdotes comisionados, sacan la imagen e imploran al Santo Cristo, las aguas se calman y puede terminar el viaje, llamando al Cristo “el Señor de las Tormentas”. Tras un difícil recorrido faltando poco para llegar a Cuzco en Mollepata, la imagen se tornó tan pesada que no pudieron moverla e interpretaron que allí quedarse imponiendo a los moradores la construcción de un templo. En Cuzco los pobladores lo nombraron Patrón y Jurado de Cuzco (sin decreto episcopal). También fue llamado el Cristo de la Buena Muerte.

La flor ñucchu fue la ofrenda a dioses Kon y Wiracocha, y se convirtió en la ofrenda tradicional que se sigue usando para adornar al Taitacha Temblores, arrojándole sus pétalos, creando casi una alfombra, en relación con la sangre de Cristo, dice el padre Juan. Los pobladores nombran al Cristo Patrón y Jurado de Cuzco, desoyendo el edicto episcopal que lo nombraba a Santiago.

En la actualidad en la Argentina, se continúa con la tradición andina de ofrecer danzas al Cristo, portando atuendos tradicionales, flores de color rojo intenso, que asemejan la flor original que no hay en el país.

Durante las festividades del Señor de los Temblores, tanto en Cuzco como en Argentina se despliegan tres danzas, que además de ser manifestaciones estéticas populares, dan cuenta de la estratificación social en forma de dramatización, mostrando los lugares de poder social, político y económico de los participantes más que atributos biológicos o étnicos (Gootenberg, 1991 en Mendoza, 2001, p. 33).

Estas danzas-drama, resignifican prácticas ancestrales que se desarrollan en espacios particulares y se acompañan con máscaras y atuendos específicos.

Danza *Qhapaq Qolla*: *Qhapaq* significa «rico» y *qulla*

corresponde a los habitantes de la región del Qullasuyu.

Esta danza se realiza en forma de comparsa, que integran el jefe del grupo (alcalde), la mujer del alcalde *qulla (imilla)*, dos filas de varios danzantes o *qulla*, un llamero que camina sólo con una llama y uno o más niños llamados *chanako*. Los cantos que aluden a las festividades de la Virgen se realizan en *q'echua*.

CG hace referencia a la danza que se desarrolló en la velada en la Parroquia NSMLE “Una de las danzas más llamativas es la de los *Capaq Qolla* que asemejan a una lucha con látigos de estos guardianes del *Q'oyllur Ritti*, cuyos rostros fieros meten miedo, pero todo termina en un abrazo fraterno de estos danzantes luchadores.”

El último día de celebración, entre una sucesión de distintas danzas, un grupo de varones desarrolla una especie de iniciación a un nuevo integrante que, rodeado de músicos, se arrodilla a los pies de una dama sentada mientras recibe tres latigazos por parte del caporal, finalmente entre risas se realiza el brindis.

La Danza Majeño: esta danza satírica que pertenece a la época de la República, personifica a los comerciantes de aguardiente y otros productos, provenientes de Majes (de allí

su nombre). El grupo de danzantes está compuesto por alrededor de veinte hombres con un jefe, una única mujer y dos cholos que atienden a la dama. Esta danza se caracteriza por la portación de máscaras con rasgos exagerados de todos los integrantes, repitiendo en La Boca los mismos personajes y atuendos que en Cuzco. En cuanto a la música actualmente es interpretada por una banda de metales (*k'aperos*) mientras que en sus orígenes se bailaba al son de tambor, bombo y pitos.

CG, integrante de una comparsa comenta “van danzando presumidos y ostentosos portando en la mano su cerveza cuzqueña; son parte de esta coreografía algunos bailarines con llamativas máscaras y látigo en mano”.

Como elemento significativo se ha reemplazado el aguardiente por la cerveza.

Si bien en sus inicios esta danza la realizaban los hacendados, portadores de prestigio, hoy en día es necesario poseer solvencia económica para participar en ella, ya que los que lo hacen deben costear la fiesta si nadie lo hace.

La tercera danza es la Danza Qoyacha: se trata de una contradanza mixta en la que participan jóvenes parejas de solteros/as, relacionada con la agricultura y el culto a la

Pachamama.

En un principio esta danza pertenecía a los sectores populares y fue rechazada socialmente a tal punto que se dejó de bailar. Fue rescatada a finales del siglo XX por una maestra que organizó con sus alumnos una representación en honor a la Virgen, devolviéndola al repertorio tradicional.

Entretejen la urdimbre identitaria los hilos de las fiestas tradicionales, que atraviesan desde el pasado llegando al presente, enlazando las creencias y las celebraciones en un territorio diferente, uniendo historias peruanas y porteñas.

Por eso no solamente Cuzco está presente, a través de las sahumadoras, la Hermandad del Señor de los Milagros de Lima de la Iglesia Nuestra Señora de la Piedad se hace presente en La Boca participando de la fiesta.

El tiempo de la celebración “sumerge a los participantes en un ambiente que propicia e intensifica interacciones emotivas; cultiva la paradoja al mezclar en una síntesis, no exenta de tensión, el rito y el juego, la ceremonia y la diversión, el respeto a la tradición y la espontaneidad, lo espiritual y lo corporal, lo íntimo y lo público” (Urrutia, 2009, p. 37).

Como en toda celebración, la comida típica de todas las

regiones de Perú, con sus sabores y aromas, no puede estar ausente que, junto con las bandas y danzas, transforman el playón de la parroquia.

Fueron y son las cofradías un aspecto importante en esta celebración y en los procesos migratorios. Si bien los poderes civiles trataron de eliminarlas, se sostuvieron en el tiempo dentro de la Iglesia Católica, sosteniendo la memoria religiosa en el ámbito local y en el exterior del Perú.

En la Parroquia NSMEM funciona la Hermandad del Señor de Los temblores. La cofradía nombra a los mayordomos que se van cambiando cada año.

Durante la fiesta las Hermandades tienen un rol específico, relata CG, un integrante de la Hermandad de Nuestro Señor de los Temblores: “Los mayordomos y fieles aprovechan para ofrecer bandejas cargadas con bebidas y sándwiches a los concurrentes, y así como se alimenta el espíritu, también el cuerpo se nutre con la comida, y se bebe en abundancia para aplacar la agobiante jornada de calor y el apetito de los devotos.”

Los días previos, durante la novena, al concluir la misa, se ofrece una cena con platos típicos.

Sobre la importancia de la dimensión simbólica de la

comida y del acto de comer afirma Rodolfo Kusch “Es el gesto cotidiano que lo integra a su historia, a su tradición, que lo vuelve a restituir, le otorga unidad. Es la sacralización que permite estructurarse sobre lo ya conocido por el grupo o sea en un área de símbolos habituales, porque se da dentro de las fronteras de su propia cultura e instrumentados por los símbolos propios.” (Kusch, 1978).

Las calles del barrio también se convierten en escenario de la fiesta cuando la procesión las recorre llenándolas con pétalos rojos y tradiciones andinas. Diversidad de actores sociales identificados a través de los atuendos, muestran la riqueza simbólica en esta celebración: cantoras, sahumadoras, niños, bandas de música con importantes bronces, las cofradías vestidas de blanco y azul construyen nuevas prácticas relacionadas con el saber tradicional, y que remiten a las primeras manifestaciones: “un sistema de disposiciones durables que integrando todas las experiencias pasadas funciona como matriz de percepciones, de apreciaciones, y de acciones, y vuelve posible el cumplimiento de tareas infinitamente diferenciadas” (Martín Barbero, 1987, p. 91). Aunque con el correr del tiempo algunos aspectos se han modificado, como la fecha de celebración, sin embargo,

se ha mantenido la esencia.

Otro hilo de esta trama que atraviesa la urdimbre identitaria es el *q'echua*. América es un continente plurilingüe, aunque el castellano es el idioma más difundido y con mayores políticas enseñanza y cuidado. Hablar, escuchar y entender el idioma de sus ancestros forma parte de la identidad de los pueblos. Algunos han aprendido el *q'echua* en el seno familiar desde la primera infancia, o lo han estudiado de grandes.

Decir *q'echua* para los migrantes peruanos tiene un conjunto de sentidos y significaciones: es cultura, es idioma y es identidad. El Cusco fue la capital de los incas y su lengua fue el *q'echua*, convertido en lengua franca durante la expansión del Tahuantinsuyo. Los españoles la eligieron como en una de las lenguas oficiales del virreinato del Perú, expandida por la iglesia católica, en un intento de homogenizarlos ocultando las otras lenguas, pero durante las normas de los borbones se castellaniza la comunicación americana. Algunos pueblos, por decisión y elección, marcaron resistencia a la lengua española, a través de la adopción del *q'echua* para la comunicación.

Según Grimson (2006), la cultura de un grupo, se afirma

en la identidad étnica, que es el argumento que permite distinguirse. Y a su vez esta identidad étnica necesita para diferenciarse de otras, utilizar referentes culturales que la constituyen y la separan de esas otras, delimitando fronteras de interacción que se constituyen como una identidad relacional. En estos casos es necesaria la adscripción tanto del grupo étnico que se autoafirma, como de los otros que lo distinguen.

En la Iglesia NSME la presencia del grupo, en algunos momentos del año como en el mes de noviembre que se celebra el día de los migrantes, el grupo peruano muestra bordados en sus estandartes, los cargos de las autoridades y sus nombres y el de su advocación, Señor de los Temblores de Cuzco. Éstos, entre muchos, son signos visibles de esta adscripción al grupo, y la diferencia notablemente de los otros migrantes y de los otros porteños asistentes a misa. Según Risco entre los integrantes de la comunidad existen algunas preocupaciones en la enseñanza del *q'echua*, que se diferencia de la variedad argentina-santiagoña quichua, aquí se produce una distinción no sólo lingüística sino cultural, ya que consideran que el modo de uso santiagueño tiene muchas "malas palabras" que dicen entre familiares y amigos,

que los hace sentir incómodos.

El bailar danzas-drama de tradición andina y cantar canciones en *q'echua* es un indicador de la alteridad que proviene de su tradición cultural. Para el día de fiesta se suele contratar algún intérprete o una banda que viene de Perú especialmente para que toque en la velada de Buenos Aires. Además de este otro elemento identitario, se observa en Pascua, al escuchar o cantar en honor a la virgen, los himnos en *q'echua*.

Según Risco, existe un pacto cultural-religioso entre miembros de las hermandades que se sustancia en la replicación del ritual de la ceremonia como en el lugar de origen, este seguimiento- mimesis de tradiciones religiosas brinda un poder que se recompensa con el prestigio entre los miembros de las hermandades. Esto suele ponerse en tensión con las posibilidades de los grupos y en los deseos de los jóvenes.

El hablar en *q'echua* es parte de la identidad para los migrantes peruanos en Buenos Aires. Las familias se encuentran preocupadas pues la vida cotidiana de los jóvenes puede adoptar nuevos valores, por lo que eligen enviar a sus hijos a instituciones que difunden los valores culturales o

academias que dictan cursos de bailes tradicionales; desde 2002 aparecen estos centros culturales confirmando la sensación de necesitar la preservación de las antiguas costumbres peruana afirmando su identidad. (Risco, 2009)

La construcción de la identidad vincular entre los migrantes peruanos se manifiesta por un lado en el discurso y por otro entre otras materialidades en la exhibición de las celebraciones y procesiones religiosas de la comunidad. "De esta manera, se recrean 'fronteras culturales' a partir de una idealización de la patria, lugar en donde se encuentra la conciencia de 'sí mismo' a pesar de estar inmerso en un contexto social, político y geográfico distinto" (Risco, 2009: -301-302).

Conclusiones

En los procesos migratorios "al mismo tiempo en que ocurren las experiencias de desplazamiento, tiene lugar una reconstrucción simbólica de las memorias, los lugares y las prácticas sociales de la tierra natal en los contextos de destino, de origen y de tránsito" (Feldman-Bianco et al., 2011, p.15).

Es la identidad de los peruanos y en especial los de la zona del Cuzco, que se puede descubrir a través de la Fiesta del Señor de los Temblores, que se manifiesta a través de la festividad religiosa, la práctica del q'echua y de las manifestaciones estéticas.

La Fiesta al Taytacha Temblores es un culto mestizo que funde las creencias de la religión católica hispánica con la andina. Las danzas mezclan atuendos ancestrales, significados coloniales y música de bandas de bronce, que conforman una nueva identidad, recreando y configurando nuevas memorias en prácticas antiguas, pero en otros territorios, con otros matices y nuevos elementos, que juntos desarrollan un “otro discurso cultural” que tiene elementos tradicionales conjugados con el resultado de adaptaciones y reterritorializaciones, de intercambios y apropiaciones en un proceso dinámico y continuo.

Que el Santuario de NSMEM sea el escenario para dichas manifestaciones no es casual, como tampoco la relación entre las Hermandades cristianas de Nuestro Señor de los Milagros de Lima y El Señor de los Temblores del Perú porque afirman su pertenencia como migrantes, y su solidaridad entre la

comunidad.

“Los migrantes y los no migrantes, con sus prácticas y en su continua vinculación, forman campos sociales transnacionales que incluyen intercambios materiales y simbólicos, a través de los cuales constituyen y mantienen múltiples relaciones que ligan los diversos polos de sus existencias a través de las movilidades y las interconexiones” (Feldman-Bianco et al., 2011, p.15).

La participación en la procesión con los atuendos tanto de las cofradías como de los danzantes genera una presencia que los distingue en el barrio y en la Parroquia y los cohesiona.

La comida los autoreferencia, tanto cuando se comparte en las cenas de la novena como en la velada, o en su vida cotidiana volviendo al terruño atrás de un aroma. Sostienen así la pertenencia a su lugar natal, presente en lo cotidiano y en lo celebratorio.

Referencias bibliográficas

BARTH, F. (1976). *Los grupos étnicos y sus fronteras*. En F. Barth, *Los grupos étnicos y sus fronteras*. La organización

social de las diferencias culturales (págs. 9-49). México: Fondo de Cultura Económica.

BOZZANO, H. (2009). *Territorios posibles. Procesos, lugares y actores*. Editorial Lumiere. Bs As

FELDMAN-BIANCO, B., RIVERA SÁNCHEZ, L. y otros (2011). *La construcción social del sujeto migrante en América Latina Prácticas, representaciones y categorías*. Quito: FLACSO, Sede Ecuador: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, CLACSO: Universidad Alberto Hurtado, 2011. (En FLACSO Serie Foro; en CLACSO Colección Cátedra Iberoamericana de Estudios sobre Migraciones)

GARCÍA CANCLINI, N. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.

GIMÉNEZ, G. (2010). *Cultura, Identidad y Procesos de individualización*, Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, México.

http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/625strab_ajo.pdf

KUSCH, R. 1978. *Esbozo de una Antropología Filosófica Americana*. Ediciones Castañeda. Bs Aires.

MÁRMORA, L (2011), "Políticas Públicas y Programas sobre

Migraciones en Argentina” en Las Políticas Públicas sobre Migraciones y la Sociedad Civil en América Latina. Los casos de Argentina, Brasil, Colombia y México. Coordinador General y Editor Chiarello, L. Scakabrini International Migration Network, New York.

MARTÍN BARBERO, J (1987). *De los medios a las mediaciones*. Ediciones GG. México

MENDOZA, Z (2001) *Al son de la danza: identidad y comparsas en el Cuzco*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica.

NOVIK, S. (2013). *Las migraciones en América Latina: un factor clave para la integración regional. Avances en la legislación de Argentina, Bolivia y Uruguay*. En Revista Do

OIT. (2016). *La migración laboral en América Latina y el Caribe. Diagnóstico, estrategia y líneas de trabajo de la OIT en la Región*. Lima: OIT, Oficina Regional para América Latina y el Caribe.

RISCO, R. (2009). *El diálogo como herramienta metodológica en la investigación de las variedades en contacto: la comunidad peruana en Buenos Aires*. Conferencia IV Coloquio Argentino de la IADA 1 al 3 de julio de 2009. La Plata, Argentina. Diálogo y diálogos. International Association for

Dialogue Analysis (IADA).

ROSTWOROWSKI, M (2003). *Peregrinaciones y procesiones rituales en los Andes*. Journal de la société des américanistes 89-2 (2003) tome 89, n° 2.

<https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/rituales%2C%20peregrinaciones-y-procesiones-rituales-en-los-andes.pdf>

TAYLOR, S. y BOGDAN, R, (1987). *Introducción a los métodos cualitativos*. Editorial Paidós. Buenos Aires

URRUTIA, J, (2009). *Conferencia magistral Fiestas e identidades*. Noviembre de 2009 Lima, Perú

<http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/huellas/n13a06herner.pdf>

Fiorito: aproximaciones a relatos orales, historias de creencia e identidad

Juan Pablo Romero (UNA)

Resumen

Este estudio exploratorio tiene como objetivo abordar relatos orales, identitarios y de creencia, desde el Folklore.

El centro se configurará en Fiorito, partido de Lomas de Zamora, Buenos Aires, una comunidad conocida por tener como referente a Diego Armando Maradona. Para esta ocasión mencionaré de manera introductoria tres casos, donde buscaré vínculos en los estudios del Folklore en los barrios populares.

Palabras Claves: Folklore, Fiorito, Identidad, Relatos, Diego Maradona.

Propósitos de la investigación

Como objetivo principal analizaré los relatos orales y de creencias como manifestación folklórica en Villa Fiorito,

Lomas de Zamora, que constituyen un instrumento para reflexionar respecto a los signos identitarios en los barrios populares de Buenos Aires.

Con este trabajo presentaré un breve recorrido por cada uno de los casos, que darán el aporte a las diferentes dimensiones a abordar, de manera particular, en próximos artículos.

En primera instancia, analizaré el contexto en donde se presentan los casos, de esta manera describiré la historia de este barrio ubicado en el conurbano bonaerense. Por otra parte, reuniré relatos, para describir la casa primitiva de uno de los pobladores más conocidos, Diego A. Maradona. De este último, identificaré situaciones que giran en torno a su figura y a la identidad barrial, donde lo relacionaré con Doña María Medrano, una curandera muy conocida. Por último, enunciaré las representaciones del catolicismo y sus prácticas propias el ámbito local.

Tendré en cuenta como fase exploratoria, caracterizar a Fiorito desde fuentes de información recopiladas in-situ. Con respecto a las técnicas, realizaré entrevistas, individuales y grupales; registro de campo y diario de campo a los actores de cada uno de los espacios mencionados, con los

instrumentos de grabación de videos y audio. Plantearé un diseño flexible, ya que las situaciones que surjan pueden implicar cambios enriquecedores para investigación. Luego recurriré a fuentes documentales que servirán como marco referencial para describir la dimensión histórica del barrio.

En el transcurso de esta investigación, registraré entrevistas informales con preguntas preelaboradas que se irán acomodando según el entrevistado y una participación activa en la comunidad.

Algo sobre el barrio

Las causas de la migración interna a las villas siempre estuvieron en los ejes de análisis de diferentes disciplinas. Historias donde buscar un lugar mejor, trabajar, tener un techo y estar cerca de las grandes urbes; porque se hace imposible en los lugares de origen, se presentan en reiteradas oportunidades.

En este contexto, la cultura rural fue uno de los aspectos más notorios que se trasladaron en la precariedad de tener un hogar propio. Esto se veía reflejado en aquellas

técnicas y la construcción de los primeros ranchos.

Otra cuestión notaria estaba en las características visibilizadas en lenguas originarias, músicas y religiosidad. Desde estas perspectivas, los grandes afluentes de personas provenientes de varios puntos del país y países limítrofes, se asentaron en Buenos Aires y dieron el nacimiento a las villas (Ratier 1971).

Esta situación está reflejada en el chamamé *“Mi Rancho en Fiorito”* de Mario Millán Medina, y Ramón Estigarribia ³⁹: *“Tengo un rancho allá en Fiorito, sin revoque ni pintura, sin Plano de arquitectura, echa a fuerza de pulmón, tienen chapa de cartón, y muchas flores de adorno, y en el patio hay un horno, para chipá de almidón.”*

En los años 60, se asentaron diez familias en la zona denominada las treinta y tres manzanas, siendo en su mayoría de origen paraguayo. Las tierras pertenecían a Carlos Fiorito y éste presionaba para el desalojo de las mismas. Para que esto último no pasara, recurrieron a curas monfortianos,

³⁹ Ramón Estigarribia y su conjunto Azul y Blanco (El yagueté de las selvas correntinas). Grabó en 1970 para RCA Víctor, un Chamamé que describía su casa en Villa Fiorito, lugar donde estuvo hasta el día de su muerte en 1971.

que venían fundando capillas en los alrededores (Osso,2007). Bajo estas expectativas e incertidumbres, surge la Capilla Nuestra Señora de Caacupé en Nueva Fiorito, que al fundarse impidió este acto y pudo establecer la permanencia de los habitantes de los alrededores.

Con el tiempo fue evolucionando, con la implementación de infraestructura comunitaria, escuelas, jardines y otros aspectos más. Este barrio popular con familias de clase trabajadora, pertenece al partido de Lomas de Zamora, y en el tiempo su crecimiento fue exponencial. Limita con el Riachuelo, Puente La Noria separándola de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, por calle Hornos marcando el límite con el Partido de Lanús, y por Camino Negro lindante a Ingeniero Budge. Antiguamente se podía llegar en el tren, hoy con líneas de colectivos que dan acceso a localidades cercanas.

La población actual está constituida por grupos de diferentes provincias. A esto se suman de países como Bolivia, Chile, Perú, Venezuela, Colombia y Paraguay. Las familias son numerosas con más de tres a cuatro hijos, donde también se suman otros familiares en la misma vivienda o terreno. En la zona hay changarines, cartoneros, albañiles, botelleros, al

igual que gente con profesión y primeras generaciones de universitarios.

En esta ocasión, como anteriormente mencioné, me sitúo en Nueva Fiorito (parte norte, lindante con CABA), donde realicé el trabajo de campo y pude recolectar relatos e historias identitarias. Aquí también se instaló la familia Maradona, proveniente de Esquina Corrientes. Si bien en su momento pasó desapercibido, hoy lo que fue su casa, se convirtió en un punto clave para el barrio.

En este relevamiento daré a conocer aspectos culturales fioritenses, para aportar sobre los valores identitarios existentes. La localidad lómense, posee un referente que la hizo conocer en tiempo y espacio, pero, todos los barrios populares tienen componentes, que los hacen únicos e irrepetibles. Alrededor de esta descripción en el tiempo surgen narrativas propias, que no sólo tienen como centro a Diego Maradona, sino a variadas circunstancias.

Aproximaciones a un marco referencial

En este contexto barrial se puede encontrar al Folklore local enriquecido con historias y relatos identitarios.

El Folklore se presenta para analizar las manifestaciones locales, y la identidad como proceso simbólico para la construcción del individuo en la interacción con otros (Larrain, 2003). Las caracterizaciones en los relatos, se constituyen como componente folklórico, donde se rememora una situación histórica, y se recuperan momentos que son representativos para la comunidad. Los narradores están dotados de un talento reconocido por sus oyentes, desplegando una sucesión de acciones en un mundo de ficción (Palleiro,2019); en los casos de Fiorito, las situaciones forman parte de una realidad vivida, con componentes singulares. La oralidad transmitida de generación en generación, apela a la nostalgia, la devoción y a la resignificación del barrio.

Fiorito en su construcción social contiene elementos identitarios de diferentes orígenes, conformando hibridaciones en tensión dinámica, que dan espacio, a manifestaciones culturales propias del lugar.

En esta construcción identitaria los relatos de Fiorito incorporan elementos culturales manifestándolos en su

medio, como un mensaje social que contiene un código y un meta-código, permitiendo la construcción de elementos identitarios por medio de la identificación y la diferenciación. En este sentido tendré en cuenta estudiar aquellos comportamientos expresados por el grupo para otros (Blache, Margariños 1993).

También las historias datan como expresiones espontáneas de identidades sociales, con dimensión comunicativa que se genera entre los actores sociales que conforman estos relatos en Villa Fiorito. Estas narrativas tienen como emblema a Diego A. Maradona, o alguna situación en particular, como parte de su relación, que quizá para el otro es la manifestación de su identidad social y nexos para comunicarse, brindando una identidad colectiva (Bauman, 1974) (Palleiro 2004).

En esta aproximación, también aparecieron situaciones relacionadas con la iglesia católica y la cuestión del “ser católico”, de los testimonios como identidad social (religiosa) mayoritaria (Frigerio, 2007). No obstante, existe diversidad religiosa, como el evangelismo y otros credos que se van ampliando desde varios aspectos con un discurso espiritual

desposeído de validez por instituciones oficiales (Romero, 2018).

En la conformación del barrio, era notoria la dificultad de tener una unidad sanitaria equipada. Por esta cuestión, los primeros diagnósticos ante alguna dolencia, eran realizados por algún curandero. Éste tenía el poder divino de ayudar a las personas. Hay que tener en cuenta la diferencia entre curandero y lego. El primero, pasa por un proceso iniciático, en el que recibe poder, conocimientos y auxiliares (personajes míticos) que los asisten en todas las labores que realiza y, el segundo, manipula el poder sagrado de las fórmulas y las técnicas que utiliza (Idoyaga Molina 2015). En torno a estas cuestiones se presentaron historias que representaron la identidad barrial, como lo que ocurría en casa de María Medrano.

Indagaré en este proyecto desde conceptos de la auto reflexividad. De esta manera, estableceré “la presencia directa, generalmente individual y prolongada del investigador en el lugar donde se encuentran los actores/miembros de la unidad sociocultural que desea estudiar” (Guber 2001), es por eso que “la reflexividad emerge como el soporte y a la vez la dinámica básica del

planteo etnográfico, sustentada en la relación que se establece entre dos sujetos interactuando y participando. Sujetos de una cultura en una sociedad determinada y en un contexto donde la reflexividad del investigador se encuentra con la reflexividad del sujeto investigado, posibilitando una comprensión básica desde su singularidad como seres humanos.” (Ameigeras,2006). Con estos términos ampliados, pretendo dar cuenta sobre el campo y describir sucesos que están muy relacionados entre sí.

La metodología usada estará reflejada en la etnografía, aunque en primera instancia buscaré material referido a Fiorito. En el campo, privilegiaré los roles simétricos, para construir de manera conjunta con los entrevistados el discurso recolectado. Así mismo utilizaré las técnicas para conocer, escuchar y registrar para comprender al otro, generando un diálogo que no altere creencias y permita el registro. (Rockweel 1987).

Con el método comparativo, articularé espacios y dimensiones de los relatos en el tiempo. Desarrollaré un análisis entre la época en que vivía Diego Maradona en el barrio y la actualidad. Profundizaré en los discursos identitarios en un mismo mensaje, teniendo en consideración

el contexto espacio, tiempo.

En esta etapa no pretendo profundizar en los estudios maradonianos, ni por mucho centrarme en un caso en particular; más bien, en la relación de todas las dimensiones planteadas poniendo énfasis en aquellas relacionadas al Folklore, donde se pueden construir dinamismos en el tiempo que se fueron resignificando y reafirmando en las identidades sociales diferenciadas en contexto.

El corpus estará conformado por materiales que seleccionaré y organizaré a partir de entrevistas, artículos, fotografías y videos. Desde ahí, armaré el contexto de la investigación que luego utilizaré en el análisis. Como muestra de inicio, mencionaré los casos que luego voy a desarrollar en profundidad en próximas publicaciones, como el “adiós y relatos sobre Maradona”, “relatos sobre Doña María Medrano” y “las representaciones del catolicismo en Fiorito”.

El adiós y relatos sobre Maradona.

En esta breve crónica comentaré parte del material a analizar y luego ampliaré con las entrevistas y las visitas de

campo.

Un veinticinco de noviembre de 2020, Diego. A Maradona, quedaba inmortalizado en la historia deportiva mundial.

En lugares donde jugó de manera profesional como en Napoli, Italia y en otras partes del mundo, sus simpatizantes se congregaron a homenajearlo; Fiorito, no estuvo ajeno a este suceso. En el frente de la casa de Azamor 523 varios simpatizantes estuvieron presentes, donde un mes antes se había declarado al inmueble, patrimonio cultural lomense^{40 41}. El tejido y las veredas precarias conformaron una especie de altar con flores, velas, ramos y fotos. Muchos fueron los relatos que surgieron tras este acontecimiento, donde familias vecinas comentaban hasta qué punto tuvieron acercamiento con el Diez.

En esta vorágine de idas y vueltas aparece quien fue su vecino, Norberto (el Vaca): - *“El Pelusa no nació de una escuelita de fútbol, era habilidoso, tenía doce años y lo buscaban los de veinte, veinticinco años para jugar.”*

⁴⁰ expediente 499-P20 HCD, Lomas de Zamora registro 17552 28/10/2020.

⁴¹ Con el decreto 733/2021 fue declarado lugar histórico nacional 26/10/2021.

A unas cuadras, también se visitaba el potrero sobre la calle Larrazábal, *“lugar donde el Pelusa hacía magia con los pies”*. La cancha de once, estaba rodeada por casas en proceso de construcción, con la gente que observaba las idas y vueltas.

Sergio (40) fioritense menciona: - *“están viniendo a la cancha equivocada, las verdaderas canchas están pobladas en este momento”*. También insistía Ramón (50), otro vecino, *“los periodistas están desorientados, desde el fondo de mi casa en Murature y Chivilcoy se realizaban los tiros libres, sería bueno que prendan una vela acá.”*

La construcción identitaria a través de las narraciones, vinculadas a este ídolo popular, representa formas del “ser” que se comparte en comunidad. En este caso, Maradona es parte de valores comunitarios y, aquéllas narraciones, ponen en presencia la socialización de historias que son propias y que se considera que todavía no se han contado.

Tomando a Palleiro (2019), en el contexto donde vivió Maradona y en esa situación histórica, se recuperan momentos representativos. Es así, que dan a entender a este proceso identitario, desde la realidad vivida y su resignificación.

Como estos relatos, encontré varios, que en algún momento conocieron al “Pelusa”. Entre lo mítico y lo real, proporcionan elementos de historias fantásticas; compartir escuela, partidos, salidas y quienes de alguna manera se quieren relacionar con la vida de quien es un emblema local, adaptando algún suceso que lo “aproxime” al ídolo. (Romero, 2020)

Con la auto reflexividad la presencia prolongada en el lugar y el acercamiento a los actores (Guber 2001), tomaré elementos que serán importantes para establecer vínculos. En esta etapa, analizaré el post-suceso y sus características desde la historia individual de un ídolo, y los relatos considerados inéditos del entorno.

Relatos sobre Doña María Medrano

El segundo caso tiene como protagonista a una curandera. Ella mencionaba que una de las personas que siempre la visitaba era Diego A. Maradona de niño: - *“vivía para atrás y ahí la madre lo mandaba a curarse, él venía a jugar con mi nieto a la que era la casa de mi nuera, ella hacía*

comidas para los chicos que no tenían, entonces él venía a comer con ellos” (Doña María).

Llegó a Villa Fiorito en 1969, y al poco tiempo empezó a dar una mano a quien lo necesitaba, en su nuevo hogar sobre la calle Mozzotti. En este barrio ocurrió algo que la encaminaría a sanar, como lo hacían sus generaciones pasadas del Chaco.

Mencioné con anterioridad comunidades rurales del país que se asentaron y prevalecieron en el tiempo en Fiorito. María Medrano, aportó desde el curanderismo que trajo desde el Chaco. Le fue transmitido de generaciones pasadas en donde para sanar repetía durante tres días una fórmula secreta para obtener resultados (Idoyaga Molina, 2015). Nacida en Las Breñas en el año 1926, fue una de las personas que representó con gran notoriedad a la identidad barrial.

Desde muy pequeña sentía esa necesidad de sanar, pero no lo experimentaba. Al pasar los años, presentía ese don dándose cuenta de lo que ocurría a su alrededor. Ella siempre observaba a sus referentes de vida, como su abuela, que era una partera muy reconocida en tierras chaqueñas, y curaba dolores de estómago utilizando talcos, maicenas, harinas y combinaciones de yuyos.

Un día la visitó una conocida a su casa, ocurrió entonces que el hijo de ella se lastima el estómago y no paraba de llorar del dolor. Fue ahí cuando Doña María sintió un calor en la espalda (especie de llamado) y le salieron unas palabras para poder ayudarlo.

A partir de este hecho todo cambió y la noticia de su poder estaba en boca de todo el barrio. Todos acudían a la sanadora de Fiorito, los casos eran variados; niños sin esperanza de vida, internados de otros países, y de varios lugares. La solución de empachos, sustos, dolor de cabeza, muela, estómago, pies, eran las consultas frecuentes; pero su atención principal estaba en las criaturas⁴² y su horario de atención era las veinticuatro horas.

Al llegar por una consulta el visitante recibía la sanación a través de la imposición de manos. Su poder de curar era en nombre de Dios, y su palabra era *“mi querido Jehová”*⁴³, también indicaba la toma de infusiones de algún té para complementar en el hogar. Por esto no cobraba, consideraba que, si alguien le daba algo, lo aceptaba sólo por cortesía.

⁴² Ella mencionaba que eran su debilidad, no podía ver un niño sufriendo.

⁴³ Yová era la expresión exacta que mencionaba María para pedir a Dios.

En el año 2021, Doña María (94) se iría de este plano y pasaría a la memoria de todos los que asistió en su vida. Lo más llamativo es que sus últimos minutos de vida los pasó en la maternidad de un hospital, un lugar donde inicia, y, en este caso, terminó una vida de alguien que significó mucho para el barrio. Su deseo era que su hija y nieta continúen curando, algo que todavía queda pendiente. Detrás de esta mujer hay muchos relatos por conocer: - *“Agradezco a Dios que puedo atender a quien venga a verme y hablar como cristiano, para que sepan que soy una madre, abuela y todo para todos los chicos.”* (Doña María).

Con este caso se tendrá en cuenta la sanación y la creencia, así, estas prácticas daban la solución a problemas de la vida. La identidad perdura en el tiempo y los relatos se asocian al poder de Doña María sumado al contexto, para dar fundamento en la vida social. Si bien María Medrano menciona a Diego Maradona en una situación particular, todas las personas que la visitaron, manifestaron situaciones relacionadas con la identidad social, brindando aportes a la identidad colectiva (Palleiro 2004).

Relatos sobre representaciones del catolicismo

En estos relatos identitarios he pasado por un ídolo popular, una sanadora de barrio, y ahora a algunas prácticas religiosas, que consideré singulares en el contexto. Si bien mencionaré sucesos relacionados a la Iglesia Católica, no dejan de tener componentes que las hacen interesantes. Primero, una práctica religiosa vinculada con la Capilla Nuestra Señora de Caacupé; el rosario de la aurora. En segundo lugar, algo sobre la Virgen de Fiorito de la Parroquia La Santa Cruz.

En este análisis de relatos e historias identitarias, partimos de esta gorma particular de efectuar el santo rosario en la madrugada. Mencioné que la Capilla Caacupé fue necesaria para impedir el desalojo de las familias de las treinta y tres manzanas. En esta primera etapa, el que ingresó como cura fue el padre Pedro Gilbert de la congregación montfortiana⁴⁴.

⁴⁴ El P. Jorge Chantrel llegó a Buenos Aires como explorador el 5 de mayo de 1966, y lo siguieron otros tres misioneros el 26 de junio. Todos tenían larga experiencia en la misión itinerante, y el P. Chantrel, superior del equipo, veía la aceptación de una parroquia como un punto de apoyo necesario para una irradiación más amplia.

En el año 1979 el padre Gilbert deja la comunidad, dándole lugar a Mario Cuadri. En 1981, surge agregar a las fiestas patronales honor a la Virgen de Caacupé, la novena del rosario en la madrugada. La propuesta llevada por el nuevo sacerdote, fue una réplica de una experiencia similar que tuvo en Santiago del Estero.

Las familias salían en una procesión a las cinco de la mañana, en pequeños grupos desde diferentes puntos del barrio para cantar y rezar, anticipando el día de la Inmaculada Concepción y la Patrona, la Virgen de Caacupé.

Los relatos están relacionados con la práctica en sí, como menciona Delia: (52) *“Mi abuela se compró una imagen de la Virgen del Valle y le preguntó al sacerdote si la podía llevar. En esa primera organización para participar se formaron cuatro grupos: Familia Del Valle, Familia Barraza (Ofelia Barraza), Familia Paredes (Edith) y Familia Sanabria (Sofía). Se salía a las cinco de la mañana y al llegar a la iglesia se realizaba una pequeña celebración. Luego con la llegada de un nuevo sacerdote (Padre Denis), se le sumó la misa y fueron creciendo cada vez más los grupos.”*

La implantación monfortiana se realizó en la diócesis de Lomas de Zamora, en el gran Buenos Aires. (Bertrand,2000).

Dentro de los relatos recolectados existen muchísimas situaciones por conocer en un barrio incierto, donde la inseguridad está latente pero las personas se sienten fortalecidas para transitarlo a la madrugada. Estos fieles con cada una de sus representaciones se sienten fortalecidos para encaminarse a su objetivo.

Del otro lado de la estación esta la Parroquia la Santa Cruz, de donde también salían grupos para el rosario. En enero del año 2000 en la esquina de Mourature y Bermejo, se había puesto la Virgen del Magnificat⁴⁵ de Fiorito, un nombre que fue elegido por la gente. Esta imagen no realizó milagros, tampoco le apareció a nadie. Se sabe que su escultora fue Samanta, quien utilizó cemento y alambre, material que se usa para construir las casas en el barrio.

La virgen fue sacada de esa esquina en el 2018 porque estaban arreglando las veredas, el movimiento que realizaron la desestabilizó y se rompió. La imagen quedó deteriorada, y se intentó restaurarla. Hasta el momento, se espera que se pueda nuevamente levantar esa imagen y que sea un

⁴⁵ Este nombre fue elegido por la comunidad y la iconografía difiere al cuadro retratado por el renacentista Italiano Sandro Botticelli de 1481.

emblema barrial.

Las situaciones relacionadas a los grupos participantes en el Rosario de la Aurora, hacen notar los vínculos significativos y singulares que poseen como comunidad; la identidad expresa un discurso de pertenencia, con la circulación del signo mariano.

En ambos casos, hay varios factores para articular en cuanto a los relatos que configuran identidad de los creyentes, lo cual iré desarrollando tras varias entrevistas interesantes realizadas sobre milagros, pedidos y aspiraciones en la vida de quienes se identifican con el rosario de la aurora y la Virgen de Fiorito, en donde es notoria la proliferación diacrónica e identitaria y en donde se pueden encontrar muchos elementos folklóricos propios.

Reflexión final y aperturas a nuevas miradas

Fiorito aproximaciones a relatos orales, historias de creencia e identidad es la presentación de tres casos que tienen un contexto en común.

En primera instancia, buscaré analizar los relatos orales como manifestación folklórica e identitaria. Tendré en cuenta

las fuentes de información que seguiré recopilando en el campo y en el contexto en que se desarrollan cada una de ellas. En cuanto a las técnicas, concretaré nuevas entrevistas, individuales y grupales a los actores de cada uno de los espacios mencionados. Recurriré a elaborar un registro observacional con preguntas guías, para luego ir jerarquizando ideas recurrentes.

Los instrumentos a utilizar estarán en el registro mediante grabaciones de audio y video, creaciones de planillas de análisis con guías de registro de campo. Para el análisis tendré en cuenta las coordenadas temporales, cada lugar mencionado, relaciones, vínculos, diálogos y los términos propios de los actores de Fiorito, como los elementos comunes.

La identidad se manifiesta en cada uno de los casos y en las historias de quienes hasta la actualidad habitan el barrio, conocido por el jugador de fútbol Diego Maradona. En primera instancia, están aquellas aproximaciones que tuvieron los fioritenses con el ídolo y, le agregan a esa narrativa original, una relación con alguna vivencia propia que consideran no haber sido contada todavía.

En el segundo caso, Doña María es mediadora para

sanar, los indicios identitarios se presentan en relatos de un conjunto de personas con diversas identidades relacionadas a la comunidad. Así mismo, un tercer caso, donde las prácticas relacionadas con el catolicismo, dan lugar a historias que remontan a tiempos donde se inicia el barrio y sus características primitivas, acuñada en la memoria colectiva de sus interlocutores.

Los relatos de Fiorito son parte de una “cultura de necesidad”, opuesta a la cultura “de libertad” propia de los más favorecidos en la distribución de capitales. En esta concepción, las “culturas populares” son el lugar de la resistencia virtuosa de los sectores populares, pero también el lugar de la autenticidad, por oposición a la mistificación degradante de las culturas dominantes y masivas (Semán- Noel 2011).

Villa Fiorito, posee manifestaciones de carácter intercultural, dadas por la diversidad existente. La identidad aparece como diálogo constante entre los actores sociales. El Folklore da cuenta de la comunicación, en constante dinamismo y aparece como representación cultural del grupo humano en contexto. Es clasificado dentro de los barrios con vulnerabilidad social, donde muchas veces las formas de

atravesar las incertidumbres están concebidas en alguna manifestación de fe.

Ésta es la introducción de una serie de estudios a realizar. En la primera etapa, me dedicaré a desarrollar con detalle cada uno de los casos mencionados, para luego ir encontrando los vínculos que poseen cada uno e ir abriendo otros aspectos relevantes que aporten a los estudios del Folklore en territorio y en los barrios populares. Las nuevas aperturas estarán enlazadas luego con aspectos comunicativos, artísticos, y educativos, para finalizar con un análisis integral desde la narrativa oral.

Bibliografía

- AMEIGERAS, A. (2006) “El abordaje etnográfico en la investigación social”. En: Vasilachis de Gialdino (Coord.) *Estrategias de investigación cualitativa*, Barcelona, Gedisa S.A.
- BAUMAN, R. (1975) *Verbal art as performance*. Waveland, Waveland Press Inc.
- BLACHE, M. y J.A. MAGARIÑOS DE MORENTIN (1993) “El contexto de la actuación en la narrativa folklórica”. *Revista de investigaciones folklóricas* 8: 23-28.

DUBIN, Mariano (2016). *Parte de Guerra indios, gauchos y villeros, ficciones del origen*. Munro, La imprenta Ya.

FRIGERIO, Alejandro (2007) “Repensando el monopolio religioso del catolicismo en Argentina”. En: *Ciencias sociales y religión en América Latina: Perspectivas en debate*. M. J. CAROZZI y C. CERIANI (eds.). Buenos Aires: Biblos/ACSRM. pp. 87-118.

GUBER, ROSANA (2001) *Etnografía: Método, campo y reflexividad*. Editorial Norma. Buenos Aires.

IDOYAGA MOLINA, Anatilde (1999) “La selección y combinación de medicinas entre la población campesina de San Juan (Argentina)” en *Scripta Ethnologia*, vol. XXI pp. 7-33 Buenos Aires.

IDOYAGA MOLINA, Anatilde (2015) “Enfermedad, Terapia y las expresiones de lo sagrado, una síntesis sobre medicinas y religiosidades en Argentina”. *Ciencias Sociales y Religión/ Ciências Sociais e Religião*, Porto Alegre, año 17, n. 22, p. 15-37, jan-jul 2015.

LARRAÍN, Jorge (2003). “El concepto de identidad”. *Revista Famencos*, 21, pp. 30-42.

MARTIN, Eloisa (2007) “Aportes el concepto de religiosidad popular, una revisión de la bibliografía argentina”. En: *Ciencias sociales y religión en América Latina, Perspectivas en debate*, Carozzi María Julia, Ceriani Cernadas Cesar (Comp.)

NOEL GABRIEL; SEMAN PABLO (2011) El Concepto de Cultura Popular como Marco de la Religiosidad Popular Culturas Populares y Culturas Masivas: Los Desafíos Actuales de la Comunicación Lugar: Los Polvorines; p. 3 – 1.

OSSONA, Jorge Luis (2007) “Milicianas y poderes barriales en Nueva Fiorito durante la transición democrática. El caso de los Ibáñez (CEHP-UNSAM)”. Trabajo Presentado como Ponencia en las “Primeras Jornadas de Compromiso Militante y Participación Política” de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires los días 1 y 2 de junio de 2007.

PALLEIRO, María Inés (2004) *Fue una historia real. Itinerarios de un Archivo*. Buenos Aires, Ediciones del Instituto de Filología y Literaturas hispánicas “Dr. Amado Alonso” de la facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

PALLEIRO, María Inés (2019) *El cuento tradicional riojano: una aproximación a la narrativa oral*. Buenos Aires, La bicicleta Ediciones.

RATIER, Hugo (1971). *Villeros y villas miserias*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

ROMERO, Juan Pablo (2018) *El poder de su santo*, Villa Fiorito, Ed. Kalissa.

ROMERO, Juan Pablo (2020) *Fiorito, Tierra Santa*, en Diversidad Religiosa.

SEMAN Pablo, NOEL Gabriel (2011) “El Concepto de Cultura Popular como Marco de la Religiosidad Popular Culturas Populares y Culturas Masivas: Los Desafíos Actuales de la Comunicación Lugar: Los Polvorines”; Año: 2011; p. 3 – 16.

Estéticas decoloniales en las corporalidades del sur. La configuración de la feminidad de las danzas folklóricas argentinas.

José Alfredo Díaz Ramos (UNA-UBA)

Dahiana Tamara Suvire Gil (UNC)

En el presente trabajo proponemos una aproximación al diálogo en torno a las prácticas y los discursos sobre la corporalidad y la memoria histórica de los cuerpos en clave decolonial que devienen en una posterior cristalización y reconfiguración de los estereotipos naturalizados en las estéticas de las danzas folklóricas argentinas. Desde una mirada situada en el campo de saber de las epistemologías del sur proponemos llevar adelante reflexiones sobre la incidencia de distintos elementos en la configuración de la imagen de la mujer y lo femenino. Para ello, consideraremos la conformación de un estado del arte que integra a referentes en el campo de los estudios decoloniales frente a las tradiciones teóricas de las artes populares ancladas en el

imaginario social que muchas veces es denominado como “Folklore Nacional” y que contiene en su génesis un modelo político de corte eurocéntrico, racial y patriarcal.

Proponemos como posible corpus (coreográfico y musical) para empezar a trabajar “La refalosa federal”, “La arunguita” y la versión musical de “El gato mis mis”. Si tenemos en cuenta que las danzas están compuestas por un aspecto coreográfico, melódico (la música) y lírico (las coplas), en este trabajo nos interesa poner el foco del análisis en los aspectos lírico y coreográfico.

Un elemento interesante a tener en cuenta, que forma parte de los criterios de delimitación del corpus, es que estas danzas son una recopilación de producciones artísticas elaboradas en un momento determinado de la historia argentina, la formación del Estado nación, por lo tanto, no es inocente la selección de palabras y movimientos que fueron utilizados para crearlas. En el interior de esas producciones artísticas podemos encontrar aspectos ideológicos y epistemológicos que son representados de maneras diferentes. Los mismos quedan plasmados en esta “triple materialidad” de la danza que propone Natalia Díaz (2019:11), donde reconoce en las danzas la canción, el cuerpo

y el sentimiento en el proceso performático, una materialidad que ha perdurado en el tiempo y ha llegado a nuestro presente a través de una cristalización semántica de lo folklórico.

Continuando con la delimitación del corpus, para el desarrollo de este abordaje retomaremos en consideración las narrativas que pertenecen a distintas expresiones coreográficas del repertorio folklórico nacional. Algunos aspectos que funcionan como criterio de selección del corpus son la temporalidad de estas narrativas que emergen a mediados del siglo XIX; la participación en un patrimonio folklórico que se reconfigure actualmente en las producciones escénicas cuyas producciones tienen una forma musical que responde a una estructura coreográfica; el anonimato y la posterior recopilación y antigüedad de la versión. Buscamos trabajar con las primeras versiones publicadas o más antiguas que encontremos de las que se tengan registros en su género dancístico-musical y que se vinculen con la representación de la mujer en ese período.

En relación a la clasificación de las danzas que participan en el corpus, un gato, una refalosa y una arunga, siguiendo la clasificación que propone Carlos Vega en *Las*

danzas populares argentinas (1952:38), podemos decir que son *de pareja*, ya que “hombres y mujeres se reconocen como compañeros y danzan con ese carácter”, *suelta* e *independiente*⁴⁶ ya que bailan sin tomarse de las manos y sin relacionarse con otras parejas. Dentro de este subgrupo, pertenecen a las *picarescas* y *apicaradas*, ya que son danzas “ágiles y airosas en tiempos vivos generalmente con pañuelos, castañetas y zapateos”. (Idem)

Otra característica a destacar es que, en este tipo de danzas, se prioriza la forma musical por sobre el sentido de la letra, por lo tanto, podemos observar una ruptura entre la narrativa corporal dancística y la temática que contiene la letra de las canciones. Por ejemplo, en la versión musical de “El gato mis mis” la letra de la canción configura a la mujer de manera negativa mientras que ésta desarrolla una danza vivaz.

Nuestro corpus está compuesto por tres danzas:

- “*La refalosa federal*”, danza denominada así académicamente, que Vega (1986:227) identifica

⁴⁶ El gato puede bailarse como danza de pareja o danza de conjunto.

como una variante de la media caña. La primera versión musical la encontramos en el Repertorio de Andrés Chazarreta para piano, publicada en 1923 en su tercer álbum, luego su hija, Ana Mercedes Chazarreta. (1952: 28) publica la coreografía completa en “Álbum segundo: Coreografía de las danzas nativas argentinas”.

Refalosa federal - copla

Primera parte.

En casa de María muyu
Llega Periquito y llora
Llega Periquito y llora
Ay, ayitay, refalosa.

¿Qué quiere Perico agora?
Quiere quererme señora
Quiere quererme señora
Ay, ayitay, refalosa.

matame si no te sirvo
charquia y poneme en la sogá
charquia y poneme en la sogá
Ay, ayitay, refalosa.

llevame pal lao de abajo
y cambiame con algarroba
y cambiame con algarroba
Ay, ayitay, refalosa.

Gauchita linda
Gauchito fiero
Bata prendida
Gaucho ligero.
Trailarai lara laraila
Trailarai lara laraila
Ay, ayitay, refalosa.

Segunda parte

Su amor me ha puesto, señora
Más amarillo que el huevo

Más amarillo que el huevo

.Ay, ayitay, refalosa.

Y aquí me tiene gritando

Como zorro mistolero

Como zorro mistolero

.Ay, ayitay, refalosa.

ya me viene la agonía

ya había sido cosa mala

ya había sido cosa mala

.Ay, ayitay, refalosa.

si me muero que me tiren

de aquel lao del tarambaya

de aquel lao del tarambaya

.Ay, ayitay, refalosa.

la moza es de otro

la vieja es mala

y el pobrecito

se ha vuelto cabra

Trailarai lara laraila

Trailarai lara laraila

Ay, ayitay, refalosa.

- *El gato*, tomamos la versión musical llamada “*el gato mis mis*”, se lo ha conocido también con otros nombres como “mis mis”, “perdiz”, entre otros. La primera versión coreográfica la encontramos en *Mefistófeles*, en “Aires nacionales” de Arturo Berrutti (1882:3). También encontramos esta copla en las recopilaciones realizadas por Carlos Vega (1986:160) en *Las danzas populares argentinas*.

El gato mis mis

Primera parte

Dicen que no hay mujeres como las vascas

dicen que no hay mujeres como las vascas

ni aunque sean más fieras que las tarascas

salta la infeliz madre, salta la infeliz

que se la lleva el gato, y el gato mes mis

dicen que no hay mujeres como las criollas

salta la infeliz madre, salta la infeliz
que se la lleva el gato, y el gato mes mis
son lo mismo que un lazo con dos argollas

Segunda parte

Dicen que no hay mujeres como las gringas
dicen que no hay mujeres como las gringas
y aunque sean más flaca que las jeringas
salta la perdiz madre, salta la inferior
que se la lleva a la flaca el gato traidor
las mujeres son sainas como las mulas
salta la perdiz madre salta la inferior
que se la lleva a la flaca el gato traidor
yo no digo por todas, digo de algunas

- “*La arunguita*” se bailó en ambientes rurales de Santiago del Estero a fines del siglo XIX, la primera versión coreográfica completa está en el primer álbum de Ana Chazarreta (1950:41). La primera versión musical con coplas se encuentra en el cuarto álbum musical de Andres Chazarreta publicado en 1927, que dice estar tomada de J. Ledesma. Está

escrita en quichua santiagueño y en el presente trabajo abordamos una traducción tomada de Oiseau Mouche (2019).

La Arunguita (Quichua)

Causanimi agonizaspá, huañus causan de un dolor.

Por una preciosa flor, sonckoyta martirizaspá.

-¿Máytaj mamayqui?

-Yacuman ´rera.

-Tatayqui, ´rispa, Arunga, sujoan tarera.

Arungúitay chiquitita y Arunguita de mi amor.

¿Imapajmi niaranqui “Ckampajllami capusckayqui”?

Sujta sujta, munacuspá, sonckoyta nanachianqui.

La Arunguita (traducción)

Vivo agonizando, muriendo por causa de un dolor.

Por una preciosa flor, a mi corazón martirizando.

-¿Dónde está tu madre?

- Se fue hacia el agua.

-Tu padre, yendo, Arunga, con uno la encontró.

Mi Arunguita chiquitita y Arunguita de mi amor.
¿Para qué me dijiste “Tuya nomás he de ser”?
Queriendo a uno y a otro, a mi corazón hacer
padecer.

La configuración de la feminidad desde las letras de las canciones

Es necesario recordar que trabajamos con un corpus de canciones que no tienen una autoría definida, que forman parte de la tradición y que fueron recopiladas y fijadas posteriormente, esto implica que están marcadas tanto ideológica como epistemológicamente por el contexto de producción al que pertenecen. Dicho contexto podemos situarlo a mediados y fines del siglo XIX en la República Argentina. Es por esto que es necesario mantener una mirada crítica en torno a la configuración de ciertos temas como la heteronorma, la etnia, el género, entre otros, que responden a la configuración de un naciente estado moderno, patriarcal, con una fuerte mirada eurocéntrica.

En estas canciones pretendemos analizar y describir de qué manera aparecen representadas y denominadas las

mujeres y lo femenino. A través de este análisis se pueden establecer distintos estereotipos que circulan en el imaginario popular de una época determinada y que ha quedado cristalizado en las canciones de la cultura popular. Desde el punto de vista discursivo, podemos ver que las canciones están centradas desde la perspectiva del hombre y que desde allí se configura todo el universo de valores que se pone en juego. La voz y la perspectiva de las mujeres no se hacen presente si no es a través de una voz masculina.

Teniendo en cuenta lo dicho anteriormente es que podemos ver en nuestro corpus dos tipos de construcciones de la figura de la mujer, por un lado, la que presenta “El gato mis mis”, donde aparece la mujer degradada (cosificada y animalizada), sea cual sea su origen o etnia (es lo mismo si es criolla, gringa o vasca). Describe a las mujeres de manera peyorativa, es una enumeración de características negativas que se le adjudica a las mujeres por su origen. Con la frase final “yo no digo por todas, digo de algunas” podemos pensar en que esta canción recoge estereotipos que circulaban ya en el imaginario popular. Tomaremos por caso los estereotipos y valores sobre lo masculino y lo femenino. Por un lado, las mujeres aparecen: cosificadas y sexualizadas “son lo mismo

que un lazo con dos argollas”; animalizadas como una serpiente “más fieras que las tarascas”, como mulas “las mujeres son zainas como las mulas” y como perdices “perdiz madre”. Estas características se resemantizan ante la segunda parte de la estrofa que varía entre “salta la infeliz” y “salta la inferior”. Por otro lado, el hombre aparece representado a través de la figura del gato, es astuto, pero también traidor porque se aprovecha y caza a estas aves débiles ante sus garras.

En las otras canciones, “La arunguita” y “La refalosa federal” vemos a la figura de la mujer construida como un objeto de deseo del hombre, pero es un objeto inalcanzable, en la primera porque se va con otro y en la segunda simplemente lo rechaza. En estas coplas el hombre aparece como un ser doliente que se lamenta por la indiferencia de la mujer amada, configurándola así, como el origen de su dolor. Expone explícitamente que él está sufriendo por ella, en “La arunguita” exclama: “Vivo agonizando, muriendo por causa de un dolor. Por una preciosa flor, a mi corazón martirizando” y, en “La refalosa federal”, enuncia: “Llega Periquito y llora”, “ya me viene la agonía”, “Y aquí me tiene gritando Como zorro mistolero”. Estas nuevas configuraciones se dan como

parte de un ritual de cortejo. En la arunguita vemos como la mujer se encuentra posicionada a través de su sexualidad en un lugar de poder, es el hombre el que le reclama que sólo iba a ser de él pero que se ha ido con otro, eso le causa un gran sufrimiento para vivir, esto se muestra desde el comienzo de la copla. Además, la palabra “arunguita” en quichua es utilizada para describir a una mujer que es sexualmente libre, no se usa en término peyorativo sino cariñoso. Por lo tanto, aparece de manera manifiesta una nueva reconfiguración de la relación hombre-mujer, donde es la mujer la que parece dominar la escena en este juego de cortejo por medio de su propio erotismo y sexualidad. En “La refalosa federal”, el hombre se pone al servicio de la mujer “matame si no te sirvo/ charquia y poneme en la sogá”, “llevame pal lao de abajo/ y cambiame con algarroba” esperando que ella acceda, esto es parte del juego de cortejo que se entabla ya desde el comienzo “En casa de María muyu/ Llega Periquito y llora (...) ¿Qué quiere Perico agora? / Quiere quererme señora”.

La memoria erótica a través del movimiento

Los discursos de las Danzas Folklóricas Argentinas emergen en un contexto de políticas nacionales que se relacionan directamente con la configuración tanto de una identidad nacional como con la construcción de un Estado-nación. Con el advenimiento de las inmigraciones se da un proceso de reconfiguración de la identidad nacional desde una perspectiva más eurocéntrica, donde quedan excluidas otras identidades por ser consideradas marginales (como son las de los pueblos originarios y las afroamericanas) en pos de lo que Eduard Glissant (2016:11) denomina como “criollización”. El autor aborda la idea de los criollos como los sujetos que han reproducido la “colonialidad”, lo que coloca en primer plano la manera en que esas nuevas corporalidades van a ser (re)construidas a partir de este contexto. Las comunidades afroargentinas y originarias son puestas en descrédito por una sociedad blanca a partir de esta idea de “homogeneización nacional”, que toma y reproduce como matrices fundamentales las propuestas artísticas discursivas del norte global, toma las representaciones de las danzas folklóricas europeas como génesis de las danzas folklóricas argentinas.

Hacia fines del siglo XX se ponen en boga los

movimientos sociales de comunidades y colectivos invisibilizados, a partir de esto, surgen también corrientes revisionistas no sólo de la Historia, sino también de distintos campos científicos y artísticos que inician el proceso de algo que está de auge en la actualidad, “la deconstrucción”, que dará origen a un sinfín de cuestionamientos y reflexiones sobre diversas prácticas culturales, entre ellas, las danzas folklóricas. El concepto de lo erótico juega un papel primordial en esta deconstrucción, ya que a través de él se cristalizó en el imaginario colectivo de las danzas folklóricas la imagen de un estereotipo de mujer que en el que se invisibilizan las feminidades disidentes que no responden a los cánones hegemónicos.

Desde una perspectiva teórica feminista, tomamos en consideración las reflexiones sobre lo erótico de Audre Lorde (1978:1) al plantear lo erótico como “un recurso que reside en el interior de todas nosotras asentando en una plano profundamente femenino y espiritual. Firmemente enraizado en el poder de nuestros sentimientos inexplorados y aún por reconocer.” En este sentido, es enriquecedor continuar la búsqueda, la exploración en estas performances que no están cristalizadas, sino que son susceptibles de ser reinterpretadas

por el campo cultural artístico que las actualiza constantemente a través del arte del movimiento.

La génesis de las corporalidades subalternas

Es central seguir abordando el planteo en torno a lo performático en el sentido de la descolonialidad. En dichos términos Gayatri Spivak (1998:2) nos lleva a repensar esto desde lo subalterno, en relación a este concepto que se entiende en relación a una posición económica, política, racial, religiosa y de género. En su propuesta, que toma como base los enfoques del marxismo, el feminismo y el construccionismo, va a ser parte de la historia subalterna que pretende cuestionar el punto de vista etnográfico hegemónico y que el subalterno hable. En este sentido las poéticas de las danzas folklóricas estudiadas despliegan ciertas lenguas de subversión y subalternas a la vez.

Para comprender mejor esto, es preciso primero abordar la construcción de los estereotipos en las Danzas Folklóricas, para ello tenemos en cuenta los estudios etnográficos de Ana Soledad Torres (2021:64) sobre lo que ella denomina como “estereotipos” a las matrices que dan

forma a las estructuras de los discursos dancísticos en el folklore. Y analiza cómo estos estereotipos en las danzas tradicionales van a ser conformados a partir de un consenso que va a tener difusión nacional, replicándose por medio de publicaciones que van a sentar las pautas en las formas coreográficas en que las danzas folklóricas argentinas deben ser interpretadas.

Así también, nos parece interesante para nuestra explicación poner en diálogo los planteos teóricos de Ana Soledad Torres (2021) en relación al desarrollo sobre la Metafísica de la indiferencia que aborda Achille Mbemebé (2001:176) en 'As Formas Africanas de Auto-Inscrição', para llevar adelante una reflexión sobre la construcción de la identidad de las corporalidades a través de estos aspectos teóricos. El primero, tiene que ver con lo performático, es decir sobre cómo son los estereotipos en la danza folklórica en una multiplicidad de discursos propios de los movimientos tradicionalistas en Argentina. El segundo, pone énfasis en la condición nativa que promueve la idea de una única identidad. Ambos autores posibilitan pensar esta idea de la configuración social de la corporalidad de las mujeres como resultado de un proceso de construcción de un estado

moderno y resignificado en años posteriores en el estereotipo del ser nacional.

Observamos que en el campo artístico del folklore en Argentina es posible identificar la existencia de determinadas danzas folklóricas que muestran cómo estos estereotipos se manifiestan de diversas maneras en una época distinta a la del contexto de producción en el que aparecieron. Por ejemplo, en la actualidad encontramos escenarios donde se siguen reproduciendo estereotipos que representan la identidad nacional, pero ahora reconfigurados a la luz de los diversos cambios epistemológicos que acompañaron a la posmodernidad. Hombres y mujeres aparecen caracterizados a través de vestimentas, maquillajes, lenguajes corporales, etc. de maneras específicas que perpetúan una tradición.

De esta forma, en este trabajo intentamos abordar las cuestiones referidas a las configuraciones que giran en torno a las estéticas decoloniales en las corporalidades vinculadas al cono sur y a la representación que se gesta a partir de un proyecto homogeneizador. Es así que proponemos una perspectiva vinculada con los estudios descoloniales aplicados desde el campo disciplinar del Folklore.

Algunas conclusiones:

Ante lo expuesto anteriormente podemos decir entonces, que la corporalidad y la memoria histórica de los cuerpos analizada desde la decolonialidad deja entrever una cristalización y reconfiguración de los estereotipos naturalizados en las estéticas de las danzas folklóricas argentinas, puntualmente en la configuración de la mujer. Los mismos se muestran de maneras diferentes desde el lenguaje corporal y oral, donde el imaginario social se impone con un recorte político eurocentrista, étnico y patriarcal. Es por esto que consideramos que no son inocentes las palabras y movimientos que forman parte de estas presentaciones culturales ya que están atravesadas por aspectos ideológicos y epistemológicos hegemónicos del contexto de producción.

Bibliografía citada.

BERRUTTI, Arturo (1882)- *Mefistófeles. Semanario de Música, Teatros y Novedades. Aires Nacionales.* Ed. Estanislao Maíz. Buenos Aires.

CHAZARRETA, Ana Mercedes (195)-*Álbum primero.*

Coreografías de las Danzas Nativas Argentinas. Ed. Romero-Fernández. Buenos Aires.

CHAZARRETA, Ana Mercedes (1952)-*Álbum segundo*. *Coreografías de las Danzas Nativas Argentinas*. Ed. Romero-Fernández. Buenos Aires.

CHAZARRETA, Andrés (1923)- *Repertorio de A. Chazarreta para piano*. 3° álbum. Ricordi. Buenos Aires.

CHAZARRETA, Andrés (1927)- *Repertorio de A. Chazarreta para piano*. 4° álbum. Ricordi. Buenos Aires.

DIAZ, Natalia (2019)- *Danzando la nación: unidad, tensiones y fisuras en la configuración del ser nacional*. En: RECIAL Vol X, N°16. Córdoba.

GLISSANT, Edouard (2016) – *Introducción a una poética de lo diverso*. Ediciones Empero. Madrid.

LORDE, Audre (1978) *Usos de lo erótico. Lo erótico como poder*. En: Cuaderno de Existencia Lesbiana, n°2.

MBEMEMBÉ, Achille (2001) *‘As Formas Africanas de Auto-*

Inscrição. Estudos Afro-Asiáticos, Año 23, nº 1 pp. 171-209. _

MOUCHE, Oiseau (2019). *La Arunguita (traducción al Español)*. Disponible en: https://folklore.una.edu.ar/contenidos/congresos-de-folklore-y-tango-2021_31938

SPIVAK, Gayatri (1998) *¿Puede hablar el sujeto subalterno?* En: *Orbis Tertius*, 3 (6), 175-235. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf

TORRES, Ana Soledad (2021) -. *Estereotipos y cambios sociales en las Danzas Folklóricas. Un estudio de caso*. Tesis de Maestría. FLACSO. Disponible en: <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/17173>

VEGA, Carlos (1952)- *Las danzas populares argentinas. Tomo I*. Instituto Nacional de Musicología. Buenos Aires.

VEGA, Carlos (1986)- *Las danzas populares argentinas. Tomo II*. Instituto Nacional de Musicología. Buenos Aires.

**La folklorología y la modelización de sus asuntos de
investigación:
dos hipótesis de trabajo para su observación y abordaje
socio-cultural, científico, artístico y educativo**

Silvina Paula Escobar

1. Introducción

Desde la carta fundacional hasta el presente, la polisémica palabra ‘folklore’ ha generado controversias hacia el interior de la disciplina, ya que se ha utilizado el término acuñado por Thoms para nombrar a éste saber cultural tradicional, a la ciencia que estudia este saber cultural, a las diversas producciones artísticas inspiradas en el folklore y a las prácticas educativas vinculadas con él, suscitando un sinfín de debates no siempre fructíferos.

El objetivo de este trabajo es desplegar una serie de reflexiones e interpretaciones, así como también proporcionar herramientas metodológico-epistemológicas que permitan dar sentido y organizar la enorme riqueza y complejidad de los asuntos de investigación que conciernen a la Ciencia del Folklore (Escobar, 2016: 72). Con este escrito

pretendo visibilizar y vincular estos asuntos propios de la folklorología, ampliando y especificando el horizonte de sus campos de investigación. Proporciono, finalmente, dos hipótesis de trabajo cuya puesta a prueba permitiría profundizar la construcción del cuerpo teórico de la folklorología.

El planteo de la presente investigación surge a partir de experiencia de veinticinco años de trayectoria profesional como bailarina, coreógrafa, docente e investigadora de danzas tradicionales argentinas especializada en zapateo folklórico argentino. Además, incorporo mi experiencia como docente universitaria de metodología de la investigación científica y también como integrante de diversos proyectos y equipos de investigación. Además integro mi experiencia como docente de niños en el Área de Danzas Folklóricas y en el Área de Expresión Corporal y como coordinadora del Área de Danzas Folklóricas (2017-2021) en el Instituto Vocacional de Arte “Manuel José de Labardén”⁴⁷. Asimismo, mi

47 El Instituto Vocacional de Arte “Manuel José de Labardén” depende del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina) y su propuesta pedagógica se sustenta en la doctrina filosófica de la educación por el arte. En el apartado

experiencia como maestranda en Metodología de la Investigación Científica⁴⁸ posibilitó mi vinculación de manera más sistemática y profunda con los fundamentos de la epistemología y la metodología, lo que me permitió traer y aplicar hacia el campo de la Ciencia del Folklore formas de inferencia y métodos de investigación no tan usuales para nuestra disciplina⁴⁹.

2. Consideraciones teóricas

Para desarrollar esta ponencia, creo importante generar un breve marco teórico que permita puntualizar algunas cuestiones referidas al campo de la epistemología y la metodología de la investigación científica y vincular estas nociones a la folklorología.

En un trabajo anterior, definí la folklorología como la

de 'Folklore y Educación' proporciono algunos lineamientos sobre dicha filosofía.

48 La Maestría en Metodología de la Investigación Científica es un posgrado que se dicta en el Departamento de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Lanús (Provincia de Buenos Aires, Argentina)

49 La modalidad, el enfoque y la forma de inferencia aplicados para el desarrollo de esta investigación, así como los métodos y herramientas metodológicas los detallo en un apartado específico.

ciencia dedicada al estudio de expresiones espontáneas, colectivas o individuales, de pertenencia cultural e identidad social, estéticamente desarrolladas y como resultado de un proceso de carácter tradicional (Escobar, 2017: 409). La folklorología es, por su objeto de estudio, una ciencia social. En este sentido, el Dr. Andrés Mombrú Ruggiero, filósofo y docente universitario, en su libro *Metodologías y Epistemologías de la Investigación*, nos advierte que el objeto de estudio de las ciencias fácticas (naturales y sociales) se encuentra conformado por 'hechos' y que la clasificación de las ciencias sociales no establece que, al ser una misma entidad, el objeto de estudio tenga que ser entendido siempre de la misma manera y abordado por los mismos métodos. La biología, la sociología y la psicología tienen por objeto de investigación al hombre, pero no entienden a ese objeto de investigación de modo unívoco (Mombrú Ruggiero, 2017: 73). Por otra parte, el mismo autor, en otra de sus publicaciones, observa que en las disciplinas sociales se prefiere hablar de 'asunto de investigación' más que de 'objeto de investigación' ya que este concepto atenúa el sentido más cosificador de la palabra 'objeto' (Mombrú Ruggiero, 2013: 52). Por este motivo, es que, en esta

ponencia, aplico la expresión ‘asunto o asuntos de investigación’ de la folklorología.

Por otra parte, la Dra. Roxana Ynoub, epistemóloga argentina y discípula de Juan Samaja, en su libro *Cuestión de método: aportes para una metodología crítica* indica que el concepto de “método de investigación científica” se aplicaría únicamente a los procedimientos invariantes que se deben seguir para producir cualquier conocimiento que quiera formar parte de una ciencia. También indica que, de acuerdo a dicha concepción, las diversas ciencias, en tanto tales, comparten dos dimensiones metodológicas primordiales: la vocación de descubrimiento y el esfuerzo de validación (Ynoub, 2014: 8). Además, señala que la ciencia, como una práctica social y el producto que genera -el conocimiento científico- pueden ser analizados atendiendo a *sus condiciones de posibilidad* en cinco dimensiones: 1) las condiciones histórico-sociales (sociología de la ciencia); 2) las condiciones institucionales (antropología de la ciencia); 3) las condiciones lógico-inferenciales (lógica de la investigación científica); 4) las condiciones cognitivo-epistemológicas (filosofía de la ciencia) y 5) las condiciones operatorio- procedimentales (metodología de la investigación científica)

(Ynoub, 2014: 8-9). Ynoub caracteriza la cuarta dimensión, la dimensión cognitivo-epistemológica, como la que debe atender a los compromisos filosóficos, ontológicos y gnoseológicos implicados en la producción del conocimiento científico. Además, caracteriza la última dimensión, la dimensión operatorio-procedimental, como las normas o cánones metodológicos que se han establecido como buenas prácticas o prácticas validadas, en el marco de las comunidades disciplinares o científico-profesionales (Ynoub, 2014: 9). Es insoslayable, por lo tanto, conocer estas cinco dimensiones si el objetivo es generar conocimiento científico. Finalmente considero la noción de modelización de acuerdo a lo pronunciado por Ynoub: modelizar es un formato o un esquema mediante el cual se puede objetivar o modelizar la experiencia (Ynoub, 2014: 45). Es en este sentido que aplico la noción de 'modelizar los asuntos de investigación de la folklorología', para lograr una organización clarificadora de dichos aspectos.

3. Breve estado del arte de los estudios científicos sobre folklore en Argentina

En este breve estado de la cuestión mencionaré

sinécticamente algunas publicaciones que ejemplifican el desarrollo de nuevas perspectivas de la Ciencia del Folklore en Argentina y también algunas de las últimas publicaciones que muestran el estado actual de la ciencia en nuestro país.

En primera instancia, quiero mencionar a Marta Blache y Juan Ángel Magariños de Morentín como precursores en nuestro país de los estudios que ponen el acento en el folklore en acción y su comunicación (Blache y Dupey, 2007: 310). Blache y Magariños de Morentín publican en 1980 su trabajo “Enunciados fundamentales tentativos para la definición del concepto de folklore” que aborda tres cuestiones: proporcionar nuevos enunciados en relación a la ciencia, contrastar los planteos teóricos de la ciencia con los recientes de folkloristas dedicados al estudio de la nueva problemática de la ciencia y, finalmente, ver cómo se adecúan estas nuevas nociones en la identificación de las expresiones folklóricas; también identifican cuatro caracteres fundamentales de una manifestación folklórica. Estas definiciones fueron las primeras en ser publicadas en nuestro país por autores argentinos de acuerdo al paradigma comunicativo de la folklorología, cuya conceptualización incluyó nociones de semiótica, comunicación y estudios sobre

la actuación o *performance* (Blache y Magariños de Morentín, 1980).

En el año 2005 se publica *Folklore en las grandes ciudades: arte popular, identidad y cultura* compilado por Alicia Martín. Este libro reúne una serie de investigaciones que dan cuenta de transformaciones socioculturales que se dan en la ciudad de Buenos Aires, investigando sus expresiones folklóricas.

Posteriormente, en el año 2007, Marta Blache y Ana María Dupey publican el artículo “Itinerarios de los estudios folklóricos en la Argentina” en el cual hacen un completo recorrido sobre las corrientes que predominaron en la disciplina del Folklore, desde sus inicios hasta ese momento (Blache y Dupey, 2007).

Claudio F. Díaz es licenciado y profesor en Letras Modernas, Magíster en Sociosemiótica y Doctor en Letras recibido en la Universidad Nacional de Córdoba. En el año 2009 publica *Variaciones sobre el ‘ser nacional’. Una aproximación sociodiscursiva al ‘folklore’ argentino*, libro en el cual el autor reflexiona acerca de las disputas de sentido del folklore.

En el año 2015 Juan Eduardo Téves publica su tesina

titulada *El saber de la gente: folk-folklore-folklorología* en la cual plantea nuevas consideraciones sobre la folklorología y propone tres categorías de análisis: la folklorística, la folklorística y la folklopedagogía. Personalmente, en el año 2016, publiqué un artículo de divulgación en la revista Viento Sur, revista institucional de la Universidad Nacional de Lanús, en el cual realicé mis primeras reflexiones en torno al Folklore.

La investigadora Ana María Dupey, actual referente en el campo del Folklore, publica en 2017 el artículo “Actuales tendencias teóricas en la investigación del folklore en contextos universitarios”. En dicho artículo especifica las tendencias actuales para el abordaje de la investigación en Folklore.

Para finalizar este breve estado del arte quiero destacar dos publicaciones más. Por una parte, publicado en 2018, el libro *Cosechando todas las voces: folklore, identidades y territorios* compilado también por Ana María Dupey. En este libro se publicaron trabajos de diversos investigadores, artistas de las industrias culturales, los propios actores sociales de comunidades locales, entre otros. En estas publicaciones se expresan multiplicidad de líneas de

pensamiento, muy diversamente formadas. Por otra parte, destaco aquí el libro electrónico publicado en 2019 y compilado por Alicia Martín, *Folklore y cultura nacional: los estudios de folklore en la Universidad de Buenos Aires*. Esta publicación da cuenta del área de estudios folklóricos en la titulación universitaria en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y es desarrollada de acuerdo a la afirmación de que el área de estudios de Folklore en dicha universidad articuló preocupaciones acerca del patrimonio cultural de la nación.

4. Modalidad, métodos y forma de inferencia aplicadas en la investigación

La presente investigación asume una modalidad cualitativa e interpretativa. La modalidad es cualitativa ya que pretendo construir conocimiento mediante la comprensión de expresiones sociales y culturales vinculadas al folklore, implicándome personalmente en la producción de los datos que se caracterizan por su profundidad y su dependencia del contexto natural en el cual han sido observados (Ynoub, 2007: 98). El enfoque es interpretativo ya que procuro comprender y dar sentido a mis múltiples experiencias, así como

acontecimientos e investigaciones en los diversos campos de acción del folklore (Ynoub, 2007: 97-98).

En esta investigación aplico dos métodos científicos: el método etnográfico y el método de la teoría fundamentada. El método etnográfico permite la descripción y la reconstrucción analítica de carácter interpretativo de la cultura, formas de vida y estructura de los grupos investigados (Rodríguez Gómez y otros, 1999: 44). Por otra parte, el método de la teoría fundamentada permite descubrir teorías, hipótesis, conceptos y proposiciones que parten directamente desde los datos y no de supuestos planteados *a priori*, es decir, de otras investigaciones o marcos teóricos existentes. El investigador que aplica la teoría fundamentada asume la responsabilidad de la interpretación de lo que observa. La principal diferencia de este método con otros cualitativos radica en su énfasis en la elaboración de teoría (Rodríguez Gómez y otros, 1999: 48).

Las herramientas metodológicas aplicadas incluyen las observaciones y las observaciones participantes en los diversos contextos abordados, así como entrevistas a distintos actores socio-culturales implicados en dichos contextos.

Para finalizar este apartado que centraliza las cuestiones metodológicas aplicadas en esta investigación, quiero puntualizar aquí que la forma de inferencia aplicada en este trabajo es abductiva. La abducción es formulada por el filósofo estadounidense Charles Sanders Pierce y sus fundamentos han sido observados y analizados por diversos epistemólogos e incluida dentro de las formas de inferencia posibles para la generación de conocimiento científico. El Dr. Andrés Mombrú Ruggiero nos presenta la abducción como una inferencia que va desde un resultado ‘sorprendente’, desconocido, hacia la búsqueda de una explicación para dicho resultado sorprendente o desconocido (Mombrú Ruggiero, 2017: 31). Pablo Aguayo también especifica que para Pierce el fin de la abducción es la formulación de una hipótesis. La contrastación de esta hipótesis debe conducir al establecimiento de un estado de expectación, evitando toda sorpresa (Aguayo, 2011: 51). Por lo expuesto, esta investigación concluye con la propuesta de una hipótesis cuya contrastación, según afirmo, puede contribuir a la construcción de un cuerpo teórico de la folklorología.

5. El folklore como saber cultural y tradicional específico

Es planteado por varios autores que un hecho cultural y tradicional es folklórico cuando se transmite de una generación a la siguiente y esta condición de tradicionalidad no debe ser institucionalizada. Tradicionalidad no institucionalizada implica que la apropiación de una expresión folklórica por parte de un actor social debe darse por fuera de un proceso de transferencia impartido por alguna institución de carácter oficial, ya sea pública o privada. Es decir que una expresión tradicional es folklórica cuando no ha ingresado a un espacio de carácter institucional y no ha sido intervenida ni direccionada institucionalmente. Considero que dicha expresión puede ser tradicional o académicamente tradicional, pero no será folklórica. Sin embargo, creo que es de vital importancia su observación y análisis por parte de los folklorólogos, pues interactúa muy cercanamente y de manera dinámica con las expresiones folklóricas. Por otra parte, el folklore puede ser usufructuado o aplicado de manera consciente y direccionada desde una perspectiva artística y también educativa. No será 'folklore' porque este es no institucionalizado (Escobar, 2016: 72). Estas manifestaciones intencionadas fueron calificadas durante muchos años por los estudiosos de la disciplina como

“proyecciones folklóricas” (Vega, 1960; Cortazar, 1965; Fernández Latour de Botas, 1969; Gravano, 1985), concepción que no estuvo exenta de controversias en el seno de la misma ciencia (Escobar, 2016: 72), concepto que no estimo pertinente debatir en esta ponencia. Sin embargo, reitero la importancia de considerar la proyección de una expresión folklórica ya sea de manera artística o educativa, observar las diversas dinámicas que se producen con la expresión folklórica original y el impacto que estas desencadenan sobre las expresiones folklóricas originales.

Para finalizar este apartado, quiero mencionar aquí una reflexión que planteé en otro trabajo: una misma expresión cultural tradicional pueden entramar en sí elementos folklóricos, elementos tradicionales, elementos académicos-tradicionales (Escobar, 2015: 145). Considero que esta hipótesis puede ser extrapolada a otras expresiones folklóricas.

6. El folklore y su proyección científica: la folklorología

Es sabido por los profesionales del Folklore que, en el primer momento de la ciencia, los fenómenos folklóricos eran asociados únicamente al campesinado, a lo rural, no

perteneciente a las ciudades y se consideraba a los habitantes de estos territorios no urbanos como los únicos portadores de los fenómenos folklóricos. Estos primeros postulados constituyeron, justamente, el paradigma inicial de la folklorología en Argentina. En las décadas del 30, 40 y 50 principalmente se estableció una comunidad científica del folklore muy potente en nuestro país: Juan Alfonso Carrizo, Carlos Vega, Isabel Aretz, Augusto Raúl Cortazar, sólo para mencionar algunos nombres de profesionales que realizaron una gran producción de conocimientos, pero siempre asociando los fenómenos folklóricos a la vida campesina. Esta primera etapa de gran crecimiento para la ciencia se constituyó como un período de ciencia normal para la folklorología.

En la década de 1960, las problemáticas que generaban interés en antropólogos tenían que ver con el cambio social producido por los procesos de urbanización, industrialización y modernización de la sociedad argentina, como así también con las migraciones internas. Estos investigadores comenzaron a dar cuenta de estos fenómenos y en este proceso observaron que cualquier persona podía ser portador de fenómenos folklóricos y no únicamente quienes

tenían una vida campesina. Esta nueva mirada condujo a los investigadores hacia nuevas reflexiones y la creación de nuevas categorías de análisis (Blache y Dupey, 2007: 307). Es en este contexto que Blache y Magariños de Morentín publican en 1980 el artículo ya mencionado, en el cual se deja de colocar el foco de la investigación folklórica sólo en los portadores de los fenómenos folklóricos y comenzó a centrarse en el mensaje transmitido, el metacódigo, el contenido y el grupo que se identifica con dicho mensaje. A partir de los postulados introducidos por Blache y Magariños de Morentín, diversos folclorólogos y antropólogos se orientaron hacia esta nueva perspectiva que también dio lugar a investigadores que llegaron al folklore desde el campo de la comunicación.

A partir de lo expuesto, observo que la comunidad del Folklore no está sólo conformada por antropólogos o investigadores de diversas disciplinas, sino también por artistas (bailarines, coreógrafos, músicos, artesanos) y por docentes especializados en Folklore, que requieren de los conocimientos generados por los investigadores para la realización de su quehacer artístico y educativo específico. Llegado a este punto, y a partir de mi experiencia profesional,

quisiera generar algunas preguntas que permitan la reflexión acerca del rol que cumple la Ciencia del Folklore como proveedora de contenidos y conocimientos específicos - investigaciones científicas- para el sustento de las proyecciones artísticas inspiradas en el Folklore, así como proyecciones educativas vinculadas al mismo. En este sentido: ¿la comunidad de investigadores de la Ciencia del Folklore observa las necesidades de contenidos especializados de los artistas y educadores en Folklore para su quehacer profesional? ¿Un artista o educador especializado cuenta con las herramientas metodológicas y epistemológicas necesarias para llevar adelante una investigación que sustente convenientemente su propio quehacer? ¿Existe una brecha entre los conocimientos que se generan en las esferas académicas y las necesidades de contenidos de la comunidad artística y educativa del folklore? Si esta brecha existe, ¿cómo es posible subsanarla?

Aquí quiero manifestar lo señalado por Blache y Magariños de Morentín en su artículo: se ha confundido al folklore con el amor al terruño, los vínculos afectivos no constituyen un punto de partido sólido para una disciplina, sino que sus enunciados deben estar organizados para definir

con rigor lógico sus conceptos (Blache y Magariños de Morentín, 1980: 6). Quiero agregar, además, que constituirse como un experto de una temática no implica una transición directa hacia la construcción de conocimiento científico sobre dicha temática ya que es necesario, además, e insisto, el conocimiento de los procedimientos e instrumentos metodológicos insoslayables de toda producción de conocimiento de tipo científico, así como también las demás condiciones de posibilidad para que un proceso de investigación pueda ser considerado científico. Es posible que esto que estoy afirmando aquí pueda parecer una obviedad, pero son muchas las experiencias que he transitado acerca del desconocimiento por parte de profesionales del Folklore de los procedimientos e instrumentos que requieren ser aplicados en una investigación para ser considerada científica. Una manera de trascender estas cuestiones es trabajando asociadamente, es decir, que dos profesionales, uno experto en la temática y otro experto en metodología de la investigación científica, desarrollen juntos una investigación atendiendo de manera colaborativa ambas cuestiones. Lo ideal sería dominar ambos conocimientos: ser un profundo conocedor de la temática a investigar y, también, ser un

metodólogo, es decir, ser un profundo conocedor de los procedimientos e instrumentos de investigación científica. Asimismo, es de fundamental importancia poseer conocimientos acerca de los supuestos epistemológicos que subyacen en la construcción de una investigación científica, así como atender a las demás condiciones de posibilidad. No obstante, quisiera ir un paso más allá y afirmar que en la investigación folclorológica es necesario, es fundamental, ser un intérprete de dicho discurso folklórico. Un discurso folklórico puede adquirir muy diversos y complejos matices y dinámicas y un folclorólogo que, además de investigador científico, es portador e intérprete de la expresión folklórica que investiga, posee un vínculo mucho más íntimo, adquiere un conocimiento mucho más profundo y se posiciona de manera privilegiada para comprender los variados matices y dinámicas que atañen a dicha expresión folklórica-tradicional.

7. El Folklore y su proyección artística: las Artes Tradicionales

En el apartado anterior me referí a los dichos de Blache y Magariños de Morentín quienes afirman que amar al folklore no es hacer ciencia. Del mismo modo quiero afirmar

que la proyección escénica de una expresión folklórica no es 'hacer folklore', sino que es hacer arte.

El folklore es un saber cultural tradicional no institucionalizado y la transición de una expresión folklórica hacia la escena conlleva siempre la mediación de una institución, es intervenido de manera institucional. Por lo tanto, considero que no puede considerarse folklore, aunque esta puesta en escena sea una proyección precisa y detallada de la expresión original. De acuerdo a mis observaciones, esta proyección escénica asume características particulares porque dialoga con prácticas culturales de corte folklórico. Esto implica que pertenecen a una comunidad o región en particular y que contienen en sí características que dan cuenta de la identidad cultural a la cual pertenecen. Por tanto, es fundamental que el profesional (por ejemplo, el director de compañía de danza o el coreógrafo) que lleva adelante la proyección escénica de una expresión folklórica sea consciente del impacto que implica poner en escena una expresión folklórica ya que éste se constituye como un espacio legitimador de dicho discurso y posibilita transformaciones de la expresión folklórica de origen. Este planteo que realizo requiere, para su fundamento, de un

análisis más exhaustivo. No obstante, quiero enfatizar aquí que considero que la puesta en escena de una expresión folklórica requiere, por una parte, estar sustentada y nutrirse de investigaciones científicas que puedan dar cuenta del estado y la vigencia de dicha expresión folklórica, pues dicho conocimiento permite imprimirle contenido a la proyección escénica, y, por otra parte, una proyección escénica debe también sustentarse y nutrirse de los fundamentos de lo que puedo denominar como proyección escénica teatral. Es en este sentido destaco el concepto de teatralidad que nos brinda el crítico e historiador teatral argentino Jorge Dubatti. Este autor indica que la teatralidad es una condición humana que consiste en la capacidad del hombre de organizar la mirada del otro; el teatro propone una especial organización de esta mirada (Dubatti, 2016: 81-82). Conforme a esto, considero que la proyección escénica de una expresión folklórica como, por ejemplo, una obra coreográfica de carácter folklórico, debe atender a las cuestiones técnicas y prácticas convencionales en su puesta en escena.

8. El Folklore y su proyección educativa

En torno a esta temática se han publicado múltiples

reflexiones e investigaciones. Diversos autores, entre los cuales me incluyo, han tratado acerca del impacto que ha tenido sobre las mismas expresiones folklóricas, la transición del folklore hacia la esfera de la educación para su transferencia. Aquí quiero ofrecer una perspectiva integral sobre los distintos itinerarios pedagógicos que se evidencian a partir de la transición del folklore hacia la educación para su transferencia pues el folklore logra intervenir en todos los niveles educativos: inicial, primario, secundario y superior.

La intervención del folklore en las esferas de la educación se evidencia en tres itinerarios pedagógicos: 'folklore y educación', 'folklore y educación artística', 'folklore y educación por el arte'. Además, la transferencia de las expresiones folklóricas puede darse en espacios institucionales no formales u organizaciones sociales, cuarto itinerario pedagógico que designo como 'folklore y educación popular'. Defino como 'folklore y educación' a la propuesta pedagógica que implica la transferencia del folklore como asignatura en la cual se desarrollan sus temáticas propias y también, como señala Marta Silvia Ruiz, la inclusión de las manifestaciones de la cultura tradicional en el aula mediante la integración de los contenidos curriculares y los temas de la

cultura tradicional (Ruiz, 2019: 13). En segundo término, 'folklore y educación artística' comprende los itinerarios pedagógicos en los cuales el folklore es incluido como un lenguaje artístico. La inclusión, por ejemplo, de la danza folklórica como lenguaje artístico en el sistema educativo ha generado diferentes concepciones e incluyo aquí las planteadas por María Inés Vitanzi quien señala la existencia de nuevos paradigmas que atienden a la construcción de la identidad como procesos dinámicos (Vitanzi, 2015: 78). El tercer itinerario pedagógico es el de 'folklore y educación por el arte'. En este itinerario, las expresiones folklóricas se vinculan con la filosofía de la educación por el arte, siendo Herbert Read el mayor exponente de dicha filosofía. En la educación por el arte se afirma que la finalidad de la educación es promover el crecimiento de la singularidad de cada ser humano mediante el desarrollo de su educación estética a través de diversos lenguajes artísticos (Read, 1973: 34). En el cuarto itinerario pedagógico, 'folklore y educación popular' es un territorio amplio en el cual se inscriben aquellas líneas de transferencia de las expresiones folklóricas llevadas adelante por distintas organizaciones -sociales, culturales, no gubernamentales, etc- que tienen la capacidad

de agruparse y construir un proyecto colectivo independiente (Dulbecco, 2019: 18).

9. Conclusiones finales: dos hipótesis de trabajo

Como primera conclusión de la presente investigación afirmo que el Folklore posee una triple especificidad: es ciencia, es arte y es educación, y estos tres trayectos tienen como base el saber cultural tradicional no intervenido institucionalmente. Quiero enfatizar que la transición de este saber cultural tradicional no intervenido institucionalmente hacia cada uno de estos trayectos y las posibles dinámicas que se puedan producir en cada uno de ellos tienen la capacidad de impactar sobre el mismo saber cultural tradicional. A la folklorología le concierne abordar este saber, así como también cada uno de sus potenciales itinerarios (sí, también observarse a sí misma), dilucidando las dinámicas que se producen entre estas tres especificidades y las transformaciones que estas dinámicas producen en el folklore como expresión cultural tradicional.

Considero primordial que el investigador posea los conocimientos metodológicos y epistemológicos fundamentales para el quehacer científico, que sea

conocedor de las condiciones de posibilidad que atañen a la investigación científica en el campo de la folklorología y que, además, se constituya como un intérprete del discurso folklórico a investigar pues esta circunstancia lo posiciona en un territorio de privilegio para el abordaje de su investigación.

Necesitamos una folklorología que pueda brindarnos una mirada crítica, reflexiva y aguda acerca de todas las dinámicas que le atañen y que atienda a las problemáticas y necesidades profesionales que investigadores, docentes, artistas especializados requerimos resolver. Para el logro de estos objetivos tan valiosos, planteo como primera hipótesis que la folklorología necesita emanciparse y buscar su autonomía de la antropología para alcanzar su madurez como ciencia (Mombrú Ruggiero, 2019: 35). Por lo tanto, y sostengo como segunda hipótesis, que es la epistemología la ciencia con la que debe vincularse directa y profundamente la folklorología, así como también con los procedimientos y los instrumentos que hacen a la metodología de la investigación científica y demás condiciones de posibilidad para lograr la construcción del cuerpo teórico específico que toda ciencia requiere para su funcionamiento. Y es fundamental, a mi entender, vincular al folklore con los fundamentos

epistemológicos de tal manera que permitan observar las expresiones folklóricas desde distintas perspectivas, aplicando otros métodos de investigación que evidencien nuevos resultados, generando nuevas categorías de análisis, revitalizando las investigaciones realizadas por folklorólogos. Todo ello sin desconocer el enorme aporte hecho por la antropología y siempre con la aspiración de que esta ciencia siga contribuyendo al campo de la folklorología.

10. Bibliografía

AGUAYO, Pablo W. (2011). "La teoría de la abducción de Pierce: lógica, metodología e instinto". En: *Ideas y valores*. Número 145. Bogotá, pp. 33-53.

BLACHE, Marta y Juan A. Magariños de Morentín (1980). "Enunciados fundamentales tentativos para la definición del concepto de Folklore". En: *Cuadernos del Centro de Investigaciones Antropológicas*. Nro. 3. Buenos Aires, pp. 5- 15.

BLACHE, Marta y Ana María Dupey (2007). "Itinerarios de los estudios folklóricos en la Argentina". En: *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XXXII*. Pp. 299-317

DÍAZ, Claudio F. (2009). *Variaciones sobre el 'ser nacional'*.

Una aproximación sociodiscursiva al 'folklore' argentino.

Córdoba: Ediciones Recovecos.

DUBATTI, Jorge (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal: estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires: Atuel

DULBECCO, Liliana comp. (2019). *Com(p)adres del Horizonte: una experiencia de educación popular*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Acercádonos Editorial.

DUPEY, Ana María (2017). "Actuales tendencias teóricas del folklore en contextos universitarios". En: *Folklore Latinoamericano. Tomo XVII*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes. Pp. 278-300.

DUPEY, Ana María comp. (2018). *Cosechando todas las voces*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ana María Dupey.

ESCOBAR, Silvina Paula (2015). "Reflexiones sobre la realidad de la danza tradicional argentina: la institucionalización de la disciplina, evolución del discurso dancístico tradicional y la labor de los maestros especializados". En *Folklore Latinoamericano 15*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes. Pp. 133-152.

_____(2016). "Folklore y folklorología: un saber, una ciencia, un arte". En: *Viento sur*, revista de la Universidad Nacional de

Lanús. Año 6, nro. 12. Pp. 70-73.

MARTÍN, Alicia comp. (2005). *Folclore en las grandes ciudades: arte popular, identidad y cultura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

_____ (2019). *Patrimonio y cultura nacional: los estudios de Folklore en la Universidad de Buenos Aires*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: EUDEBA. Libro digital, EPUB.

MOMBRÚ RUGGIERO, Andrés y Alejandro Margetic (2013). *El hacedor de tesis*. Avellaneda: L. J. C. Ediciones.

MOMBRÚ RUGGIERO, Andrés (2017). *Seminario de Lógica aplicada a la Investigación*. Material de cátedra. Especialización y Maestría en Metodología de la Investigación Científica. Departamento de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Lanús.

MOMBRÚ RUGGIERO, Andrés y Javier Piñeiro (2017). *Metodologías y Epistemologías de la investigación. Fundamentos epistemológicos y técnicas de investigación de algunas de las propuestas de las ciencias en general y de las ciencias sociales en particular*. Avellaneda: L. J. C. Ediciones.

MOMBRÚ RUGGIERO, Andrés (2019). *Metodologías y herramientas metodológicas. Una decisión epistemológica, un fundamento filosófico*. 1ra. ed. Avellaneda: L.J.C. Ediciones.

READ, Herbet (1973). *Educación por el arte*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

RODRÍGUEZ GÓMEZ, Gregorio; Javier Gi Flores y Eduardo García Jiménez (1999). *Metodología de la investigación cualitativa*. 2da. edición (1ra. ed.: 1996). Málaga: Ediciones Aljibe.

RUIZ, Marta Silvia (2019). *Patrimonio, folklore y educación: fundamentos pedagógicos y propuestas didácticas*. 1ra. edición. Buenos Aires: Editorial Dunken.

TEVES, Juan Eduardo (2015). *El saber de la gente: folk-folklore-folklorología*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: el autor.

VITANZI, María (2015). "Danza folklórica y popular en la educación común y obligatoria". En: *Cuadernos de Educación Artística / Danza*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación. Pp. 71-88.

YNOUB DE SAMAJA, Roxana (2007). *El proyecto y metodología de la investigación*. Buenos Aires: Cengage Learning.

YNOUB, Roxana (2014). *Cuestión de método: aportes para una metodología crítica*. México: Cengage Learning.

La práctica como investigación. Un enfoque metodológico para la investigación en danza.

*Verónica Daniela Navarro*⁵⁰

Esta investigación es parte de mi tesis de doctorado realizada en el Programa de Artes Escénicas de la Universidad Federal de Bahía, Brasil, titulada *“CorpachAndo”: Experiencias de danzas y performances en el Carnaval de Humahuaca*, con dirección de la Dra. Daniela María Amoroso⁵¹.

Desde hace algunos años vengo investigando, creando y compartiendo experiencias artísticas entre Brasil y Argentina, desarrollando una propuesta a partir de la gestualidad de las danzas populares o folclóricas desde una mirada intercultural. Como bailarina, capoeirista angolera y profesora de danza, es muy difícil pensar que este camino se construye en soledad. Traigo conmigo en esta investigación, a todas las personas con las que tuve la posibilidad de

50 Bailarina, profesora e investigadora de artes de la escena. Doctoranda en artes escénicas en la universidad Federal de Bahía. Magister y especialista en danza por la misma universidad.

51 Bailarina, investigadora y docente de la Escuela de Danza de la Universidad Federal de Bahía (2010), Pos-doctora por la Université Paris 8- Saint Denis (2015/2016).

intercambiar miradas, perspectivas, ensayos, clases, fiestas y presentaciones artísticas.

Pretendo presentar brevemente en estas líneas, algunos de los avances de la investigación, particularmente los que hacen a la metodología de trabajo, que es la *Investigación Performativa o Práctica como Investigación*.

Desde mi experiencia como incipiente investigadora, pienso que la investigación en artes tiene su especificidad a la hora de producir conocimiento científico. Para el caso de la danza, es a partir del propio cuerpo que se da esa producción, o sea el *fazer-dizer do corpo* (Hacer-decir del cuerpo), Setenta (2016). La obra de arte, el cuerpo en movimiento, en la escena, en un laboratorio, en una clase, no es simplemente el objeto de una investigación, sino el instrumento o la herramienta fundamental de construcción del saber. Los recursos metodológicos de las ciencias sociales como la etnografía, las entrevistas, las observaciones, son utilizados también, sirviendo de apoyo para la colecta de informaciones pertinentes.

Según el autor Brad Haseman (2015), *la investigación guiada por la práctica*, como una nueva forma metodológica para el campo de las artes, estaría atendiendo a la

insatisfacción que muchas veces, la investigación cualitativa mostraba, en relación a los procesos mismos de la investigación, que exigían un “protocolo” de actuación en el campo, antes de la práctica y después, cuando se da la presentación escrita de los resultados. O sea, en la investigación cualitativa en las ciencias sociales, es fundamental la formulación de un problema de investigación previo a la salida al campo, un camino metodológico diseñado para esa salida y la escritura sobre esa práctica, lo que muchas veces genera incomodidades y dificultades en las artes del movimiento, para transcribir lo que está siendo dicho a partir de lo vivido en el cuerpo.

Así, la investigación guiada por la práctica se presenta como una posibilidad de investigación en danza que nos permite, no tener que necesariamente determinar un problema antes de comenzar la investigación, porque es la práctica la que va dando los indicios para descubrir lo que sería un problema de investigación. En palabras del autor:

En los últimos años, algunos investigadores se han vuelto impacientes con las limitaciones metodológicas de la investigación

cualitativa y su énfasis en los resultados escritos. Creen que el enfoque distorsiona necesariamente la comunicación de la práctica. Ha habido un impulso radical no sólo para colocar la práctica dentro del proceso de investigación, sino para guiar la investigación a través de la práctica. Propuestas originalmente por artistas / investigadores e investigadores de la comunidad creativa, estas nuevas estrategias se conocen como práctica creativa como investigación, performance como investigación, investigación a través de la práctica, investigación de estudio, práctica como investigación o investigación guiada por la práctica. (Haseman, p. 44, 2005. Traducción propia).

Las investigaciones performativas o guiadas por la práctica son aquéllas construidas y guiadas por el propio hacer. Son intrínsecamente empíricas, el hacer artístico pasa a un primer plano cuando el/la investigador/a crea nuevas formas artísticas de actuación y exhibición, es decir, presenta los resultados en formas no escritas, como danza o performance, pero que también pueden presentarse en formato escrito, si fuera necesario.

Para la artista-investigadora Ciane Fernandes (2014) dentro de la práctica como investigación, o la investigación guiada por la práctica, existe el abordaje Somático-Performativo, el cual, también enfatiza el cuerpo para la creación del conocimiento. Quiebra con la separación entre teoría /práctica, escrita/escena, arte/ciencia, hacer/pensar. Siguiendo el pensamiento de la autora, un estudio en artes escénicas se da a través de la práctica y la participación artística, o sea, tanto en la creación como en la observación activa del arte, acompañada de una reflexión coherente de la misma. Es el propio cuerpo del/a/ investigador/a que va a ir dando movimiento a la investigación a partir del diseño de los caminos, relevancias y saberes. Aquí tiene protagonismo fundamental la percepción, la sensibilidad y la escucha corporal, inclusive en la práctica escrita, que sería, para esta propuesta una forma de danzar.

Así es como mi investigación nació. Sabía que quería trabajar con algunas incomodidades que atravesé durante mi corta historia con las danzas folklóricas y populares. Digo corta, porque si bien hace 20 años que danzo folklore argentino y de otros países de América del sur, me siento una aprendiz en permanente búsqueda, sobre todo después que

conseguí atravesar las fronteras y pude observar mi práctica desde otros ángulos. Viviendo en un lugar afro-centrado como es Salvador de Bahía, y formando parte de grupos de referencias de la cultura afro-brasilera como la Capoeira Angola, el ángulo de la raza, el género, la sexualidad y la clase en permanente conflicto, atraviesa toda mi práctica. Si bien estas rupturas ya se venían llevando a cabo en los espacios en los que participaba en Córdoba, como en el *Ciclo de Seminarios de danza popular de la Universidad Nacional de Córdoba*⁵², *El Encuentro de San Antonio de Arredondo Córdoba*⁵³ y varios otros inspirados en éste último, que surgieron principalmente en la última década, la vivencia en Salvador de Bahía me permitió *Ennegrecer* mi propia práctica, y comenzar a descubrir en el propio danzar, experiencias de gestos y movimientos que estaban en nuestros repertorios de danzas folklóricas o populares argentina, pero que han sido negadas e invisibilizadas hasta nuestros días.

Siempre me parecía que había una distancia bastante

52 <http://ciclodeseminariosdanzapopular.blogspot.com>

53 <http://www.encuentrosanantonio.com.ar>

grande entre la danza folklórica institucionalizada y lo que bailaba en las fiestas, principalmente en el carnaval. Mi cuerpo en la fiesta presentaba otras posibilidades de expresión, percepción y sensibilidad que era difícil de vivenciar desde los repertorios coreográficos que bailaba. Fue por esto que decidí investigar cuales podrían ser las posibilidades corporales estético-poéticas del carnaval de Humahuaca. Para esto utilizo diferentes abordajes prácticos como: la propia inserción en el carnaval a partir de sus rituales, danzas, cantos, simbologías; la convivencia en residencias artísticas con artistas locales; la convivencia con los referentes de la cultura local; clases de danza y laboratorios de creación.

Voy a traer algunas de esas experiencias de manera resumida, atendiendo también, a que algunas fueron realizadas antes y otras durante la situación de emergencia sanitaria por la pandemia del COVID-19.

Residencia artística

La artista jujeña Mariela Cazón⁵⁴, es gestora de espacios de intercambio artístico, principalmente entre Córdoba-Humahuaca, lugares donde ella es una artista de referencia importantísima en la escena folklórica. Estos espacios, son creados durante el tiempo-espacio carnaval, es decir, los meses de enero y febrero. Son espacios que la propia artista denomina “espacios de experimentación coreográfica”. Donde se crean y re-crean posibilidades coreográficas a partir de danzas folklóricas jujeñas y argentinas. En las propuestas de experimentaciones coreográficas, se reconstruyen los repertorios institucionalizados de las danzas folklóricas, cuestionando los modos de representación de la danza en torno a las formas instituidas que las definen socialmente. Es el propio cuerpo y su potencial expresivo el que genera un movimiento diferente al que sería un régimen prescriptivo que lo estructura. El movimiento procede de pensamientos, sensaciones y percepciones en la inflexión entre el mundo interior y exterior del cuerpo. A esto se suma la horizontalidad de la creación grupal, estableciendo una improvisación basada en la transferencia creativa. La

54 Artista de la danza, profesora de literatura. Coreógrafa y directora artística de Jujuy.

experimentación coreográfica se preocupa por identificar cuál será el material compositivo que marcará el lineamiento estético de la escena, así como reconocer y seleccionar los aspectos sensibles en los que se manifiestan.

En la experiencia del 2020, trabajamos con la “*Vidala para el olvido*”⁵⁵ de Bicho Díaz y Alejandra Carnero que lleva letra de la propia Mariela Cazón, haciendo foco principalmente en el pulso de la vidala en el cuerpo y el contacto corporal del grupo, conectando partes del cuerpo a partir de las sensibilidades de la piel (aquí todavía podíamos aglomerarnos porque no estábamos amenazados por el Covid-19). El suelo humahuaqueño nos posibilita un plano de composición (Lepecki, 2009-2010) que recupera la historia a partir de las memorias ancestrales del propio cuerpo. Este terreno de composición nos invita a vivenciar formas de sentir la tierra desde sus grietas coloniales y de sus luchas de existencia ante una historia oficial argentina que la niega y la invisibiliza. Crear artísticamente a partir de ese suelo, a partir de sus contradicciones, encrucijadas, potencialidades y múltiples colores, nos permite enraizar a partir del gesto

55 <https://www.youtube.com/watch?v=n9ufNkumTnw>

gravitado hacia la tierra.

Clases de danza en perspectiva intercultural Brasil-Argentina

A partir de lo que la autora Diana Taylor (2017) llama memoria de archivo y repertorio⁵⁶ en las performances, sean éstas intervenciones artísticas, manifestaciones, danzas, cantos colectivos, fiestas, rituales, pretendo traer algunas reflexiones sobre las danzas del NOA, principalmente la *Cueca norteña o jujeña*. Sabemos que existen archivos sobre estas danzas, principalmente aquéllos elaborados por la academia del folklore argentino, con autores como Carlos Vega, Ambrosetti, Loafone Quevedo, Cortazar, Adan Quiroga, Joaquín González, Ricardo Rojas, Isabel Aretz, Pedro Berruti y Antonio Barceló. A partir de una necesidad de crear la Nación euro-céntrica patriarcal argentina y respondiendo al positivismo de la época, nuestros repertorios archivados,

56 Para la autora la memoria de archivo hace referencia a documentos, mapas, textos literarios cartas, restos arqueológicos supuestamente resistentes al cambio. El repertorio sería la memoria incorporada, como performance, gestos, oralidad, movimiento, danza. Para ampliar el concepto puede ser consultado el libro "Archivo y repertorio" La performance cultural performática de las Américas 2017.

establecen formas coreográficas fijas, divididas por género y sexualidad y gestualmente euro centradas. Sin poder profundizar más sobre este punto, la práctica de las clases en perspectiva intercultural pretende trabajar específicamente sobre lo gestual de las danzas, sin entrar específicamente en los repertorios coreográficos. Lo gestual en cuanto organizador del movimiento (Godart, 1995). Para esto partimos de gestos propios de algunas danzas, que para nosotras dialogan desde una perspectiva intercultural. Tomando la idea del autor Restrepo (2014), la interculturalidad no sería un diálogo sin disputas o contradicciones, más bien, la interculturalidad parte de la diferencia, pero sin jerarquizarla, buscando puntos de diálogo y contacto desde la existencia de las individualidades. Entonces tomamos las danzas desde su individualidad sin necesidad de compararlas, pero haciendo puentes a partir de los gestual.

Así, la propuesta, que fue realizada en conjunto con la artista y compañera de varias andanzas, Paula Granero⁵⁷, fue la de traer para el diálogo, el gesto corporal del “vaivén” de la

57 Bailarina y profesora de danzas. Córdoba.

capoeira angola, la pendulación de las caderas del samba afro-brasileño y la cueca, abordando también la conexión que se da entre duplas en las tres danzas a partir de los ombligos, como centro de comunicación fundamental en la cosmogonía africana⁵⁸. Así, nos preocupaba más la exploración del movimiento y el juego de las duplas que el repertorio coreográfico de la danza. Aquí, por ejemplo, a diferencia del trabajo con Mariela Cazón, con las experimentaciones a partir de los repertorios coreográficos, nos centramos más en la percepción de los gestos y en atender a los caminos posibles para llegar a los movimientos y las variadas danzas que surgen de los/as/es participantes. En esta propuesta, no tenemos una sola Cueca, sino varias, coloridas con diferentes tonos corporales. Aproximándose bastante a la cantidad de Cuecas que se pueden apreciar en tiempos de carnaval. Algunas más arrastradas, otras más elevadas, algunas más cadenciosas, otras más rectas, algunas más fluidas otras más direccionadas.

Aquí, retomando la idea de archivo y repertorio de Taylor (2017), es en el cuerpo que el archivo se resignifica y

58 Para profundizar sobre este punto se puede consultar el trabajo de Elizia Ferreira en *Ensaio Filosóficos*, Volume XV – Julho/2017.

crea nuevos repertorios, que surgen desde la intersubjetividad del gesto danzando.

Performance “Corpachadas experimentales”

A partir de trabajar con los estados del cuerpo evocando la memoria de lo vivido en el carnaval, creamos con el artista Tiago Cohen⁵⁹, la performance Corpachas experimentais, que aún está en proceso. Tiago trabaja a partir de la forma poética de Haikai, la cual fue creada por el poeta japonés Matsuo Basho (1644). En el plano temático, busca expresar la relación entre el ser humano y la naturaleza. Su fundamento filosófico es el principio budista, según el cual todo en el mundo es pasajero, teniendo el ser humano que reconocerse como pasivo de transformaciones continuas, como la naturaleza y las cuatro estaciones del año.

Esta forma oriental de comprender el mundo de la vida, establece conexiones con formas andinas, como por ejemplo, la idea de tiempo-espacio en movimiento, o *Pachakuti* (Vilca, 2019), y de la *Chakana del Corazonar* (Arias, 2018), como

59 Bailarín, performer y director de São Paulo radicado en Salvador de Bahía.

ordenador cósmico y uno de los referentes sagrados más importantes de la espiritualidad de los Andes. Esta última, está compuesta por cuatro Saywas (poderes o fuerzas cósmicas generadoras de la existencia): el poder o *Munay* que es la afectividad, la fuerza del *Ushuay* que es el poder de la espiritualidad, el poder del *Ruray* que es el hacer y por último el poder del *Yachay* que es la sabiduría- (Arias, 2018).

Así, a partir de las propias referencias corporales con las danzas andinas, de la residencia artística con Mariela Cazón en Humahuaca, las clases de danza en Argentina, Brasil y Paraguay, y las propuestas de creación corporal traídas que fueron elaboradas para este trabajo, fuimos organizando las informaciones del cuerpo, tejiendo elecciones y acogiendo datos emergentes.

El trabajo experimental comenzó a partir de algunas improvisaciones a partir de músicas, sonidos, imágenes y recuerdos de la fiesta del carnaval, a partir de sabores, olores, sensaciones, sentimientos que están grabados en la memoria corporal. A partir de la idea de la poesía de Haicai y de la *chakana*, dividimos el trabajo en:

Acción, o el hacer propiamente dicho: movimiento del pecho (plexo solar), movimiento de la cabeza, cuerpo

enraizado en el piso, balanceo del cuerpo con foco, trayectos y caminos en el espacio.

Tiempo-espacio que incluye todo lo que aparece como contexto: agua, tierra mojada por dentro y seca por fuera, viento, flores y colores fuertes. Humanos y no humanos.

Reverberación en el cuerpo, aquí todo lo que refiere a la espiritualidad y afectación: soltar, nostalgia, alegría y tristeza. Calor en el cuerpo, fresca en el rostro.

Los movimientos que aparecían en las improvisaciones tenían una fuerte vinculación con el piso, o sea, la fuerza de la gravedad generando movimientos para abajo e impulsando la energía para arriba. Acá la tierra es la generadora del impulso del gesto.

A partir de algunas improvisaciones con los repertorios incorporados de las danzas y músicas del *huayno*, *la copla* y *la cueca*, fueron apareciendo movimientos que se reiteraban en el cuerpo, como el movimiento serpenteado a partir de la cabeza, realizando diferentes direcciones o caminos, el sonido de la *caja coplera*⁶⁰ reverberando en el pecho, y el balanceo y

60 Instrumento musical percusivo del NOA.

movimiento de la cadera en la cueca, casi un *gingado*⁶¹. Así, este trabajo intenta recuperar las memorias corporales y afectivas del carnaval, a partir de sensaciones, percepciones, espiritualidad, movimientos y gestos propios de la fiesta, que posibilitan la construcción y creación de determinados estados corporales (Laranjeira, 2013) desandando archivos y danzando repertorios posibles. Por lo tanto, el repertorio se crea a partir de los estados corporales y no desde una secuencia de movimientos coreográficos a priori. Es lo gestual, como motor del movimiento lo que me lleva a la vivencia de determinados estados corporales que organizan y dan color a la performance.

Consideraciones parciales

Hasta aquí algunas de las experiencias de una práctica como investigación en danza. Son posibilidades de trabajar con la creación artística a partir de lo gestual de las danzas folclóricas o populares. Sin entrar en dicotomías sobre si es interesante trabajar lo coreográfico o no y de qué manera

61 Hace referencia a la “ginga”, un movimiento de desequilibrio del peso del cuerpo propio de la Capoeira Angola Afro-brasileña.

hacerlo para que los cuerpos tengan libertad de crear, creo que es necesario saber que todo lo que se institucionaliza, como en este caso, los repertorios de nuestras danzas, a través de la academia del folklore, se reactualiza siempre en los cuerpos que danzan. Reactualizar implica crear nuevas posibilidades, nuevos gestos, nuevos movimientos, nuevos estados del cuerpo que nos llevan a re-significar nuestras danzas, partiendo principalmente del hacer-decir del cuerpo. Y si esto sirve para ser compartido por el público de la danza o el arte en general y también de otras áreas, la investigación en danza cobra relevancia como posibilidad de pensar otros paradigmas de investigación, dentro o fuera de los lugares hegemónicos de creación de conocimiento. Porque siempre que creamos arte estamos creando conocimiento, que realimenta un campo y abre nuevos caminos para los demás.



Figura 1. Desentierro del carnaval. Humahuaca 2021. Foto propia.



Figura 2. Residencia artística. Humahuaca 2020. Foto cedida por personas del público.

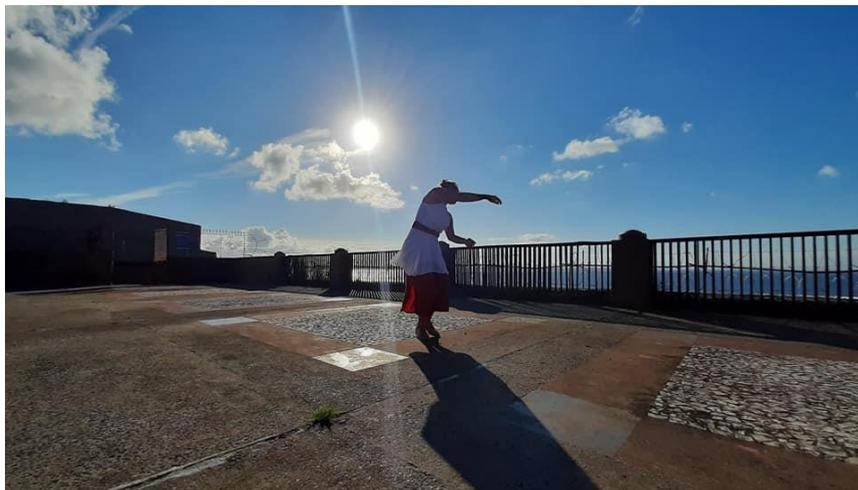


Figura 3. Laboratorio de creación de Corpachadas experimentales. Salvador 2020. Foto Thiago Cohen



Figura 4. Performance Corpachadas experimentales. Salvador
2021. Foto Naiara Rezende.

Referencias Bibliográficas

ARIAS Guerrero, P. La chakana del corazón, desde las espiritualidades y las sabidurías insurgentes de Abya Yala.

Universidad Nacional de las Artes

Universidad Politécnica Salesiana. 2018. Ecuador.

GODART H. Gesto e percepção. Texto publicado como prefacio del libro La danse au XXéme siecle. De Marcelle Michel e Isabelle Guinot. 1995, Paris Francia.

HASEMAN B. Manifesto pela pesquisa performativa. Queensland University of Technology. Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP. 2015

FERNANDES C. Pesquisa Somático-Performativa: Sintonia, Sensibilidade. PPGACUFBA/CNPq 2014.

LARANJEIRAS DIAZ C. Uma dança de estados corporais a partir do samba do Cavalo Marinho: corporalidades e dramaturgias da brincadeira em diálogo com o processo de criação de Cordões. Tesis doctoral Universidade Federal da Bahia. Disponible en: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/14178> 2013. Bahia, Brasil.

LEPECKI, A. Planos de composição, disponible en: Rumos Criações e Conexões, Cartografia. Rumos Itaú cultural Dança 2009-2010. São Paulo Brasil.

NAVARRO, V. D. N'outras corpas desconstruções e múltiplas possibilidades corporais na capoeira angola do grupo nzinga. Dissertação de mestrado em Dança da Universidade Federal da Bahia, repositório da UFBA. Salvador Bahia 2018.

REARTES G. E. Bailes y danzas en calchaquí, y más allá. Apuntes históricos, políticos y estéticos (1890-1950). Editorial

Bosque. 2020.

RESTREPO E. INTERCULTURALIDAD EN CUESTIÓN:
Cerramientos y posibilidades. Revista *Ámbito de encuentro*.
Volumen 7, Colombia. 2014.

SETENTA SOBREIRA J. O fazer-dizer do corpo Dança e
Performatividade Edufa 2008.

TAYLOR, D. Introducción. Performance, teoría y práctica. En D.
Taylor y M. Fuentes (Comps.) *Estudios avanzados de
performance* (pp. 7-30). Fondo de Cultura Económica. 2011,
México. *Archivo y repertorio: La performance cultural
performática de la Américas*. 2017.

VILCA, M. K. El “vuelco” del pacha. El juego entre lo
cosmológico y lo humano. En *Estudios sociales del NOA /23*
(2020) ISSN 0329-8256. 2019. Jujuy, Argentina.

**Tradición, poesía y feminismo: Versadoras, un colectivo
feminista en torno a la décima popular**

Por Nayla Beltran

*Hizo bien tata querido
gritó el hijo con encono
venga viejo lo perdono
por lo tanto que ha sufrido
pero ahura tata le pido
que no la maldiga más
que si fue mala y audaz
por mí, perdónela padre
que una madre siempre es madre
¡déjela que duerma en paz!*

Lo que abre esta ponencia es una décima. Conocida también como décima espinela, en honor a su creador. La décima es una compleja composición poética de diez versos octosílabos con una rima consonante específica y es signo de

identidad de la cultura popular iberoamericana.

Cuando empecé a cantar música surera, la música de raíz folklórica de la provincia de Buenos Aires, que tiene a la décima como una de sus estructuras poéticas fundamentales de su cancionero, me encontraba a menudo con versos de la naturaleza como con los que abrí. Versos donde la representación social de la mujer determinaba para ella un rol exclusivo como madre y de pertenencia a un hombre, el cual tenía habilitado matarla, si ella no le era fiel, como ocurre en este famosísimo recitado, *La leyenda del mojón*.

Las representaciones sociales nos posibilitan comprender cómo piensan las personas, y por consiguiente cómo organizan su vida a partir de dichos pensamientos (Molina, 2021) a la vez que dejan traslucir los roles establecidos para cada género.

Las transformaciones y disputas que se están dando en la actualidad en torno a las cuestiones de género, como consecuencia del movimiento social feminista, están operando incluso en ámbitos donde los mecanismos patriarcales actúan desde hace mucho tiempo como normativizador de la vida privada a tal punto que se podía cantar y poetizar con total legitimidad sobre hechos

cotidianos donde el hombre ejercía su poder físico sobre una mujer violentándola. Hoy escuchar en una letra de una canción que un hombre le pega o mata a su mujer nos resuena de una forma muy distinta que hace unos años y eso es consecuencia de la influencia social, filosófica y política que está generando el feminismo.

Incluso se presentan debates constantes entre las mujeres intérpretes de si seguir reproduciendo letras de contenido machista, entendiendo que fueron escritas en otro momento histórico y enmarcarlas dentro de su contexto, o cancelarlas por no poder hoy cantar explícitamente sobre estos abusos de poder.

Me dedico profesionalmente a la música y vivencio de cerca cada día, cómo en géneros musicales como el rock o la canción, el feminismo se ha proclamado fuertemente, con un carácter icónico y es tópico de muchas letras, además de verse reflejado en nuevas formas de corporalidad y presencia de las mujeres e identidades no binarias en los escenarios. Sin embargo, este fenómeno se retrae cuando nos acercamos a las músicas populares de raíz folklórica y más aún cuando nos adentramos en el ámbito de la llanura bonaerense.

Dentro del corpus de las prácticas artísticas de la

provincia de Buenos Aires vinculadas a la tradición, me ubico dentro del ejercicio de la música y la poesía criolla. Estas artes están estrechamente ligadas a la décima espinela y comparten un territorio identitario y códigos de praxis con la payada rioplatense.

Mi itinerario de actividad y mi acercamiento a este campo cultural me llevaron a conocer en gran medida tanto las estructuras establecidas y construcciones sociales que organizan las prácticas y que vienen desde hace muchos años, así como también vislumbrar las transformaciones y disputas que se van dando en la actualidad a partir de la lucha feminista contemporánea.

Esto me coloca en un lugar de aproximación y distanciamiento a la vez. Vivo y me he criado en la ciudad y no en la llanura, lo cual hace que mi legitimidad dentro del ámbito provenga exclusivamente de mi labor y acercamiento amoroso hacia el mismo, ya que no poseo otro capital simbólico que me avale. A pesar de la interacción amistosa que he tenido hasta ahora dentro del ámbito me ha costado encontrar otras mujeres con intereses y formas de autopercepción similares, y sobre todo hallar nuevos discursos en circulación sobre los roles normativizados de los

géneros hombre y mujer. Si bien se generan controversias ante situaciones específicas no se perciben hasta ahora ni movimientos, ni organizaciones, ni colaboraciones de mujeres con perspectiva feminista que propongan nuevas miradas sobre los quehaceres tanto artísticos y públicos como domésticos y privados en el ámbito de la tradición bonaerense.

Esta situación se reproduce en otros países de habla hispana, también dentro de ámbitos tradicionales y ha generado el surgimiento de un colectivo de mujeres artistas de cuatro países latinoamericanos con la intención de compartir subjetividades, prácticas, interrogantes, música, poesía e improvisación. “Versadoras”, como se denomina el colectivo, está integrado por seis mujeres vinculadas a la décima tradicional: una mexicana, una peruana, dos chilenas y dos argentinas dentro de las cuales me incluyo. Si bien la situación en Chile es bien distinta, pues allí hay un movimiento muy fuerte de mujeres feministas en torno al arte de la décima y la paya⁶², la idea del grupo surge como

⁶² Paya es como se denomina al contrapunto poético entre payadores y payadoras en Chile. Lo que en Argentina se conoce como payada. En los distintos países de habla

instancia socializadora y de estudio, ante la necesidad de compartir experiencias y arte y principalmente, acercarnos entre mujeres con intereses similares.

La idea y posibilidad de este grupo nace en pandemia. Probablemente antes de ésta no hubiese surgido debido a que no estaba tan habitualmente incorporado el uso de plataformas digitales para sostener proyectos a largo plazo. Pero con la incorporación de este canal de comunicación a la vida cotidiana fue posible imaginarnos encuentros semanales a pesar de las distancias continentales.

Las seis somos artistas. Las seis nos dedicamos a la improvisación y/o a la música tradicional en relación a la décima, que no sólo es una de las estrofas poéticas populares con mayor arraigo en Latinoamérica, sino que vive hoy un período de revitalización en todo el continente americano y en la zona de Canarias en España, experimentando un proceso de actualización y enriquecimiento (Baeza, 2016:14). Esta dinamización se observa por vía doble. Por un lado, ha proliferado su práctica en los últimos años llegando a generaciones de jóvenes, principalmente en la improvisación,

hispana y España la denominación a este arte va cambiando, aunque siempre se refiere a la misma práctica.

arte que se encuentra en absoluta expansión en muchos países de habla hispana y portuguesa multiplicándose los encuentros internacionales. Por otro lado, se ve una apropiación de muchas mujeres que se están acercando a la décima, tanto en forma improvisada como escrita, dándole a ésta un nuevo panorama ya que desde siempre ha sido un arte cultivado casi exclusivamente por hombres. Nos encontramos hoy entonces con hechos significativos, como por ejemplo un libro editado en Chile denominado La décima feminista, del año 2019, en el cual se suma la poesía de ocho mujeres de distintas generaciones. Este mismo año dio luz otro libro en el mismo país de características similares, además de que se observa el surgimiento cada vez mayor de mujeres que se dedican a la paya. Por la misma senda llegamos a Canarias, en España, donde las mujeres bertsolaris (así se denominan a quienes improvisan en esa zona) se cuentan de a miles y es conocido su magnífico arte en la improvisación, por nombrar sólo dos acontecimientos en relación a las mujeres y su inserción en el universo de la décima.

Versadoras entonces es un colectivo de mujeres en torno a la décima con perspectiva feminista. En los

encuentros semanales se debaten asuntos como la decolonialidad, el capitalismo, el sentido de comunidad, la diversidad, la interseccionalidad, entre muchos otros, compartiendo lecturas contemporáneas en cuestiones de género y bibliografía de contenido relevante sobre cada tema. Pero entre todos los temas nos toca en particular el de la tradición. ¿Cómo hablar de tradición desde una perspectiva feminista? ¿porque hacemos música tradicional cuyo legado es absolutamente patriarcal? ¿qué valores, qué tópicos, qué configuraciones queremos continuar y cuáles subvertir? ¿Puede la poesía subvertirse a sí misma alterando su articulación entre forma y fondo? ¿Puede ser feminista un arte nacido y consolidado en una cultura patriarcalizada hasta en los mínimos gestos y donde esa construcción se ha cantado y poetizado de forma naturalizada?

Pues creemos que sí. Creemos en el potencial subversivo de la expresión popular y en la posibilidad de movilidad que se genera entre la tensión de lo legitimado y lo transgresor dentro del arte. Por lo tanto, decidimos conservar una forma estrófica popular como es la décima espinela, y en comunión con la música o la improvisación, explorarla como habilitadora social para la acción (Cingolani, Guillamón, 2018:

1) cuestionando los contenidos de carga patriarcal, herederos de una tradición androcéntrica inscribiéndonos en una lírica de perspectiva feminista.

Voy a aproximar aquí el concepto de “tradición inventada” de Hobsbawm para referirnos a ésta como un *grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado.* (Hobsbawm,1983: 8). Según el autor, el cambio permanente del mundo y las constantes innovaciones requieren intentos por estructurar algunas partes de la vida social como invariables e inalterables, por lo que el objetivo y las características de estas «tradiciones” es la invariabilidad. Pero las costumbres que forman estas tradiciones, continúan, no pueden alcanzar la invariabilidad porque la vida no es así, pero cuando mejor hacen funcionar a la tradición es justamente cuando se vuelven actos reflejos, hábitos o procedimientos automáticos mediante la repetición alcanzando dicha característica fija. Plantea Hobsbawm que esta “invariabilidad” presenta una contradicción con otro

rasgo necesario para la práctica: “la capacidad para reaccionar ante contingencias imprevistas”.(1983: 9) Las transformaciones que se van dando en la sociedad pueden debilitar o destruir los modelos sociales para los que estas tradiciones viejas se diseñaron, por lo que resulta interesante el uso de antiguos materiales para “construir tradiciones inventadas de género nuevo para propósitos nuevos” (1983:12) o mismo, propone el autor, ampliar el viejo vocabulario simbólico más allá de los límites bien establecidos.

Este análisis nos sirve como anclaje en la determinación de que la tradición debe ser un fenómeno vivo, un proceso de transmisión activo, en el tiempo actual y receptora de un contenido entregado, el cual no se conserva idéntico, sino que es susceptible a ser modificado parcialmente, abierto a los impulsos creativos de sus detentadores (Miranda, 2005:10) o como bien lo expresó a modo de refrán Gustav Malher, “preservar el fuego y no el culto a las cenizas”.

La décima espinela se expande por un territorio cultural hispanohablante que forma parte de una construcción identitaria como objeto de apego afectivo, tierra natal y espacio de inscripción de un pasado histórico o de memoria

colectiva. (Giménez, 1996: 11) Esta identidad que tiene analogías en muchos países latinoamericanos que cultivan la décima está ligada a valores legitimados no sólo por prácticas sino por discursos a lo largo del tiempo que han establecido una invariabilidad estética y filosófica. Estos valores están ligados a conceptos nacionalistas conservadores y de fuerte carácter androcéntrico que conforman las distintas tradiciones populares americanas.

La construcción de esta identidad tiene como uno de sus tópicos las costumbres criollas y se rige por representaciones sociales establecidas. Éstas incluyen las representaciones de género que de alguna forma regulan el ordenamiento de las relaciones sociales (Molina, 2021). Estas representaciones, continúa Molina, normativizan la existencia de los sexos imponiéndole a cada uno una forma de actuar, según códigos sociales y culturales asignados (2021). Dentro de esta normatización la mujer ha tenido un rol asignado que hoy está siendo fuertemente cuestionado por el movimiento feminista. Razón por la cual, la mujer está dejando de ser espectadora pasiva en el campo de la poesía y la música popular cada vez más, dejando su rol mayoritariamente doméstico que se le tenía reservado socialmente y

renunciando a su habitual experiencia de margen para integrarse como rauda activista en el mundo cultural. Esta cultura popular ofrece una vía de acceso a realidades específicas-concretas a través de las que se configuran y expresan subjetividades emergentes (Remedi, 2019: 2) los que nos permite visualizar hoy la emergencia de nuevas voces, nuevas modalidades de expresión que intentan ampliar el vocabulario simbólico. Incluso desde el colectivo Versadoras pensamos en la posibilidad de construir una nueva epistemología decolonial, anti patriarcal y anticapitalista, basadas en el texto de Miranda Fricker, Violencia epistémica, y partiendo del nuevo marco de interpretación de la realidad que se configura a partir del feminismo.

El arte nos da esa posibilidad, la posibilidad de crear y de recrearnos constantemente y la tradición debe ser permeable a transgredir sus propios paradigmas que finalmente pueden hacerla desaparecer.

La identidad, como decíamos, está vinculada a un pasado histórico, a una memoria colectiva, con la cual nosotras tenemos sentimientos de pertenencia e identificación, aunque se nos haya dejado fuera de la práctica

durante siglos. Y no le podemos cargar a la poesía, ni a la música, ni a ninguna forma de expresión el peso del patriarcado y los contenidos, tanto metafóricos como explícitos, que se han transmitido hasta hoy. Sí podemos amar la lírica, reconocer las capas de violencia en los mensajes poéticos que nos han llegado, nombrarlos y abrazar el lenguaje colectivo de la décima realzando su carácter socializador, de resistencia, y constructora de nuevos sentidos. En esto la décima tiene una ventaja, es un vehículo poético fácilmente asimilable, a pesar de su complejo diseño, ya que viene recreándose dentro de la tradición hace muchos años siguiendo las normas, los cauces, el código y, si se prefiere, la gramática colectivamente asumida que esa tradición nos sirve (Díaz, 1995: 20). Ciertas características han hecho de ella este vehículo adoptado como modalidad de expresión por el pueblo. Una de ellas, intrínseca cuando está bien conformada, es la direccionalidad hacia el remate que genera contundencia en el mensaje. Por otro lado, es un texto literario que sirvió para el canto y esto es común a todo el continente americano, hecho que la vuelve sustancia y hábito para la acción cotidiana.

Además, como nos señala Rodríguez (1994),

contribuyen a su popularidad el tono de las composiciones y el anonimato de su difusión, muchas veces acentuado por el cauce de subversión o de protesta. Y por último tenemos su uso ampliamente conocido en la improvisación, fenómeno que la mantiene con una vigencia extraordinaria y siempre actualizada.

La multiplicidad de disciplinas artísticas que son abordadas con la décima hizo posible que el colectivo Versadoras esté conformado por músicas, poetas, payadoras, investigadoras, compositoras, todas conformando un entramado de lenguajes combinados que tienen su punto de encuentro en el amor y el cultivo de la décima espinela.

Las siguientes décimas son de la payadora Araceli Arguello, argentina e integrante del colectivo:

*A cuatro vientos febrero
gritó su amor maternal
y padre marzo otoñal
quiso acunarte primero.
Ni siquiera sabe Homero
el día que tú naciste,
ni por qué tu andar persiste*

*en una cíclica aurora
siendo siempre mediadora
de lo bello, bueno y triste.*

*Poesía eres instrumento
indispensable en la mano
del más orfebre artesano
que engarza su pensamiento.*

*Por fragua fue sentimiento,
la consonancia moldura,
la métrica su estructura
la que el poeta utiliza
y la vida verbaliza
con otra nomenclatura.*

*Fuiste conserje de amor,
pluma y hierro que batallan
lo que las bocas se callan
frente al mísero opresor.
Testaferro del dolor
de los romances diversos,
lenguaje como universos,*

cadencia e instinto profundo

modismo de amar al mundo

viviendo la vida a versos.

Quería compartir estas décimas porque las representaciones sociales de la mujer en el campo literario evidencian una degradación de la misma como una forma de transmitir las visiones sociales patriarcales en las que se busca sostener el poderío masculino (Molina, 2021), dinámica que empieza a desintegrarse, no sólo al revalorizar mujeres escritoras de todas las épocas que se mantuvieron prácticamente silentes y que hoy son leídas y estudiadas sino desde la escritura contemporánea que muestra la fuerza lírica de poetas sin distinción de género. Por otro lado, estas décimas demuestran de una forma contundente que las mujeres no poetizamos de forma intrínseca sobre asuntos amorosos o maternales, desprendiéndonos del mandato de la “feminidad” que establecía tematizaciones exclusivas para las mujeres.

Mientras nos encontramos en proceso de la creación de un manifiesto que aúne en décimas lo pensamientos que se van desgranando de nuestros encuentros y con perspectiva

de futuras acciones en conjunto voy cerrando con intervenciones de mis compañeras, que nos cantan y nos dicen uncidas en los respectivos ritmos y colores sonoros que se inscriben en las tradiciones de cada una.

María Haydeé Guerra Berríos de Perú nos trae en el ritmo peruano de Triste con fuga de tondero, parte de una glosa⁶³ desarrollada a partir de versos tradicionales:

*De vivir imaginando
soy culpable totalmente
y aunque todo esté en mi mente
no es que sólo esté soñando
Así se va liberando
lo que el miedo me arrebató.
Y en mi senda se retrata
la locura en que soñé
y mientras sueño diré:
un imposible me mata*

⁶³ La glosa es un conjunto de cuatro décimas cuyos remates son los versos de una copla que se menciona al principio. Se denominan glosa o décimas glosadas.

*Si yo veo lo invisible
y el que me mata da vida
no he de darme por vencida
porque creo en lo increíble.
La idea es imprescindible
mi grito no es prisionero.
Si lo fue pues lo libero
y nunca más callaré,
y mientras sueño diré
por ese imposible muero*

María Bernardita Battle desde Chile nos canta esta tonada en décima, interpretada con guitarra traspuesta⁶⁴

*Si algún día te insultaron
si te hirieron sin saber
sin querer o con querer*

⁶⁴ La guitarra traspuesta es un conjunto de afinaciones y formas de acompañamiento del canto, que usan tradicionalmente las cantoras en la zona central de Chile y el norte de Neuquén del lado argentino.

*si tu pecho te apretaron
si tu brillo lo atenuaron
importante es para ti
el saber que sigue ahí
esa luz sigue brillando
entre los surcos buscando
aberturas pa salir*

Carola López nos trae estas “entonaciones” del canto a lo Poeta, manera tradicional de cantar la décima en Chile, en esta ocasión con guitarrón chileno, también con guitarra traspuesta:

*Por demasiado quererte
he caído en una trampa
y mi cielo no descampa
maldita sea mi suerte.
Ahora deseo la muerte
pues ya no me hacís feliz
actuando así me perdís
antes prefiero me mates
no entiendo que me maltrates*

mi vida si me querís

*Si piensas que la violencia
forma parte del amor
o que no causa dolor
es mucha tu inconsecuencia.
Juro por mi descendencia
que esta siembra no cosecho
de un corazón tan estrecho
que más se podrá decir
por ellos quiero pedir
ponte una mano en el pecho*

*Ese hombre que levanta
a su mujer una mano
no será un buen ser humano
pues todo cariño espanta
y ella silencio aguanta
pues dice la sociedad
que en honor a la verdad
ella comete el error
pero así no es el amor*

ni aquí ni en la eternidad

Sirani Guevara desde México nos recita estas décimas escritas para el 8M del último marzo con base de ritmo de jarabe, una de las maneras tradicionales para acompañar décimas en la zona del sur de Veracruz:

*Me volví río caudaloso
que riega nuestra esperanza
me volví orgullo que avanza
un volar libre y dichoso
me volví fusil, rebozo
me volví espada de lumbre
vengo a cambiar la costumbre
de pensar que somos menos
vengo vestida de truenos
bandera verde en la cumbre*

*Soy la voz que no apagaste
soy rabia que se contagia
soy rito, fandango, magia
soy todo menos desgaste*

*no hay consuelo que me baste
no hay plata que me soborne
no habré de estar yo conforme
seré grito que desquicia
hasta que exista justicia
y no este juicio deforme*

La décima entonces, cantada, improvisada o escrita, nos sirve como canal de intervención cultural que tomamos hoy para poner en circulación nuevas subjetividades, para expresar sentimientos históricamente silenciados, para intervenir en las tradiciones que amamos reaccionando ante lo insuficiente, ante la ritualización que no comprende la equidad de género, ante la violencia normativizada. La asimilamos como habilitadora para la acción, para el diálogo, para poetizar desde nuevas epistemologías. La cantamos, la improvisamos, la recitamos, la escribimos, y así la reinventamos, la transgredimos y la reivindicamos, a la vez que la habitamos como instancia de integración, creatividad y resistencia feminista.

Me despido como no podía ser de otra forma, con unas décimas que me pertenecen. Las mismas forman parte de un recitado por milonga, tradicional de la llanura bonaerense de nuestro país:

*Mi feminismo es social,
urgente, contradictorio,
pues se mueve en territorio
profundo, no es ideal
pues el mundo desigual
de mujer minorizada,
disidencias acechadas
y tanta vida prohibida
no es mundo donde la vida
es lineal y es ordenada*

*Mi feminismo es acción
tejida con el presente,
por momentos insolente
urgiendo transformación.
Va con determinación,
con arraigo en la hermandad.*

*No es dueño de una verdad
ni de único proceder
pero es dueño de creer
en cambiar la humanidad*

Junio 2021

BAEZA, María Ana (2016) *Mujeres decimistas. Estrategias de instalación en el campo cultural*. En: Taller de letras Nro.58: 11-27. Santiago de Chile, Chile. Universidad de Chile

CINGOLANI, Josefina y GUILLAMÓN, Guillermina (2018) *Encuentros y desencuentros entre música y género: perspectivas, nuevos aportes y desafíos emergentes*. En: Descentrada. Vol.2, nro. 1: 2-7. La Plata, Argentina. Universidad Nacional de la Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género (CInIG)

DÍAZ, Claudio (2009) *Variaciones sobre el "ser nacional". Una aproximación sociodiscursiva al "folklore" argentino*. Córdoba, Argentina. Ediciones Recovecos

DÍAZ, Luis (1995) *Concepto de literatura popular y conceptos conexos*. En: *Anthropos: Boletín de información y documentación*. Nro.166-167: 17-20. Barcelona, España: Anthropos

GASTRÓN, Liliana (2003) *Una mirada de género en las representaciones sociales sobre la vejez*. En: *La aljaba. Segunda época, volumen VIII: 177-192*. Luján, Argentina. Universidad Nacional de Luján (UNLU)

GIMÉNEZ, Gilberto (1996) *Territorio y Cultura*. En: *Estudio sobre las culturas contemporáneas. Época 2. Vol. II Nro.4: 9-30*. México: Universidad de Colima

HOBBSAWM, Eric y RANGER, Terence (1983) *La invención de la tradición* Cambridge, Gran Bretaña: Editorial Crítica

LISKA, Mercedes (2014) *Estudios de género y diversidades sexo-genéricas: dicotomías y encrucijadas analíticas en las investigaciones sobre música popular*. En: *El oído pensante*. Vol. II Nro. 2: 1-21 Buenos Aires, Argentina. Portal de

Publicaciones Científicas y Técnicas (CAICYT-CONICET)

MADRAZO MIRANDA, María (2005) *Algunas consideraciones en torno al significado de tradición*. En: *Contribuciones desde Coatepec*. Nro. 9: 115-132. Toluca, México: Universidad Autónoma del Estado de México

MOLINA, K., 2021. Equidad de género en el campo musical: una aproximación teórica. [online] Redalyc.org. Available at: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/5611/561161704010/html/index.html#redalyc_561161704010_ref29> [Accessed 23 June 2021].

PIMIENTA, Alexis Díaz (2009) *Breve acercamiento a la historia de la décima y el repentismo en Cuba*. SOCIÉTÉ SUISSE DES AMÉRICANISTES / SCHWEIZERISCHE AMERIKANISTEN – GESELLSCHAFT

REMEDY, Gustavo (2019) *La esfera pública plebeya en América Latina: prácticas subalternas, usos y significaciones*. En: *Revista Encuentros Latinoamericanos*. Segunda época. Vol. III Nro.2: 2-9 Montevideo, Uruguay

RODRIGUEZ PÉREZ, Osvaldo (1992) *Las décimas autobiográficas de Violeta Parra*. En: Trapero Maximiano, *La décima popular en la tradición hispánica*. Tomo 1: 323-339. Canaria, España. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

TRAPERO, Maximiano (1994) *La décima popular en la tradición hispánica*. Las Palmas, España: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

TRAPERO, Maximiano (1996) *El libro de la décima: La poesía improvisada en el mundo hispánico*. Las Palmas, España: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

TRAPERO, Maximiano (2001) *La décima: Su historia, su geografía, sus manifestaciones*. Canaria, España: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

**Nuestras danzas registradas, documentadas, recopiladas:
una genealogía de la documentación primaria textual
publicada especializada en danzas tradicionales argentinas**

Silvina Paula Escobar

1. Introducción

En mi tesina de licenciatura titulada *“Danzas tradicionales argentinas: diseño de una base de datos para el registro y la recuperación de documentación especializada”*⁶⁵, tomé como asunto de investigación las publicaciones primarias escritas publicadas específicas en danzas tradicionales argentinas producidas en nuestro país por autores argentinos desde 1882 hasta el año 2010.

En dicha tesis elaboré una serie de herramientas para

⁶⁵ ESCOBAR, S. (2012). “Danzas tradicionales argentinas: diseño de una base de datos para el registro y la recuperación de documentación especializada”. Tesina (Licenciatura en Folklore). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional de Arte, Área Transdepartamental de Folklore. La tesina completa se encuentra disponible en: https://www.academia.edu/49053485/Danzas_tradicionales_argentinas_dise%C3%B1o_de_una_base_de_datos_para_el_registro_y_la_recuperaci%C3%B3n_de_documentaci%C3%B3n_especializada_TESINA_COMPLETA

el registro de la documentación especializada que organizara el colectivo documental primario textual publicado hasta ese momento y que, a su vez, posibilitara el acceso a cada documento y sus contenidos. Las herramientas creadas fueron tres: una base de datos diseñada con un programa informático específico, una serie de instrumentos de registro manual que permiten el registro de la referencia bibliográfica y los contenidos de cada documento especializado y, en el apéndice, una bibliografía de organización cronológica, una forma de organización bibliográfica inexistente hasta ese momento dentro de la disciplina. La realización de esta tesis permitió, además, poner en reflexión la modalidad de producción, así como la utilización de la documentación especializada en danzas tradicionales argentinas.

La documentación especializada en danzas tradicionales argentinas asume un papel esencial para la disciplina en sus distintas líneas de trabajo ya que en la misma se ha registrado y recopilado a lo largo de nuestra historia, las danzas tradicionales interpretadas en nuestro país. Esto también incluye los diversos códigos necesarios para su interpretación: su ubicación histórico-geográfica, coreografías, aspectos musicales y poéticos, su atuendo, su

clasificación, etc. (Escobar, 2014: 114). La documentación específica en danzas tradicionales se constituye en la bibliografía especializada de la disciplina asumiendo, también, el rol de fuente documental para la proyección artística del repertorio coreográfico argentino, para la transferencia educativa de las danzas tradicionales argentinas y para la producción de investigaciones en la temática.

El objetivo primordial de este artículo es recuperar aquella bibliografía cronológica especializada elaborada para mi tesina y poner en reflexión su valor como herramienta metodológica para la investigación del repertorio coreográfico folklórico y tradicional argentino. A su vez, se buscará profundizar algunas de las reflexiones en torno a la modalidad de producción de la documentación especializada en danzas tradicionales argentinas ya vertidas en mi tesina y publicaciones posteriores. Esta reflexión sobre la producción de la documentación especializada conlleva también a observar sobre los modos de transferencia del discurso dancístico tradicional argentino ya que, considero, ambas circunstancias se hallan vinculadas.

La actualización de la bibliografía cronológica especializada diseñada para mi tesina de licenciatura incluye

publicaciones realizadas hasta el año 2020. Es fundamental señalar aquí que la documentación primaria textual publicada especializada en la expresión coreográfica 'Tango' no será incluida aquí. Si bien el Tango es una expresión dancística folklórica y tradicional, la documentación especializada en esta danza es ya muy abundante y considero que requiere un tratamiento específico.

2. Consideraciones teóricas

En esta ponencia tomo como asunto de investigación los documentos primarios textuales publicados especializados en danzas tradicionales argentinas. Desde la perspectiva de las Ciencias de la Documentación, un documento es información fijada a un soporte de características físicas para su transmisión en el espacio y el tiempo, y plausible de constituirse en fuente de información para obtener una nueva información. Por otra parte, un documento es primario cuando es producido por su autor como resultado de una actividad de investigación científica o de diseño y contiene información original, de primera mano. El documento es textual si transmite la información por escrito. Si el documento es publicado es que ha sido difundido por medio

de una imprenta. Un documento es especializado si desarrolla un tema en particular en el marco de una determinada ciencia (López Yepes, 2004: 456-487 tomo I). Además, un 'tipo documental': es un tipo de documento que se diferencia de otro por sus características físicas y/o intelectuales (López Yepes, 2004: 511 tomo II). En este sentido, los tipos documentales primarios textuales más usuales son los libros, capítulos de libro, los artículos especializados y los folletos. Finalmente, una referencia bibliográfica es el conjunto de datos necesarios para identificar un documento por medio de sus aspectos formales: autor, título, año de publicación, edición, etc. (López Yepes, 2004: 385-386 tomo II).

En un trabajo publicado en 2014, definí la danza tradicional como una organización temporal de secuencias coreográficas -elementos físicos y figuras- que se articulan de acuerdo a un patrón determinado definiendo de este modo su coreografía y que se desarrolla en un contexto dado (Escobar, 2014: 107). A su vez, Héctor Aricó en su artículo del año 2007, nos indica que la danza puede interpretarse de acuerdo a tres propósitos diferentes, por lo que establece las siguientes categorías: danzas de invocación, danzas de

esparcimiento y danzas de exhibición (Aricó, 2007: 1-2).⁶⁶

Integrados todos los conceptos hasta aquí planteados, la bibliografía cronológica especializada se constituye en una genealogía de la documentación textual primaria publicada especializada en danzas tradicionales argentinas. Esta genealogía aloja las referencias bibliográficas de los tipos documentales mencionados, publicados en territorio argentino por autores argentinos. Estos autores pueden también haber calificado las danzas tratadas con alguna de las siguientes formas: tradicionales, folklóricas, populares, nativas, criollas, argentinas o de proyección (Escobar, 2012: 84-85).

Para las Ciencias de la Documentación, un documento se convierte en una fuente documental si se toma información del mismo para la construcción de un nuevo mensaje (López Yepes, 2004: 484, tomo I). En nuestra disciplina, el concepto de ‘fuente documental’ asume especial

⁶⁶ Para una ampliación de estos conceptos, véase ESCOBAR, Silvina Paula (2017). “Creatividad, corporalidad y narrativa en los intérpretes de pista de baile: actualización del discurso dancístico tradicional y propuesta didáctica para una *performance* vigente”. En *Cuerpos que danzan: hacia una teoría del discurso dancístico*. María Inés Palleiro compiladora. Buenos Aires: María Inés Palleiro. Pp.371-412.

valor porque la documentación especializada en danzas tradicionales se constituye como fuente documental para la proyección artística del repertorio coreográfico argentino, para la transferencia educativa de las danzas tradicionales argentinas y también para la investigación específica.

Resulta de interés mencionar también las nociones de 'archivo' y 'centro de información documental'. Para las Ciencias de la Documentación, un archivo es una institución responsable de recibir, reunir, conservar y difundir documentos y sus contenidos para servir a usuarios interesados en dicha información. Por otra parte, un 'centro de información documental' es una unidad orgánica donde ocurren las tareas y procesos documentales que da lugar a la difusión de la información documental y en el que intervienen diversos recursos (López Yepes, 2004: 78 -299 tomo I).

Para finalizar este marco teórico, quiero especificar aquí el concepto de 'archivo' desde la perspectiva de los estudios de narrativa oral. Estos estudios consideran al archivo en su sentido etimológico de *arkhé*, es decir, como principio de ordenamiento y domiciliación del recuerdo y la memoria colectiva; es en este sentido que una colección de narrativa tradicional se constituye en un archivo de la

memoria social (Palleiro, 2014: 67).

3. Un breve estado del arte del análisis de los documentos textuales publicados especializados en danzas tradicionales argentinas

Si bien la documentación primaria textual publicada especializada en danzas tradicionales argentinas es abundante y variada, ha sido tomada en pocas oportunidades como objeto de investigación. En este breve estado del arte se señalan las publicaciones y ponencias que toman como objeto de investigación a la documentación primaria textual especializada en danzas tradicionales argentinas publicadas en el país por autores argentinos.

En el año 1953 Juan Alfonso Carrizo publica *Historia del folklore argentino* y este libro ofrece, en su capítulo V, la primera compilación sistemática sobre documentación especializada en danzas tradicionales argentinas.

Posteriormente, en 1965 y 1966, el Fondo Nacional de las Artes publica dos tomos dedicados a la recopilación de bibliografía sobre folklore argentino, elaborados bajo la dirección de Augusto Raúl Cortazar. El primero de estos tomos se dedica a la recopilación de libros y el segundo, a la

recopilación de artículos de revistas. Ambos volúmenes incluyen a la danza folklórica como eje temático de referencias bibliográficas (Escobar, 2012: 12; Escobar, 2014: 118).

El Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” publica en 1981 el libro *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino* que reúne una serie de artículos que Carlos Vega había dado a conocer en la revista *Folklore* desde 1963 hasta 1965.

En 1987, el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, dependiente de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina Santa María publica el artículo “Bibliografía de Carlos Vega” realizado por Carmen García Muñoz. Este artículo en una compilación exhaustiva de todo el material publicado por dicho autor.

María Belén Hirose publica en 2011 el artículo “Bailando las palabras: los documentos escritos en la práctica de la danza folklórica tradicional argentina” en el cual reflexiona sobre la documentación especializada en su aplicación para la proyección escénica de nuestras danzas en el circuito de los certámenes.

Finalmente quiero referirme a dos producciones de

mi autoría. Por una parte, el artículo “Archivos sobre danzas tradicionales argentinas: una propuesta para la sistematización, el registro y la recuperación de escritos especializados” en la cual retomo los aspectos fundamentales de mi tesina de grado. En este artículo, al igual que mi tesina ya mencionada, genero estados del arte muchos más amplios en relación a la documentación especializada en danzas tradicionales argentinas. En segundo lugar, en 2015 se publica el artículo “Reflexiones sobre la realidad de la danza tradicional argentina: la institucionalización de la disciplina, evolución del discurso dancístico tradicional y la labor de los maestros especializados” en la cual pongo en reflexión, entre otras cuestiones, la perspectiva documental del discurso dancístico tradicional argentino que será abordado más adelante en el texto (Escobar, 2015).

4. La institucionalización de las danzas tradicionales argentinas

Como menciono al inicio de este trabajo, una reflexión sobre la producción de la documentación especializada conlleva también a observar los modos de transferencia del discurso dancístico tradicional argentino

desde una perspectiva institucional ya que ambas circunstancias se hallan cercanamente vinculadas.

El devenir de la institución que se funda como Escuela Nacional de Danzas Folklóricas Argentinas y que ahora se constituye como Departamento de Folklore de la Universidad Nacional de las Artes⁶⁷ implicó para la institución y sus profesionales, así como para la misma disciplina, enormes desafíos pues la producción de conocimientos en Folklore debe adecuarse a los requerimientos de un ámbito académico (Escobar, 2012: 25). Esto implica, entre otras cuestiones, elaborar un pensamiento reflexivo acerca de los resultados de las acciones realizadas de manera institucional, así como

⁶⁷ Actualmente el Departamento de Folklore de la Universidad Nacional de las Artes (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina) oferta las siguientes carreras de grado: Licenciatura en Folklore mención Danzas Folklóricas y Tango, Licenciatura en Folklore mención Tango, Licenciatura en Folklore mención Instrumentos Criollos, Licenciatura en Folklore mención Culturas Tradicionales, Licenciatura en Artes y Pensamiento Latinoamericano. Además, oferta las siguientes carreras de pregrado: Interpretación de Danzas Folklóricas y Tango, Interpretación de Tango, Interpretación de Instrumentos Criollos. Por su parte, el Área Transdepartamental de Formación Docente oferta las siguientes carreras de grado vinculadas al Folklore: Profesorado de Artes en Danza con orientación Folklore y Profesorado de Artes en Música con orientación Folklore.

también seguir implementando las estrategias necesarias que permitan continuar la adecuación al escenario académico y artístico.

Héctor Aricó inicia en el año 2002 la publicación de reflexiones en torno al impacto que implicó la institucionalización de las danzas tradicionales argentinas. En su libro *Danzas tradicionales argentinas: una nueva propuesta*, el autor destaca la creación de la Escuela Nacional de Danzas Folklóricas en el año 1948 como un hito para la disciplina y, por otra parte, cuestiona la estructuración académica aplicada sobre las danzas tradicionales argentinas y su consiguiente sistematización excesiva. En este texto presenta, entonces, una propuesta didáctica basada en las fuentes documentales como una manera de subsanar la brecha existente entre el modelo de danza sistematizado y transmitido de manera institucional y las coreografías planteadas por distintos autores y recopiladores en la documentación especializada (Aricó, 2002). Posteriormente otros autoras y autores abordaron esta temática desde diversas perspectivas: Colatarci, 2003; Randisi, 2005; Gómez, 2009; Hirose 2010 y 2011; Benza Solari, Mennelli y Podhajcer 2012, Escobar 2015 y 2016, entre otras publicaciones.

El objetivo de la creación de la Escuela Nacional de Danzas Folklóricas fue la formación de docentes de manera oficial en la especialidad. En este sentido, se generó un proceso de sistematización sobre el repertorio coreográfico tradicional que tuvo el propósito de unificar criterios para facilitar la transferencia educativa. Esto implicó una única manera de transmitir las danzas folklóricas argentinas, poniendo el enfoque sobre los elementos físicos y las formas coreográficas de las danzas. Este proceso se fue profundizando con el correr de las décadas, hasta alcanzar límites ciertamente dogmáticos. Aquí quiero evidenciar que en dicho proceso faltó un pensamiento crítico y una visión a futuro que impidió observar que una profunda sistematización y una única forma de transferencia causarían como resultado, con el transitar de las décadas, un vaciamiento de las circunstancias socio-culturales que sustentan la interpretación de las danzas folklóricas argentinas; faltó poder advertir que esta forma de ninguna manera podría alojar la enorme riqueza cultural que subyace y se despliega al momento que un bailarín de danzas folklóricas materializa su danza.

5. Las danzas tradicionales argentinas registradas, documentadas, recopiladas: la materialidad de la documentación especializada

En nuestro país, la producción de la documentación primaria textual publicada especializada en danzas tradicionales argentinas asume características especiales. En este sentido, puedo afirmar que existe una pluralidad de tipos documentales primarios publicados especializados en la temática que tratan de diversas maneras, nombran y conceptúan de diferentes modos al repertorio coreográfico tradicional argentino. Asimismo, esta documentación es esencialmente descriptiva de los elementos físicos y figuras que componen cada una de las danzas tradicionales que registra, siendo también una constante la descripción histórico-geográfica de su época de práctica espontánea. Del mismo modo, pero en menor grado, la documentación menciona otros aspectos teóricos: clasificación de las danzas tradicionales argentinas, sus aspectos musicales y poéticos, su atuendo tradicional para ser interpretadas, su acompañamiento musical, entre otros. Estos contenidos fundamentales en la interpretación de las danzas tradicionales argentinas no han sido observados como

objetos de investigación en sí mismos (Escobar, 2014: 114).

Por otra parte, y observando regularidades sobre los aspectos que han sido registrados en la documentación específica, puedo afirmar que las circunstancias de los procesos de registro, circulación y transferencia del repertorio coreográfico folklórico y tradicional argentino, se registran en la documentación especializada de acuerdo al paradigma vigente en cada época. Es posible, por lo tanto, identificar cuatro momentos diferentes: primero, una época de práctica espontánea que comienza con la interpretación de las danzas europeas y bailes criollos en nuestro país hasta el año 1872. En esta primera etapa no se publicó documentación específica - como un manual o tratado de danza-, sólo existen diversos registros dispersos que posteriormente fueron reunidos e interpretados. Una segunda etapa que inicia en el año 1872 con el surgimiento de primer movimiento tradicionalista con la publicación del Martín Fierro, hasta el año 1948. En esta segunda etapa se interpretan las danzas tradicionales argentinas, principalmente, con el objetivo de rescatarlas, preservarlas y promoverlas y, del mismo modo, la documentación publicada se elabora con estos mismos objetivos. La tercera etapa comienza en 1948 con la creación

de la Escuela Nacional de Danzas Folklóricas Argentinas y continúa hasta el año 2002. En 1948 se inicia la enseñanza sistemática de la disciplina y, asimismo, la documentación publicada en esta época tiene un carácter esencialmente didáctico. Finalmente, la cuarta etapa comienza en el año 2002 con la implementación e inicio de las carreras de Folklore en el ámbito universitario y esta circunstancia coincide con la publicación del libro de Héctor Aricó *Danzas tradicionales argentinas: una nueva propuesta*, otorgándole nuevo impulso a los procesos de transferencia y a las investigaciones especializadas en danzas folklóricas argentinas. Para cerrar estas afirmaciones quiero destacar que el surgimiento de una nueva etapa no implicó el abandono de la etapa anterior, sino que intervino sobre la modalidad de registro, circulación y transferencia del discurso dancístico tradicional de una manera distinta, agregando una nueva capa de sentido y complejizando de una nueva manera el discurso específico (Escobar, 2017: 387-388).

6. El bailarín que baila el baile: la fragmentación de las expresiones coreográficas folklóricas y tradicionales argentinas reflejadas en la documentación especializada

En este apartado quiero poner en evidencia la modalidad de registro de las expresiones coreográficas folklóricas y tradicionales argentinas en la documentación especializada.

En mi publicación de 2015, realicé algunas preguntas con el propósito de poner en reflexión la fragmentación del discurso dancístico tradicional argentino que personalmente observo en la documentación específica (Escobar, 2015). En aquel momento, como respuesta a estas preguntas, cité lo expresado por Curt Sachs en la introducción de su libro *Historia universal de la Danza*: la danza vive en el tiempo y el espacio, el artista y su obra son 'una cosa única e idéntica' (Sachs, 1944: 13).

Desde mi experiencia puedo afirmar que la documentación específica ha registrado el discurso primario textual publicado especializado dancístico tradicional argentino de manera segmentada, entendiendo a dicho discurso únicamente como la descripción de los aspectos formales de cada danza. Quiero poner especial énfasis que en el proceso de registro del discurso dancístico tradicional argentino no se ha integrado al intérprete quien con su cuerpo despliega el discurso dancístico tradicional mediante

sus habilidades adquiridas y su estilo personal como tampoco se han registrado las circunstancias de la acción de bailar determinada por el espacio, el tiempo, el propósito por el cual se interpreta la danza y los estilos regionales que materializados en las diversas corporalidades al momento de la interpretación de la danza. Esta concepción fragmentada ha sido sostenida por la institución que transmite dichos fenómenos de manera academizada, pues generó un proceso de transferencia que atiende principalmente a los elementos físicos y figuras de la danza. Sostengo que esta forma de trabajo ha contribuido a mantener una única forma de concebir, interpretar y transferir nuestras danzas, agotando sus posibilidades en la interpretación. Por lo tanto, su desarrollo, su crecimiento más creativo, se produjo en otros contextos, por fuera de la mirada de la institución especializada. Ciertamente, la inserción de las carreras de Folklore en el ámbito universitario propició una transformación de estas circunstancias, dando lugar a un marco de contención y proyección artística del discurso dancístico tradicional argentino, logrando integrar nuevas miradas.

Quiero finalizar este apartado con una reflexión que

Raquel Guido -docente universitaria de Expresión Corporal- ofrece en su libro *Reflexiones sobre el danzar: de la percepción del propio cuerpo al despliegue imaginario en la Danza*. La autora plantea que un trabajo de articulación entre la sensación, la imagen, el movimiento y la emoción permite el despliegue imaginario del cuerpo y del movimiento en la creación de danzas con características espontáneas y que uno de los principales objetivos es despertar la conciencia corporal para permitir la experiencia de estar presente, habitando el cuerpo en el mundo (Guido, 2016: 159). A partir de lo planteado por la autora, me atrevo a nuevas preguntas y reflexiones: ¿qué imágenes, qué sensaciones, qué emociones, qué movimientos se ponen en juego cuando un bailarín de danzas folklóricas despliega su danza? ¿Los docentes de danzas folklóricas argentinas tenemos herramientas didácticas para guiar a nuestros estudiantes por un proceso de formación e interpretación que incluya tales imágenes, sensaciones, emociones y movimientos? ¿El proceso de sistematización y de documentación fijados sobre nuestras danzas folklóricas provocó que perdiéramos sus aspectos creativos, expresivos, poéticos... definitivamente? ¿Cuál es la poética de las expresiones folklóricas dancísticas? Quiero

evidenciar aquí que para un bailarín de danzas folklóricas, su aquí y ahora es habitar un contexto cultural regional, que interpreta una danza que trae implícitamente un propósito determinado; que al momento de interpretar una danza pone en juego todas sus habilidades, que posiblemente hayan sido adquiridas de manera muy diversa -espontáneamente, tradicionalmente, académicamente- (Escobar, 2015), pero también, de manera simultánea, es habitado por una danza que revela en sí misma un impulso que proviene de su devenir, de su historia, de su tradición, de una memoria colectiva social y cultural, una pulsión ancestral... ¿Es posible crear una forma de documentar que pueda evidenciar la poética que posee una danza folklórica? ¿Es posible generar un proceso de transferencia que le devuelva a la danza folklórica argentina toda su fuerza creativa y poética?

7. Una genealogía de la documentación primaria textual publicada especializada en danzas tradicionales argentinas: consideraciones finales

El registro de una expresión dinámica como es una danza tradicional en un documento escrito, fijándola de manera estable en un soporte físico, implicó su transmisión y

trascendencia en el tiempo y el espacio, lo que generó un proceso de conservación, pero también de difusión y comunicación. Por lo tanto, la elaboración de la documentación primaria textual publicada especializada en danzas tradicionales argentinas se estableció como un mecanismo de circulación y transferencia del discurso dancístico tradicional, trascendiendo de manera paralela al discurso dancístico tradicional vigente. Esto implicó que el registro que conservó las expresiones coreográficas tradicionales también contribuyó a generar una mirada estática del discurso dancístico tradicional puesto que la elaboración de la documentación especializada no fue acompañada, además, de un pensamiento reflexivo y crítico que considerara adecuadamente las implicancias del registro en un soporte físico de una expresión sensible, dinámica e irreplicable como es una danza. Cada danza fijada en un soporte físico no es más -ni menos- que el registro de una danza tradicional en un tiempo, un espacio y un contexto socio-cultural determinados desplegada por un intérprete con características particulares de acuerdo a su historia de vida. Evidenciar esta afirmación nos orienta hacia un enorme proceso de reflexión acerca de la modalidad de

interpretación, utilización y aplicación de la documentación específica. Por otra parte, actualmente estamos en condiciones de observar muchas de las circunstancias que fueron marginadas de la documentación especializada y que requieren de procesos hermenéuticos -interpretativos- para su construcción e incorporación al colectivo documental especializado en danzas tradicionales argentinas.

Estimo que esta genealogía de la documentación primaria textual publicada especializada es una herramienta metodológica valiosa que contribuye a la incorporación de un conocimiento integral de la documentación específica. La organización de la documentación específica desde una perspectiva diacrónica permite visualizar el devenir de dichas publicaciones, es decir, posibilita una observación del desarrollo de las publicaciones específicas en el tiempo. Esta mirada de corte historicista permite dilucidar con mayor certeza los intereses y objetivos que subyacen en la producción de la documentación específica ya que permite observar su modalidad de producción y registro en la documentación específica a través del tiempo, la visualización de los avances, rupturas e integración de distintas líneas de interpretación del repertorio coreográfico tradicional, así

como también identificar las huellas de la sistematización de nuestras danzas. Además, es una herramienta para la construcción de marcos teóricos y estados del arte para la investigación de nuestras danzas. Por otra parte, democratiza la documentación especializada en danzas tradicionales argentinas ya que facilita el acceso a toda persona interesada en esta información: bailarines, coreógrafos, maestros e investigadores especializados en danzas tradicionales argentinas, así como público en general. Tiene, además, un carácter inclusivo y federal ya que uno de sus propósitos primordiales es incluir la documentación primaria textual específica publicada en el país por autores argentinos. En este sentido, el archivo aquí presentado contiene libros, capítulos de libros, artículos especializados, álbumes musicales y folletos desde las primeras publicaciones más específicas de la disciplina hasta el año 2020. También se desagregan capítulos de libros referidos especialmente a las danzas folklóricas argentinas que se encuentran en libros que hacen un tratamiento sobre temáticas más amplias -Folklore, Música o Educación-. Esto permite evidenciar los contenidos específicos sobre danza de dichas publicaciones y, como última observación, incluye únicamente la referencia

bibliográfica de cada documento.

La genealogía de la documentación primaria textual publicada y especializada en danzas tradicionales argentinas se constituye en un archivo, ciertamente básico y sencillo, pero que logra reunir, alojar, organizar dicha documentación con un criterio determinado y ya se encuentra disponible en la plataforma Academia.edu⁶⁸ para su acceso y utilización.

Más allá de las críticas vertidas en este escrito sobre la modalidad de producción de la documentación especializada y del proceso de transferencia creado, profundizado y difundido por el actual Departamento de Folklore de la Universidad Nacional de las Artes, de ninguna manera considero que el colectivo documental que conforman nuestras fuentes documentales especializadas en danzas tradicionales argentinas deba ser minimizado, descartado o prescindir del mismo o parte de él. Por el

⁶⁸ “Una genealogía de la documentación primaria textual publicada especializada en danzas tradicionales argentinas: desde las primeras publicaciones de la disciplina hasta el año 2020” se encuentra disponible en:
https://www.academia.edu/50772089/Una_genealog%C3%ADa_de_la_documentaci%C3%B3n_primaria_textual_publicada_especializada_en_danzas_tradicionales_argentinas_desde_la_s_primeras_publicaciones_de_la_disciplina_hasta_el_a%C3%B1o_2020

contrario, debe formar parte de los estudios e investigaciones que la folklorología debe abordar en relación a las danzas folklóricas y tradicionales argentinas. Por encima de cualquier consideración, manifiesto enfáticamente que dicho colectivo documental conserva nuestra memoria colectiva, social y cultural de nuestro repertorio coreográfico tradicional. Esta documentación debe ser atesorada, reunida, organizada y puesta en valor para su investigación y para ser puesta a disposición de todo usuario interesado.

Desde la perspectiva de la narrativa oral, es posible concebir un archivo no sólo con el potencial de conservar, organizar y comunicar un colectivo documental desde una perspectiva material sino, también, nuestras memorias y recuerdos acerca de la interpretación de las danzas tradicionales argentinas. Sin embargo, dicho archivo necesita ser incluido en un centro de información documental para que se administren los recursos necesarios para su organización y difusión. Es necesario un trabajo colectivo -de profesionales, instituciones, recursos y herramientas-, que posibilite la creación de un archivo y un centro de información documental especializado en danzas folklóricas y tradicionales argentinas. La creación y puesta en marcha de

este centro de información documental resuelve el acceso a la documentación específica como a sus contenidos, información que todos los profesionales de la disciplina necesitamos conocer, apropiarnos y consultar de manera continua para nuestras diversas líneas de trabajo -de investigación, artísticas, educativas-.⁶⁹

8. Bibliografía

- ARICÓ, Héctor (2002). *Danzas tradicionales argentinas: una nueva propuesta*. Buenos Aires: el autor.
- ----- (2007). *Breves reflexiones sobre la danza*. 1° ed. Buenos Aires: el autor. Artículo electrónico. 4 pp.
- ----- (2015). *Danzas tradicionales argentinas: una nueva propuesta*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Escolar.

⁶⁹ Me resulta enriquecedor señalar aquí -a modo de ejemplo de la iniciativa propuesta- la existencia del Centro de Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza 'José Limón' (Cenidi Danza). Este centro nacional de investigación se aloja en el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura que depende de la Secretaría de Cultura del gobierno nacional de México y ofrece una Maestría en Investigación de la Danza.

- CARRIZO, Juan Alfonso (1953). *Historia del folklore argentino*. Buenos Aires: Ministerio de Educación, Instituto Nacional de la Tradición.
- CORTAZAR, Augusto Raúl dir. (1965). *Bibliografía argentina de artes y letras: compilaciones especiales. Bibliografía del folklore argentino. I. Libros. II. Artículos*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- ESCOBAR, Silvina (2012). *Danzas tradicionales argentinas: diseño de una base de datos para el registro y la recuperación de documentación especializada*. Tesina (Licenciatura en Folklore). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional de Arte, Área Transdepartamental de Folklore.
- _____ (2014). “Archivo sobre danzas tradicionales argentinas: una propuesta la sistematización, el registro y la recuperación de escritos especializados”. En: *Oralidad, narrativas y archivo: tradición y cambio social en el contexto argentino*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras- Universidad Nacional de Buenos Aires. Pp.105-125.
- _____ (2015). “Reflexiones sobre la realidad de la danza tradicional argentina: la institucionalización de la

- disciplina, evolución del discurso dancístico tradicional y la labor de los maestros especializados”. En *Folklore Latinoamericano* 15. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes. Pp. 133-152.
- ESCOBAR, Silvina Paula (2017). “Creatividad, corporalidad y narrativa en los intérpretes de pista de baile: actualización del discurso dancístico tradicional y propuesta didáctica para una *performance* vigente”. En *Cuerpos que danzan*. María Inés Palleiro (comp.). Buenos Aires: María Inés Palleiro. Pp. 371-412.
 - GARCÍA MUÑOZ, Carmen (1987). “Bibliografía de Carlos Vega”. En: *Revista del Instituto de Investigaciones Musicológicas Carlos Vega*. Nro. 8. Pp. 145-171.
 - GUIDO, Raquel (2016). *Reflexiones sobre el danzar. De la percepción del propio cuerpo al despliegue imaginario de la Danza*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
 - HIROSE, María Belén (2011). “Bailando las palabras: los documentos escritos en la práctica de la danza folklórica tradicional argentina”. En: *Las palabras y los pasos: etnografías de la danza en la ciudad*. María Julia Carozzi coordinadora. Buenos Aires: Editorial Gorla. Pp. 84-115.

- LOPEZ YEPES José ed. (2004). *Diccionario enciclopédico de Ciencias de la Documentación*. Madrid: Síntesis. 2 tomos.
- PALLEIRO, María Inés comp. (2014). *Oralidad, narrativa y archivos: tradición y cambio social en el contexto argentino*. Ciudad de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires.
- SACHS, Curt (1944). *Historia universal de la danza*. Buenos Aires: Editorial Centurión.
- VEGA, Carlos (1981). *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, Instituto de Musicología 'Carlos Vega'.

**Nuevos aportes en la ESI para la educación del Folklore.
Reflexiones epistemológicas desde una perspectiva
descolonial e interseccional.**

Lic./Prof. Daniela Soledad Vila (UNA- UNPAZ)

Lic. José Alfredo Díaz Ramos (UNA- UBA)

Este ensayo pretende sumar aportes para la producción de conocimientos desde el campo disciplinar específico del Folklore, en su vertiente científica y artística con foco en la trasposición didáctica de la Educación Sexual Integral (ESI), desde una perspectiva de género, descolonial e interseccional.

Partimos desde un estudio etnográfico sustentado por un corpus que integra material bibliográfico, material audiovisual, proyectos pedagógicos situados en escuelas públicas del conurbano bonaerense, entrevistas y diálogos con especialista de distintas áreas vinculadas a esta propuesta como educación (en sus diferentes corrientes), cuestiones de género, artes populares, derechos humanos y salud, entre otras.

Hablemos de ESI desde el Folklore

Desde el año 2006 la ESI llegó para irrumpir las aulas y garantizar el acceso a una educación más inclusiva, justa y equitativa bajo un nuevo paradigma: el de *Derechos Humanos*. Desde su comienzo la Ley Nacional N° 26.150 con sus doce artículos sumados a los lineamientos curriculares lanzados en el año 2008, por el programa nacional de ESI, comenzó a cuestionar formas preestablecidas de enseñanza- aprendizaje y abrió el juego hacia el trato del *currículum oculto* (Jackson, 1992: 25) para de esta manera evidenciar, cuestionar y ensayar soluciones sobre todas aquellas reproducciones de injusticias, desigualdades, opresiones, y violencia que irrumpen directa o indirectamente en todo ámbito educativo.

Desde la implementación obligatoria de la ESI en sus inicios y hasta la actualidad, se han sancionado diversas normativas, como la ley N° 26.618 de *Matrimonio Igualitario*, ley N° 26.743 de *Identidad de Género*, ley N° 27.499 *Micaela* de capacitación obligatoria en género para todas las personas que integran los tres poderes del estado, ley N° 27.610 de *Interrupción Voluntaria del Embarazo* y el decreto N° 476/2021 de establecimiento del *DNI para personas no*

binarias. Normativas que complementan la mirada integral de las personas como sujetxs de derechos y desde las cuales podemos construir espacios educativos más saludables.

Es en este sentido que entendemos a la ESI como una herramienta emancipadora partiendo de sus cinco ejes: Reconocer la perspectiva de género, Valorar la afectividad, Respetar la diversidad, Cuidar el cuerpo y la salud, y Ejercer nuestros derechos.

Si bien en el sistema educativo formal nos encontramos con los diseños curriculares que establecen una serie de contenidos y objetivos de la educación artística que orientan las prácticas pedagógicas y por otro lado, con formas hegemónicas respecto a la enseñanza del Folklore que son aceptadas y están institucionalizadas, consideramos que es imprescindible incorporar nuevas miradas que den cuenta que “A pesar que en la modernidad eurocentrada capitalista, todos/as somos racializados y asignados un género, no todos/as somos dominados o victimizados por ese proceso” (Lugones, 2021: 29). De esta manera consideramos a la ESI como un proyecto pedagógico en construcción que pone de manifiesto que en todo acto educativo siempre estuvo presente la sexualidad, es por ello que desde el Folklore se

propone contribuir a la deconstrucción de ciertos patrones tradicionales, que se naturalizaron de alguna manera internamente en el sistema educativo y en el ámbito informal.

ESI en la enseñanza de las expresiones populares

Desde la Secretaría de Extensión Universitaria del departamento del Folklore de la Universidad Nacional de las Artes (UNA), pusimos en marcha un taller que se denomina *“ESI, en la enseñanza de las expresiones populares”*. Dentro de este espacio planteado como laboratorio comenzamos a vivenciar no sólo como la enseñanza de la ESI nos interpela en diferentes formas, sino también, la necesidad de realizar algunos aportes y reformulaciones en torno a la ESI y su entramado con la enseñanza de las expresiones populares o, dicho de otra manera, que nuevas oportunidades surgen a partir del encuentro de estas dos esferas de conocimiento que sí pueden y deben retroalimentarse.

El pensar la ESI desde el campo artístico de las expresiones populares nos lleva a reflexiones epistemológicas y producción de herramientas pedagógicas para su abordaje desde el Folklore tomando en consideración una mirada actualizada que tiene en cuenta las necesidades

socioeducativas del momento. Esto aporta material artístico, didáctico y pedagógico para la introducción del Folklore en el sistema educativo formal, en el marco de la ley N° 27.535 sobre el *Derecho a recibir educación sobre el folklore*. Si bien ya venimos elaborando producciones artísticas y académicas vinculadas a esta temática participando en obras, conversatorios, voluntariados y dictando seminarios, también desarrollamos trabajos que abordan la ESI y el Folklore en el XVII Congreso de Folklore de la UNA: *“El Folklore y la Educación Sexual Integral. Propuestas preliminares”* (2018), cuya propuesta intenta adecuar los contenidos de la ESI para las secuencias didácticas de lxs docentes de Educación Artística.

Este corpus se encuentra complementado por el aporte de etnografías que giran en torno a las teorías feministas, de gran relevancia para nuestra propuesta que contribuyen a este campo de conocimiento, obras específicas que tienen vinculación con las danzas folklóricas argentinas, que surgen desde el campo disciplinar del folklore y que se circunscriben a la perspectiva descolonial y de género en las expresiones populares.

Las producciones que lleva adelante Ana Soledad

Torres a través de sus estudios etnográficos en el campo de género y educación sobre el Folklore aporta otras posibilidades dancísticas como las "Danzas Folklóricas Queer", valiéndose de las herramientas que brinda la teoría Queer y actualiza esta propuesta a través de los abordajes teóricos metodológicos en la enseñanza del folklore, centrándose en los "estereotipos" utilizados para la difusión y conservación de este tipo de danzas, desde su confirmación como asignatura en espacios de enseñanza sistemática, y como éstos conforman el imaginario social del folklore en general y de las danzas folklóricas en particular. También reflexiona sobre la utilización del folklore institucionalizado como política de estado desde la institución fundacional hasta la actualidad.

Por otro lado, la línea de investigación que llevan adelante María Elena Pontnau, y Sonia Vázquez, aporta al campo de la ESI a partir de sus trabajos en el Folklore desde una mirada estética y descolonial de las expresiones folklóricas y populares. A través de estudios etnográficos situados desarrollan un análisis sobre las danzas folklóricas enmarcándose en las líneas epistemológicas del sur, enfocadas en los cuerpos femeninos y feministas desde lo

erótico como empoderamiento de la figura de la mujer.

Así también, los trabajos de María Laura Aguilar y Sheila Loy (2019) situados en el campo educativo del Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA) reflexionan acerca de los modos de transmisión de patrones patriarcales en las danzas folklóricas tradicionales institucionalizadas. Llevando adelante herramientas pedagógicas para la enseñanza de las mismas desde una perspectiva de género.

El trabajo de Mariano Garcés Grizy (2012) realiza aportes en el campo artístico del Folklore desde sus etnografías vinculadas con los espacios de peñas y milongas LGBTQI+, desarrollando investigaciones sobre lo *Queer*, que permite replantear ciertas metodologías tradicionales en la enseñanza de las danzas folklóricas.

En los aportes realizados por Natalia Díaz (2019) y además junto a Claudio Díaz (2009), encontramos distintos análisis sobre la corriente expresiva vivencial, la corporalidad y sus vinculaciones con la narrativa de género, los cuerpos y modos legítimos de movimiento, la actuación de género, el devenir mujer en los guiones coreográficos desde la ética y estética, las relaciones de poder, la ciudadanía incómoda y en especial el análisis sobre la triple materialidad en las danzas

folklóricas y la comunicación desde el movimiento.

Por otro lado, es importante hacer mención de los aportes de Naomi Gorriti (2019) sobre tango y feminismo, que habla sobre la deconstrucción de los estereotipos hegemónicos y heteronormativos del tango danza, como por ejemplo: el hombre como conductor y la mujer como conducida. Y demás etnografías que están contempladas en obras como *“Cuerpos que narran”* y *“Del cuerpo narrado al cuerpo en movimiento. Folklore, expresiones dancísticas y construcción social de la alteridad”* compiladas por María Inés Palleiro (2019).

Así también, consideramos vital incluir nuevos aportes que surgen a partir de las reflexiones propuestas en el taller llevado a cabo en el Departamento de Folklore de la UNA, indagando sobre los vínculos, la reproducción de estereotipos culturales y cuestiones de género en la transmisión académica de las expresiones populares. A través de las entrevistas se pudo inferir la relevancia de repensar el folklore desde una epistemología del sur, que posibilite la construcción del conocimiento de manera colectiva en la comunidad, como en el caso de las docentes de escuelas populares que, aunque no pertenecen al campo artístico del

folklore, pueden dilucidar el proceso dinámico de la disciplina.

“Resulta muy interesante como espacios que han sido “tradicionales” como el folklore hoy se encuentren repensando y encontrando nuevas formas de expresión en relación con la ESI.” (Camila, Berdin y Angélica, Vasallo. Docentes populares en Casa de Niño y Centro Juvenil “Manitos Solidarias”)

También resulta significativo trabajar la “inclusión” en las artes folklóricas desde la ESI tomando en cuenta la diversidad de experiencias y las diferencias entre unxs y otrxs como punto de partida para la conformación de nuevas metodologías de enseñanza.

“Conocer las experiencias compartidas tanto por les docentes como por las compañeras fue una forma de pensarme en esos contextos y las posibilidades de llevar adelante una enseñanza inclusiva, respetuosa de las identidades y modos de actuar, desde una perspectiva de derechos”. (Malasechevarría, L. Entrevistada en: Taller de ESI-UNA Folklore 2021)

El eje de lo corporal desde la ESI juega un papel primordial al momento de producir conocimiento, el entender la corporalidad como resultado de un proceso de

construcción social de la sexualidad en constante vinculación con los mandatos socioculturales es lo que posibilita pensar y repensar en el discurso de las corporalidades disidentes que rompen con los cánones normativos impuesto por una sociedad conservadora, que replica este discurso en las prácticas pedagógicas dentro de un ámbito educativo formal como no formal.

“Desde una perspectiva actual, inclusiva y diversa. La ESI “viene a traer luz a tantos años de oscuridad”, no podemos negar de ninguna manera que la educación sexual integral cobra vital importancia en los barrios, en la educación y en nosotrxs de manera personal. Nos interpela, moviliza y transforma. Crecimos bajo mandatos, temas tabú y temores, por eso es importante primero pasar la ESI por nosotres y poder, desde ahí, realizar nuestras prácticas”. (Camila, Berdin y Angélica, Vasallo. Docentes populares en Casa de Niño y Centro Juvenil “Manitos Solidarias Entrevistada en: Taller de ESI-UNA Folklore 2021”)

Este proceso de aprendizaje constante planteado desde la ESI en la enseñanza de las expresiones populares, posibilita el intercambio de conocimiento, el diálogo y la

construcción colectiva en post de una sociedad descolonizada que revaloriza la mirada pedagógica enfocada en la diversidad. Desarrollando un corpus actualizado para la transposición didáctica que contemple tanto las necesidades educativas para la enseñanza del folklore, como para los proyectos de creación artística.

“Con respecto al material tratado en clases considero que me han dado las herramientas precisas para justificar el por qué de las elecciones en mis trabajos, los ejes que propone la ESI son todos los que de alguna u otra manera decido ahondar en mis propuestas: corporalidades, diversidad, identidad, derechos, interseccionalidad... sólo que no tenía el conocimiento de que formaban parte de esta temática educacional”.
(Sol Pérez. Entrevistada en: Taller de ESI-UNA Folklore 2021)

Teniendo en cuenta los aportes bibliográficos, los resultantes de las entrevistas, las clases abiertas con especialistas, los conversatorios virtuales en tiempo de pandemia, el diálogo con la comunidad a través de la extensión universitaria, y el resultante de los proyectos pedagógicos institucionales que llevamos adelante, se

evidencia la necesidad de repensar el vínculo entre la ESI y el campo disciplinar del Folklore sumando nuevas perspectivas para su transversalización y la conformación de un nuevo giro didáctico-pedagógico pensando al Folklore bajo el paradigma de las epistemologías del sur.

Perspectiva descolonial e interseccional en la educación sobre el folklore

Si hablamos de esferas o campos de conocimientos, tanto la ESI como el Folklore conforman un conjunto de epistemes específicos y particulares que parecen no tener oportunidad para conjugarse en entramado. Por un lado, nos encontramos frente a un campo disciplinar, el Folklore, con un fuerte anclaje en la *matriz colonial de poder* (Mignolo, 2021:13). Mientras que, por otro lado, nos encontramos frente a uno de los resultados traducidos en leyes, de las luchas de los feminismos que en materia de educación busca transformar la enseñanza- aprendizaje y conseguir romper con todas aquéllas desigualdades, injusticias, invisibilizaciones y patrones establecidos que tienen peso en las sociedades actuales y que se han sustentado a lo largo de la historia: la Educación Sexual Integral.

Resulta imprescindible abordar el concepto de *matriz colonial de poder* que fue construida en el proceso de conquista y colonización. La misma está definida por cuatro niveles interrelacionados que no es posible entender uno sin su relación con los otros: control de la economía, control de la autoridad, control del género y la sexualidad y, por último, control del conocimiento y de la subjetividad (Mignolo, 2021:13). La matriz colonial posee dos rectores que regulan la vida, sociedad y economía de las indias occidentales que son el patriarcado y el racismo a través de actores sociales (docentes, artistas), instituciones (las escuelas, los talleres) y marcos conceptuales e ideológicos que le dan sentido, como el Folklore, por citar algunos ejemplos.

El Folklore y su enseñanza dentro de los ámbitos formales como no formales, está íntimamente ligado a la identidad de las comunidades. Hace ya varias décadas y desde la creación de la Escuela Nacional de Danza en 1948, se han seleccionado, y hoy continúan reproduciendo, ciertos contenidos, símbolos y signos interpretados y definidos por lxs académicxs y luego retransmitidos a las comunidades como Folklore. Nos hemos aprendido de memoria y continuamos repitiendo una y otra vez las mismas historias,

los mismos conocimientos, los mismos manuales, versos y fórmulas y por sobre todo, los mismos patrones tanto visibles como ocultos. Pareciera que, si decidimos hacer algo por fuera de esos términos incluyendo en su enseñanza algunos de los ejes propuestos en la ESI como, por ejemplo, la perspectiva de género o respetar la diversidad, estamos yendo en contra de “nuestra identidad”, de nuestras raíces y poniendo en peligro nuestras tradiciones, pero ¿hay acaso una sola identidad? ¿Qué factores conforman esa identidad y de qué manera? ¿Qué tan conscientes somos de la presencia de la colonialidad del saber, del género y del ser en la enseñanza de las expresiones populares?

Ciertos sectores del feminismo, más específicamente del *black feminism*, aportaron un concepto que pueden servir de lectura y reformulación del Folklore y su enseñanza partiendo de la autoconciencia como sujetxs colonizadxs y el reconocimiento como sujetxs de opresión. La *interseccionalidad* es un concepto que fue acuñado por Kimberlé Crenshaw en 1989, desde el cual podemos articular cómo la relación de diversas categorías sociales (sexo, raza, clase social, religión, diversidad funcional, sexualidad), pueden producir opresión, exclusión, y marginación. “Los

análisis interseccionales permiten y propician una reflexión permanente sobre la tendencia que tiene cualquier discurso emancipador a adoptar una posición hegemónica y a engendrar siempre un campo de saber-poder que comporta exclusiones y cosas no dichas o disimuladas". (Viveros Vigoya, 2016:14).

El Giro artístico. Propuesta didáctico-pedagógica para el abordaje de la ESI.

Para avanzar en esta propuesta tenemos que tener claro que el colonialismo no culminó con la colonia, sino que continúa vigente en nuestras propuestas de enseñanza y nuestras producciones artísticas, reconociendo que existen una matriz heteronormativa, patriarcal y racial que regula y le da sentido desde los marcos conceptuales, ideológicos, a actores sociales e instituciones. De esta manera, el giro artístico toma como referencia la perspectiva descolonial e interseccional, desde un paradigma latinoamericanista para pensar una educación desde las expresiones folklóricas en el sentido de *sentipensar* desarrollado por Orlando Fals Borda (2004) que toma este concepto de los pescadores de San Benito Abad en Sucre.

Cuando hacemos referencia a la enseñanza, no nos limitamos sólo al campo de la educación formal, sino a ámbitos de construcción colectiva donde hay un proceso de *aprendizaje, desaprendizaje y reaprendizaje*, en términos de Catherine Walsh (2013) en relación a las pedagogías descoloniales. En este proceso, insistimos en el diálogo pedagógico entre la enseñanza de la ESI desde las expresiones populares con los saberes ancestrales de nuestras comunidades, para un aprendizaje colectivo donde las expresiones artísticas sean el motor para la convivencia en constante respeto, y en este sentido, pensamos este giro artístico desde el Buen Vivir “*Sumaq Kawsay*” que propicia la interculturalidad.

También, proponemos que desde la ESI hay que enfocar la mirada de lo ancestral entendiendo la relación de las diferentes culturas con la madre tierra, mejor dicho, la Pachamama, con el objetivo de desarrollar la reciprocidad y el cuidado de ambas partes: el ser y la Pachamama. Es por ello que creemos esencial que se trabaje paralelamente con el Sumaq Kawsay, que insiste en la vida, en lo colectivo y en lo cultural. (Díaz Ramos, 2019:223)

Por último, tomamos en consideración la importancia

que tiene la corporalidad para la transversalidad de lo artístico en la ESI. Al poner en primer plano y como protagonista al cuerpo en las artes aparecen numerosas propuestas que se pueden trabajar desde la ESI. La corporalidad está presente en todos los lenguajes artísticos: las artes del movimiento, las artes dramáticas, las artes visuales, las artes musicales, etc., aunque en ciertos casos pareciera que la cuestión corporal estuviera en segundo plano, se trata en realidad de presunciones que son el resultado de lo no dicho, de lo no abordado, en resumen, del *currículum oculto*.

La corporalidad en las artes atraviesa la ESI de distintas maneras, por medio de lo emotivo, lo expresivo, lo sensitivo, lo identitario y lo relativo a lo humano, extrapolando un concepto de Natalia Díaz (2019), podríamos decir que se trata de lo *expresivo-vivencial*; y a su vez entendemos a la corporalidad de manera integral, es decir, que tomamos a la corporalidad como la construcción de un cuerpo atravesado por aspectos biológicos, psicológicos, psicosociales y socioculturales. Una corporalidad que narra, que habla, que cuenta, que está en continua construcción y deconstrucción. Muchas veces cuando hablamos del “cuerpo”

omitimos considerarlo como la materialidad de un ser sentipensante y terminamos haciendo referencia al cuerpo como una máquina biológica, como en los antiguos modelos de la ESI “biologicista” (Morgade, 2008). Este antiguo modelo biologicista que identifica Graciela Morgade (2008) también atraviesa la educación sobre el Folklore por tomar la corporalidad desde una mirada colonial, una mirada cartesiana de las corporalidades.

Estos planteos, en torno a lo artístico, el Sumaq Kawsay, lo sentipensante y la corporalidad nos hacen reflexionar en torno a los estudios folklóricos y el sentido artístico de la ESI desde una perspectiva descolonial e interseccional.

A modo de síntesis

La relevancia de este ensayo se determina por aportar reflexiones epistemológicas dentro del Folklore a partir de una ESI con perspectiva descolonial e interseccional como habíamos mencionado con anterioridad. Considerando que existen patrones androcéntricos, patriarcales, hegemónicos y raciales que se perpetúan en la matriz colonial del poder y reproducen opresiones, desigualdades, injusticias e

invisibilizaciones en la Educación Artística y en el Folklore propiamente dicho.

Además de estas reflexiones proponemos el “Giro artístico” desde una mirada integral de las corporalidades que hace foco en las artes populares como movilizadoras de subjetividades, a través de propuestas artístico-pedagógicas descoloniales que impliquen aprender, desaprender y reaprender, dejando de lado la visión occidental y cartesiana del “cuerpo” para entendernos como seres sentipensantes.

Bibliografía

Boletín oficial de la República Argentina (2010). Ley N° 26.618 de Matrimonio Igualitario. Disponible en:

<https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2017/10957.pdf>

Boletín oficial de la República Argentina (2012). Ley 26.743 - Identidad de Género. Disponible

en:https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/ley-26.743-identidad-de-genero_0.pdf

Boletín oficial de la República Argentina (2019). Ley 27499 – Ley Micaela de capacitación obligatoria en género para todas las personas que integran los tres poderes del estado. Disponible en:

https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/contenidos_minimos_ley_micaela.pdf

Boletín oficial de la República Argentina (2021). Decreto 476/2021. DNI no binario. Disponible en:<https://www.argentina.gob.ar/noticias/dni-no-binario-un-gran-paso-hacia-la-visibility-y-el-reconocimiento-la-identidad>

Boletín oficial de la República Argentina (2021). Ley N° 27.610 -de Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE) Disponible en:
http://www.msal.gob.ar/dlsn/sites/default/files/2021-01/ley_27.610.pdf

DIAZ, Claudio (2009). Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino. Ediciones Recovecos.

DIAZ, Natalia (2019)- Danzando la nación: unidad, tensiones y fisuras en la configuración del ser nacional. En: RECIAL Vol. X, N°16. Córdoba.

DIAZ RAMOS, José A. (2019) La danza en la construcción de los cuerpos sexuados. En: Del cuerpo narrado al cuerpo en movimiento. Folklore, expresiones dancísticas y construcción social de la alteridad.

Compiladora: Ma. Inés Palleiro. Ciudad Autónoma de Buenos Aires Ed. Casa de papel.

FALS BORDA, Orlando y MORA-OSEJO, Luis (2004)- *La superación del Eurocentrismo. Enriquecimiento del saber sistémico y endógeno sobre nuestro contexto tropical Polis*, Revista de la Universidad Bolivariana, vol. 2, núm. 7, p. 0 Universidad de Los Lagos. Santiago, Chile.

GARCÉS GRIZY, Mariano y TORRES, Ana Soledad (2013) Tango y folklore queer. Educación y transferencia. En: Folklore Latinoamericano, Tomo XIV. Pág. 162-171. Área Transdepartamental de Folklore- Universidad Nacional de las Artes. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

GORRITI, NAOMI. (2019) Tango y feminismo. En: Del cuerpo narrado al cuerpo en movimiento. Folklore, expresiones dancísticas y construcción social de la alteridad. Compiladora: Ma. Inés Palleiro. Ciudad Autónoma de Buenos Aires Ed. Casa de papel.

JACKSON, Philip W. (1992) -La vida en las aulas. Ediciones Morata. Madrid. Disponible en:

[http://www.terras.edu.ar/biblioteca/6/PE Jackson U
nidad 1.pdf](http://www.terras.edu.ar/biblioteca/6/PE_Jackson_U
nidad_1.pdf)

Lineamientos Curriculares para la Educación Sexual Integral
(2008)

[https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/line
amientos 0.pdf](https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/line
amientos_0.pdf)

LOY, Sheila y AGUILAR, Laura (2019)- *Danzas folklóricas con
perspectiva de género en las escuelas primarias del
AMBA. En: XXIV Congreso Pedagógico de UTE-CTERA.*
Buenos Aires.

LUGONES, María (2021) - Colonialidad y género: hacia un
feminismo descolonial. En: género y descolonialidad.
Ediciones del signo. Buenos aires.

MIGNOLO, Walter (2021) - ¿Cuáles son los temas de género y
(des)colonialidad? En: Género y descolonialidad.
Ediciones del signo. Buenos aires

PALLEIRO, M. Inés (2019) Del cuerpo narrado al cuerpo en
movimiento. Folklore, expresiones dancísticas y
construcción social de la alteridad. Ciudad Autónoma
de Buenos Aires. Ed. Casa de papel.

PALLEIRO, María Inés (2019). *Cuerpos que Narran*. Editorial Dunken. Buenos Aires.

PONTNAU, María Elena y VAZQUEZ, Sonia (2020) – *Reescritura del género y estéticas descoloniales en la danza folklórica y el tango*. En: V Congreso de Estudios Poscoloniales y VII Jornadas de Feminismo Poscolonial. Argentina.

RAMIREZ JARAMILLO, Carlos (2020). *Teoría de la interseccionalidad. Aspectos generales. Unicatólica*. Disponible en;
<https://www.youtube.com/watch?v=3bhHYVhmNis>

SAMANAMUD, J. (2012) -*Descolonización, interculturalidad y educación*. En: Revista América Latina en movimiento. Recuperada de:
<http://www.alainet.org/es/active/54308>

TORRES, Ana Soledad (2015) *La Corporalidad en las danzas folklóricas documentadas: su transferencia educativa en el contexto argentino actual*. Pág.51. En: *Cuerpos que narran*. Compiladora: Palleiro M. 1ª edición. UNA. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

- TORRES, Ana Soledad (2021) -. Estereotipos y cambios sociales en las Danzas Folklóricas. Un estudio de caso. Tesis de Maestría. FLACSO. Disponible en: <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/17173>
- VIVEROS VIGOYA, Mara. (2016). La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. *Debate Feminista*, 52. <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.df.2016.09.005>
https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/view/2077/1871
- WALSH, Catherine (2013)- *Pedagogías Descoloniales. Prácticas insurgentes de (re)vivir y (re) existir*. Tomo I. Serie de pensamiento decolonial. Abaya Yala.
- WILLIAMS CRENSHAW, Kimberle (1991). Cartografiando los márgenes Interseccionalidad, políticas identitarias, y violencia contra las mujeres de color. Traducido por: Raquel (Lucas) Platero y Javier Sáez. Disponible en: <https://www.uncuyo.edu.ar/transparencia/upload/crenshaw-kimberle-cartografiando-los-margenes-1.pdf>

De elementos físicos de la danza, investigación coreográfica y coreológica en Argentina. Respuestas a un estereotipo e innovación en el proceso de enseñanza y aprendizaje.

Prof. Francisco Arias y Prof. Pablo Sebastián Arias

Resumen

Observar la relación intra e inter personal en lo tradicional cotidiano de diversas colectividades posibilita al arte acciones naturalmente inclusivas, abiertas e innovadoras donde el saber desde su excelencia construye nuevas sendas en la primera educación, la educación no formal, la educación formal, carreras de formación docente, la práctica profesionalizante y la práctica profesional de los actores de orientación y acompañamiento en la construcción de la identidad y desarrollo social.

El contexto, lo empírico en lo inter, intra, multi y pluricultural, donde el colectivo humano prevalece funcional y transversal, la tolerancia es el inicio de la aceptación propia y de los pares.

Esta propuesta propia y única en su forma prevé abordar elementos físicos de la coreografía argentina desde las

actividades tradicionales cotidianas (A.T.C) Danzas y la (A.T.C)

Música:

- La investigación como orientadora y promotora de una mirada que acompañe y fortalezca la Formación Profesional.
- Problemáticas contextuales en la Sistematización, estereotipos.
- Respuestas a los estereotipos basados en estudios coreográfico musicales de elementos físicos “Paso básico en los compases de 3/8 - 3/4 - 6/8”.
- Analizar la Metodología propuesta en el marco teórico que sustentan los aportes del Lic. Juan Téves desde la folklopedagogía; el Prof. Félix Coluccio desde el folklore positivo y folklore negativo; de los hnos. Francisco y Pablo Arias estudios coreológicos; estudios de campo y laboratorio, históricamente en la década del 1940 antes de la creación de las primeras escuelas de danzas argentinas en un espacio denominado escuela anexa de la Universidad de la Plata donde los señores santiagueños Vitillo Ávalos y Pereyra participaban brindando clases de danzas

folklóricas en la escuela primaria, la escuela anexa es un espacio donde en teoría se elaboran planes y realizan pruebas piloto de los mismos para luego ser derivados a la Dirección General de Educación para que se desarrollen formalmente, esas prácticas fueron quizás el puntapié inicial a la formación de Escuela Nacional de Danzas: (1948); La creación de la Escuela Nacional de Danzas José Hernández de La Plata; (1949) la creación de la Escuela Nacional de Danzas actual U.N.A. En 1960, el Congreso Internacional de Folklore. Estudio filológico desde las publicaciones del primer profesor de folklore de la escuela nacional de danzas Prof. Andrés Beltrame ⁷⁰, Clotilde del Piono, La Ñusta ⁷¹, Aidé Pérez del Cerro – Nelli Raquel ⁷², Carlos Vega ⁷³, Ricardo de Castro ⁷⁴, Aricó – del Papa – Lafalce ⁷⁵, entre otros.

⁷⁰ Beltrame, Andrés (1949) *Danzas folclóricas argentinas*. Bs. As. Argentina. Editorial musical Julio Korn.

⁷¹ Del Piono, Clotilde La Ñusta (1951) *Orígenes y significación de las danzas tradicionales argentinas*. La Plata. Argentina. Talleres gráficos de A. Domínguez.

⁷² Pérez Del Cerro, Aidé-Nelly Raquel (1972) *Compendio de danzas folklóricas argentinas*. Bahía Blanca. Bs. As. Argentina. Imprenta Palumbo.

⁷³ Vega, Carlos (1986) *Las danzas populares argentinas*. Bs. As. Argentina. Talleres Gráficos Marcos Víctor Durruti.

Desarrollo

Definida la situación en beneficio a la formación integral de las personas apreciamos que la intervención sugiere, el abordaje metodológico con una profunda mirada hacia la “A.T.C” Danzas en interacción con la “A.T.C” ⁷⁶. Música del “Folclor” ⁷⁷ en la actualidad.

Analizar el marco teórico a continuación, sustenta la diversidad en la selección y sistematización de contenidos:

A – Cito al Lic. en Folklore - Juan Eduardo Téves quien menciona en su libro “el saber del pueblo” sobre el término “La Folklorística” ⁷⁸ : la misma acciona sobre la observación, comprensión y transmisión de las expresiones folklóricas actuales para luego referirse al término “La Folklopedagogía”

⁷⁴ Castro, Ricardo (2007) *Danzas tradicionales argentinas*. Cap. Fed. Bs. As. Argentina. Gráfica Guadalupe.

⁷⁵ Aricó, Héctor, Del Papa, Gustavo y Lafalce, Silvina (2005) *Apuntes sobre Bailes Criollos*. Cap. Fed. Bs. As. Argentina. Talleres gráficos Vilko S.R.L

⁷⁶ Arias, Francisco y Amador, Yanil (2015) *Los orígenes de la palabra “folclor” y sus variantes a través del tiempo*. Salta. Salta. Argentina. Gráfica: nuevo diario.

⁷⁷ Arias, Francisco y Amador, Yanil (2015) *Los orígenes de la palabra “folclor” y sus variantes a través del tiempo*. Salta. Salta. Argentina. Gráfica: nuevo diario

⁷⁸ Téves, Juan Eduardo (2015) *El saber de la gente*. Pág.50 – 52 – Bs. As. Argentina.

⁷⁹ en que la enseñanza de las manifestaciones actuales correspondería a la nueva propuesta presentada: la Folklorística.

B – Cito al Folklorólogo, investigador y escritor: Don Félix Coluccio. En una de sus bibliografías “Folklore para la escuela” afirma “Lo positivo y negativo del folklore” ⁸⁰ el primero, se debe absorber naturalmente y, el segundo, puede modificarse para un mejor aprovechamiento y formación del estudiante aunando la cultura propia de las personas y sus colectividades reconocidas en un ámbito de multiculturalidad y desarrollo sociocultural.

Puesto de manifiesto el proceso de investigación, su análisis crítico, la fundamental obtención de más datos que los aprendidos y existentes en la formación docente, ya que los mismos serían útiles como disparador de nuevas miradas, generadores de didáctica en la práctica propia.

Estudiar, analizar teorías de todos los tiempos ha

⁷⁹ Téves, Juan Eduardo (2015) *El saber de la gente*. Pág.50 – 52. Bs. As. Argentina.

⁸⁰ Coluccio, Félix (1993) *Folklore para la escuela*. Pág.62. Bs. As. Argentina. Editorial Plus Ultra.

brindado la concreta posibilidad de seleccionar, ordenar, construir, configurar y sistematizar contenidos que potencien capacidades:

1. En los educadores - configuración basada en la retroalimentación -.
2. En los estudiantes - aprender a aprender – desde la resolución de problemas.

De esta forma, se fortalece la formación integral de las personas.

Es complejo abordar una clase con contenidos inaplicables y escasas herramientas didácticas que no den pie a estrategias de organización de los grupos de clase.

En conferencias, congresos, simposios o cursos de capacitación es frecuente que los asistentes, estudiantes e inclusive docentes ya recibidos pregunten, por ejemplo:

- ¿Cómo lograr la atención de los niños en una clase de danzas en el aula, un salón o en lugares abiertos lleno de distracciones?
- ¿Cómo hacer que aprendan el ritmo de los pasos de bailes?

- ¿Cómo hacer que pasos de danzas coordinen con el ritmo de la música?
- ¿Cómo hacer para orientarlos coreográficamente ante términos que no comprenden porque los mismos no son descriptivos, significativos, concretos ni transversales al espacio ni a las acciones corporales?

Observar el estereotipo sociocultural tradicional en los colectivos humanos, su carácter y costumbres, genera desde el arte la posibilidad de un nuevo rumbo, de una mirada transformadora, abierta, innovadora e inclusiva pero fundamentalmente formativa en lo integral de las personas si a términos educativos específicos y transversales hacemos alusión.

La actualidad en las prácticas educativas pone de manifiesto que la problemática más común del folclor se genera en la A.T.C. danzas, por su sistematización y un estereotipo a resolver en la transferencia de los contenidos coreográficos:

<u>Problemática.</u>	<u>Acciones superadoras.</u>
<p>➤ Sistematización estereotipada del Folk-lore y su inflexión en tiempo real.</p>	<p>➤ Mirada global de interacción. Arte creativo, investigación, sistematización flexible, innovación, práctica, transformación.</p>
<p>1- Lenguaje inaplicable (escaso, poco concreto, poco orientador, poco inclusivo).</p>	<p>1- Lenguaje transversal global en las "A.T.C" danzas.</p>
<p>2- Falta de datos en los contenidos. Lo que se considera simple básico o elemental llevado al campo de la práctica es complejo. Lo complejo si se estudia y comprende mejor termina siendo simple de aprender.</p>	<p>2- Información – investigación: aprendizaje guiado, analítico, comprensivo y crítico de nuevos datos.</p>
<p>3- Sistematización metodológica inflexible (según los conceptos de formación profesional).</p>	<p>3- Sistematización flexible de nuevas miradas e ideas creativas abiertas a la innovación y transformación que fortalezca la formación integral de las personas.</p>
<p>4- Trabajo individualista (no sociabiliza).</p>	<p>4- Formación integral en feedback (retroalimentación). "El todo es más que la suma de sus partes", Aristóteles".</p>

Intervenir con una mirada de arte en danzas propone sensaciones que ordenan el pensamiento y canalizan energías desde lo empírico corporal logrando acciones en cuerpo, forma, tiempo, espacio, expresando ideas, emociones fluidas y constante reinención sensorial.

La inquietud en el análisis del estereotipo tradicional en las danzas del folclor de los pueblos genera, en rítmicas corporales, espacialidad y coordinación de las acciones, un nuevo paradigma en la contemporaneidad según el actor, la moda e identidad.

En la coreografía: lateralidad, espacialidad, ritmo y coordinación, son factores básicos de análisis en lo formativo para la persona humana y, en los profesionales, al seleccionar y sistematizar contenidos para planificar una práctica.

El desarrollo metodológico genera didáctica lo cual forma desde la observación para nuevas construcciones en la práctica educativa.

Ritmo y Percepción

La Música trata de la combinación de los sonidos, y

organizarlos en el tiempo, es una cuestión propia y particular de uno de sus elementos. Existe una máxima que estipula la importancia de los elementos de la música:

- el más importante, es el ritmo,
- el segundo más importante es el ritmo,
- el tercer más importante es el ritmo,
- seguidamente, la melodía y la armonía.

Es importante recalcar que la confluencia de los tres elementos marca la armonía necesaria de la musicalidad. Las confluencias de los tres elementos hacen a la comprensión, dan sentido y logran hacer de la percepción musical que podamos captar, el sentido de una obra determinada. Esto también es aplicable si se trata de movimiento, entendiendo que la música al plasmarse en el tiempo tiene movimiento, y logra por medio del tiempo en el que se mueve, transmitir diversos aspectos, que podremos llamarlos matices, carácter, etc.

El ser y la musicalidad natural

Gran parte de la música tiene un efecto psicológico, no todos podemos entenderla de igual modo, sentir lo mismo,

menos aún percibir estímulos externos que movilicen nuestras emociones de manera uniforme. Porque partiendo de este movimiento que venimos pregonando, la música a través de sus elementos, nos sugiere, en la percepción, formas diversas. A veces una canción u obra nos agrada por la letra, por la música y la progresión de acordes, la orquestación, los solos que tiene, las dinámicas, se puede bailar, es divertida, etc. Movernos al compás de la música o a ritmo, tiene ese efecto psicológico, que es natural y propio del ser humano. Fuera del academicismo musical que nos dice que habrá compases regulares e irregulares, acentos, golpes fuertes o débiles, métrica, etc., existe en el ser humano la musicalidad natural.

Pensemos...

- ¿Por qué nos manifestamos cuando escuchamos música?

- Si no somos músicos ¿por qué solemos acompañar una canción con movimientos de cabeza, moviendo el pie sobre el piso, hacer palmas siguiendo el movimiento melódico, o lo que nos sugiere la canción desde su sonoridad?

Por otro lado, las condiciones culturales que nos hacen ser lo que somos, nos dice mucho sobre cómo podemos reaccionar ante determinadas situaciones, escuchando música, bailando, cantando, repitiendo, etc. Muchas veces, esas condiciones culturales nos determinan, nos dan identidad, y así también, nos muestran la naturalidad a la que me he referido. Musicalmente llevar el tiempo de forma natural nos marca la musicalidad y el arraigo a determinados rasgos culturales, lo cual si se pretende academizar la escucha musical para que los sujetos puedan comprender una secuencia de acciones rítmico-corporal, habrá que desnaturalizar, para enseñar el lenguaje propio de la música, a lo que luego, el mismo bagaje de conocimiento lleva a implementar lo académico al capital cultural propio.

Con este estudio nos acercamos al fundamento y justificación de este trabajo. Si musicalmente me disponen que para bailar debo llevar un patrón determinado, estoy condicionado al estereotipo y a la rigidez de esa estructura, el multifacético y concepto de capital cultural que sirve para diversos propósitos de factores analíticos, nos ha permitido aportar al patrimonio coreográfico y a la expresión pura de

cada uno de los sujetos y sus contextos.

Habiendo analizado obras registradas en Música Tradicional Argentina de Isabel Aretz, Ritmos y Formas Musicales de Argentina Paraguay y Uruguay de Jorge Cardozo, Las Danzas Argentinas por Waldo Belloso, Bailes Danzas Argentinas – análisis críticos de su evolución – Mabel Ladaga, Las Danzas Populares de Carlos Vega, Chacarera del Monte-Nuevo -subgénero musical- de Benito Roberto Aranda, Colección Bailes Argentinos (Música, letra y modo de bailarse) por Andrés Beltrame (1er. Maestro de Danzas Folklóricas Argentinas).

Los compases $3/8$, $6/8$ y $3/4$, característicos de las obras analizadas, ponen de manifiesto la interpretación en el compás de $3/4$ y el de $6/8$ de la secuencia de acciones rítmico-corporal del considerado paso básico para la danza.

Muchas veces cuando queremos realizar un análisis musical, debemos tener presente varios factores que juegan un papel preponderante. Al momento de determinar el compás en el que se sitúa una obra, pensaremos en el pulso o tempo y a partir de allí tiempos fuertes, importantes para

poder colocarnos en el principio del tiempo del compás.

Las generalidades de las obras musicales están dispuestas en dos grandes sistemas: **mensural** caracterizado por la uniformidad, estructurando así períodos y frases en medidas más o menos rigurosa. Y **amensural**, caracterizado por la estructuración libre de períodos y frases. Ambos sistemas están dispuestos también por la división binaria o ternaria, lo que constituye según sea la disposición compositiva, el pie binario o ternario.

Venimos hablando de la musicalidad en su forma natural, el efecto psicológico que nos permitirá, según el individuo, dar importancia a ciertos elementos por encima de otros para así llevar adelante acciones, en el caso de la danza acciones, rítmico-corporales. Para esto, el acompañamiento y la melodía como elementos a tener en cuenta al momento de realizar una acción tienen una relación fundamental. No todos podemos entender de igual modo, sentir lo mismo, menos aún percibir estímulos externos que nos movilicen de manera uniforme, por lo tanto, algunos darán importancia al acompañamiento rítmico, otros se situarán en la melodía, es decir, darán importancia a algunos elementos por encima de

otros, y esto será el motor que permitirá realizar acciones rítmico –corporales que determinarán el movimiento.

Hay clasificaciones musicales que nos encuadra en la **Monorritmia**, acompañamiento y melodía en un mismo ritmo y compás; **Birritmia**, acompañamiento y melodía que coinciden en un mismo compás, pero, llevan distinto ritmo; **Polirritmia**, típica de la música folklórica, en tanto suele tener acompañamiento basado en un ritmo y la melodía en otro ritmo, ejemplo de esto es la chacarera, que si bien está escrita en 6/8, parte de su acompañamiento marca un 3/4, generalmente en instrumentos como bandoneón, guitarra. A partir de esa diferenciación, la escucha se puede tornar totalmente distinta, de la misma manera, las acciones serán interpretadas de forma diversa.

Cuando escuchamos música del folklore tradicional, la naturalidad de la escucha está presente. Habrá canciones que presentan diversos matices al momento de escucharla, canciones que musicalmente su acompañamiento está en 3/4 y su melodía en 6/8, o viceversa. Desde la rítmica no es lo mismo hacer un paso básico de danza folklórica en 3/4 que en 6/8.

Secuencia del paso básico

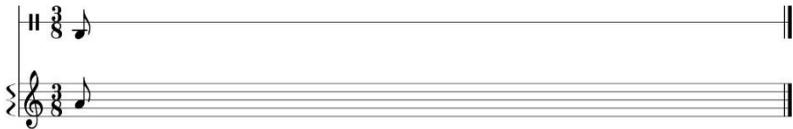
Cantidad de acciones: 3 acciones

>

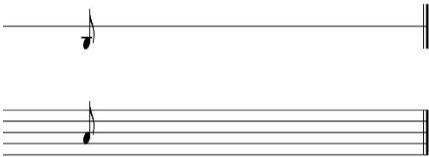
Silabeo UN dos tres

Cantidad de compases: 1 Compás: 3/8

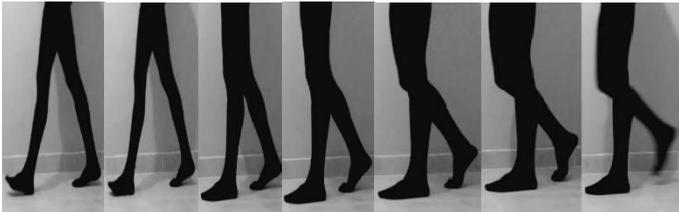
Primera acción: paso natural (primera figura musical).

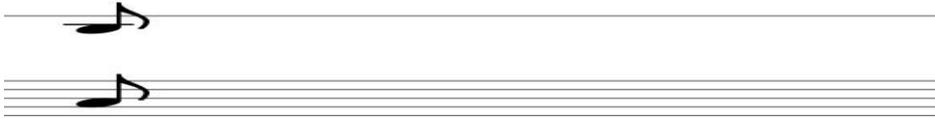


Segunda acción: planta anterior (segunda figura musical).



Tercera acción: paso corto hacia adelante (tercera figura musical).





Secuencia del paso básico

Cantidad de acciones: 3 acciones

>

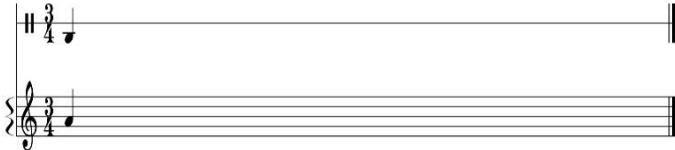
Silabeo UN dos tres

Cantidad de compases: 1

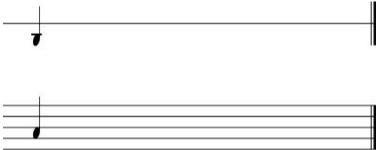
Compás: 3/4

Primera acción: paso natural (primera figura musical).



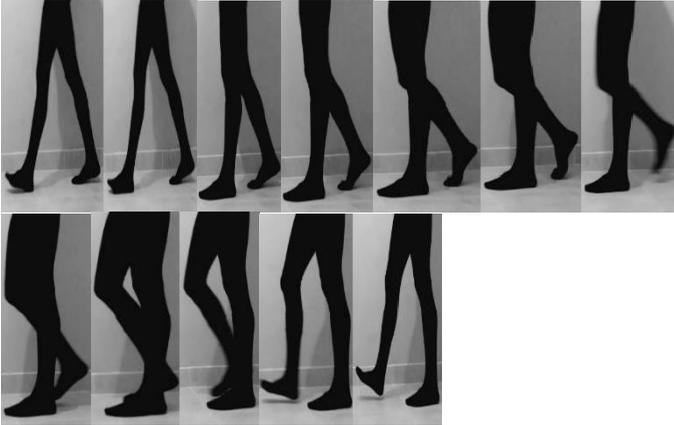


Segunda acción: planta anterior (segunda figura musical).



Tercera acción:

paso corto hacia adelante (tercera figura musical).



Secuencia del paso básico

Cantidad de acciones: 3 acciones

> >

Silabeo: UN . pa . DOS _____.

Cantidad de compases: 1

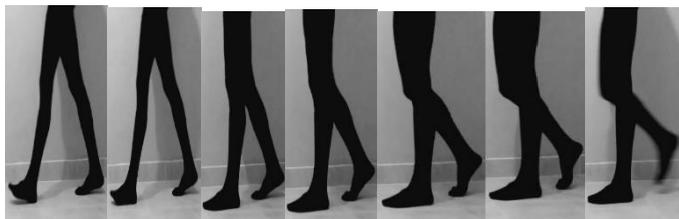
Compás: 6/8

Primera y segunda acción: paso natural (negra) y planta anterior (corchea).



>
UN _____ .pa

Tercera acción: paso corto hacia adelante (tercera figura musical).



>

DOS

Como podemos apreciar en este estudio coreológico de las secuencias anteriores al paso básico tanto en la ubicación inicial como en los períodos de transición, las voces de prevención y la de realización de las acciones deberán ajustarse a los tiempos correspondientes del compás a interpretar.

No es lo mismo accionar en el compás de $3/8$ como indican las partituras del pericón por Gerardo Brasco y Evaristo Acuña donde una secuencia de paso básico corresponde solamente a medio compas de $3/4$, es decir, cada dos pasos básicos en $3/8$ se realizará un compás de paso básico en $3/4$ como se puede llegar a interpretar en una partitura de pericón de Jorge Cardozo, la diferencia simplemente se encuentra en el cambio de dinámica propio y natural de la interpretación según el quebrado indicador de la partitura.

En la Birritmia $3/2$ la interpretación de la secuencia de paso básico según la musicalidad del Chamamé, se afirmarán en línea melódica o como así también podría ser en la línea de base rítmica, es ahí donde se puede apreciar las tres acciones del paso básico en el compás de $3/4$, como así también la secuencia de tres acciones de paso básico $6/8$, este último característico para la interpretación de numerosas danzas del territorio argentino interpretada hasta por los más grandes, Norma Viola y Santiago Ayala “El Chúcaro”, en un Gato audiovisual: Pericón, Gato y Malambo. En el monte, en el campo, en las carpas, en reuniones familiares lo más

observado desde la naturalidad en el gran norte de nuestro país, es el paso básico en 6/8 corregido a los que recién se inician y a los que técnica y naturalmente les cuesta la subdivisión de tiempo en 3/4, lo folklórico es empírico, natural, espontáneo, funcional, como así lo demuestra esta secuencia, fiel contenido coreográfico de la chacarera del monte, el marote y el triunfo chaqueño en sus contextos.

Cabe destacar que la unidireccionalidad en el compás de 3/4 – estereotipo de esta secuencia ha ocasionado grandes discusiones cuando por ejemplo los profesores desapruaban a sus estudiantes de academias e institutos de formación docente al bailar en paso de 6/8, lo cual según los directores de la cátedra no corresponde, amparándose en el discurso del histórico estereotipo.

Poder vivenciar desde la naturalidad de la música y de la corporalidad de los intérpretes una práctica siempre existente bastardeada por algunos sin haberle dado la posibilidad de un estudio profundo y una comprensión flexible, es meritorio poder disfrutar de un nuevo camino abierto a la diversidad y a la identidad propia del quehacer empírico y el sentir eutónico de la interpretación de esta

secuencia.

La idea surge desde la observación, la memoria y el pensamiento mientras que su desarrollo desde la prueba- error se construye con realidades encontradas en las sendas de la investigación, documentar dejando a consideración para el surgimiento de nuevas miradas hacia ideas rescatadas que preserven, impulsen y fortalezcan siempre la originalidad del patrimonio tangible e intangible y de este modo potenciar el capital cultural.

Uno investiga porque lo que sabe es poco y, para la práctica profesionalizante, es necesaria la didáctica y el poco saber o saber escaso no genera didáctica, es decir, se transforma en una práctica unidireccional de una verdad ley. En cambio, la didáctica como un sinfín de posibilidades flexibles y abiertas a la diversidad de procesos de enseñanza y aprendizaje, permite emerger la razón plural.

Dice el Dr. Jorge Medina:

“Investigar y descubrir desde la ciencia quizás no implica su inmediatez en la práctica, de lo contrario ni siquiera en décadas siguientes, pero en un tiempo

determinado, se ocupa, y es la razón del momento”.⁸¹

Dejo a consideración de cada profesional la metodología a implementar según sus posibilidades prácticas.

Conocer y resolver situaciones donde la eutonía debe modelarse desde lo propio fortalece la identidad y brinda la posibilidad de accionar con pensamientos, valores y decisiones propias. Las danzas son importantes como patrimonio cultural, en educación la danza la transformación y reinención corporal, es el medio que aporta saberes importantes para la formación integral del ser humano.

Intervenir en diversos contextos desde lo escénico, exhibe una estética que es determinante en la identidad del intérprete reflejando en cada ser la fortaleza de las capacidades propias desarrolladas, transformadas y adquiridas con la danza como medio, para la vida.

Nuestra investigación manifiesta este modesto aporte al patrimonio coreográfico argentino acrecentando, según

⁸¹ Dr. Medina, Jorge *director de investigaciones científicas de la neurociencia en la U.B.A. Cap. Fed. Bs. As. Argentina.*

Pierre Bourdieu,⁸² el capital cultural incorporado, objetivado y el estado institucionalizado.

Bibliografía

Arias, Francisco Javier (2011) “Estrategias específicas para la enseñanza del folclor en los medios educativos”, 2° encuentro nacional de folclore, Salta, Argentina.

Arias, Francisco Javier (2012) “La educación artística (folclor) y la educación integral, prácticas innovadoras en su didáctica” 4° encuentro de arte, Salta, Argentina.

Arias, Francisco Javier (2013) “El folclor en la contemporaneidad, su abordaje en la educación formal” 1° jornadas sobre folclore y su enseñanza en el aula”. Educación superior – ministerio de educación ciencia y tecnología de Salta, Argentina.

Arias, Francisco Javier (2014) “Análisis de la danza de los pueblos basadas en los parámetros temporales del folclor” 2° congreso internacional del folclore inmaterial, Salta,

⁸² Bourdieu Pierre (1983) *Campo de poder y campo intelectual*. Folios ediciones. Bs. As. Argentina- Ediciones Folios.

Argentina.

Arias, Francisco Javier (2015) “La danza del folclor de los pueblos: su expresión eutónica y su movimiento ocurrente en la contemporaneidad. Problemáticas y nuevos recursos didácticos” 7° encuentro nacional de arte, Salta, Argentina.

Arias, Francisco Javier (2016) La danza del folclor de los pueblos II: la fuente tradicional natural vigente y el estereotipo tradicional: fundamentos y realidades. En la formación profesional docente “VII encuentro nacional de folklore – IV congreso internacional del patrimonio inmaterial cultural, Salta, Argentina.

Arias, Francisco Javier (2017) “La danza argentina – cuerpo, espacio, forma, tiempo, ritmo – nuevos recursos didácticos” - 3° jornadas sobre folclore y su enseñanza en el aula, Instituto superior de profesorado de arte de Salta, Argentina.

Arias, Francisco Javier (2017) “Folklore coreográfico y coreografía folclórica” 9° encuentro nacional de folklore – VIII encuentro nacional de música, poesía y danza - 4° congreso internacional del folclore inmaterial, Salta, Argentina.

Arias, Francisco Javier (2019) “Estudio coreológico, metodología del zapateo argentino – coreografía folclórica v/s folklore coreográfico”, 3º simposio nacional de danzas folclóricas – Academia nacional del folklore - escuela superior de danzas de la provincia de misiones – ministerio de educación de misiones, Posadas, Misiones.

Arias, Francisco Javier (2019) “Respuestas a un estereotipo, estudio coreológico de los elementos físicos de la danza”. Edición XXIII Mercosur - congreso latinoamericano de folklore y edición VIII de Unasur - congreso universitario internacional de tango – ciudad autónoma de buenos aires – U.N.A (Universidad Nacional de las Artes), C.A.B.A. Argentina.

Aretz, Isabel (1962) *Danzas Folclóricas Argentinas*, Buenos Aires, Argentina, editorial Ricordi Americana S.A.

Carabetta, Silvia (2011) Artículo publicado en la revista Eufonía N°53 Julio – septiembre. Barcelona, España, Editorial Grao.

Cardozo, Jorge (2006) *Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay*. Editorial Universitaria de Misiones.

Coluccio, Félix (1993) *Folklore para la escuela*. Industria gráfica del libro.

Gainza y Kesselman (2003) *Música y Eutonía - El cuerpo en estado de arte*. Editorial Lumen.

Malbrán, Silvia (2007) *El oído de la mente Teoría Musical y Cognición*. Editorial Akal.

Téves, Juan Eduardo (2015) *El saber de la gente*. Gráfica Halcón.

ÍNDICE

Agradecimientos	9
<i>Módulo Folklore e identidades</i>	
Presentación del libro "Baguala y vidalita andina. Resonancias del pasado en la performance musical del carnaval en San Blas de los Sauces, la Rioja". <i>Por María del Pilar Polo</i>	13
Folklore, cuerpo y génesis: arte e identidades colectivas en dimensión de proceso. <i>Por María Inés Palleiro y Ana Soledad Torres</i>	43
La palabra hablada en el proceso escritural sobre el otro. El caso de la Colección de Folklore / Encuesta Nacional de Folklore de 1921 <i>Por Ana María Dupey</i>	74
Fiesta del Señor de los Temblores en La Boca-2019 La celebración y el q'echua como hilos fundamentales de la trama identitaria <i>Por Claudia Baracich y Patricia Blum</i>	106
Villa Fiorito: aproximaciones a relatos orales, historias de creencia e identidad <i>Por Juan Pablo Romero</i>	132
Estéticas decoloniales en las corporalidades del sur. La configuración de la feminidad de las danzas folklóricas argentinas <i>Por José Alfredo Díaz Ramos y</i>	

Dahiana Tamara Suvire Gi.....159

Módulo Nuevas modalidades de creación e investigación

La folklorología y la modelización de sus asuntos de investigación: de un eterno estadio fundacional del Folklore hacia un planteo reflexivo y competente de su especificidad socio-cultural, científica, artística y educativa.

Por Silvina Paula Escobar..... 181

La práctica como investigación. Un enfoque metodológico para la investigación en danza

Por Verónica Daniela Navarro 210

Tradición, poesía y feminismo: Versadoras, un colectivo feminista en torno a la décima popular

Por Nayla Beltrán233

Nuestras danzas registradas, documentadas, recopiladas: una genealogía del discurso documental primario textual publicado especializado en danzas tradicionales argentinas.

Por Silvina Paula Escobar..... 260

Módulo Artes Populares y Educación

Nuevos aportes en la ESI para la educación del Folklore

Por Daniela Soledad Vila y José Alfredo Díaz Ramos..... 289

Investigación coreográfica y coreológica en Argentina.

Respuestas a un estereotipo. Innovación, enseñanza y aprendizaje de elementos físicos de la danza

Por Francisco Javier Arias y Pablo Sebastián Aria 313



CONGRESOS

2021

UNA UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES