

**LOS CERTÁMENES DE DANZA FOLKLÓRICA.  
LAS FORMAS ESTILIZADAS COMO ESTRATEGIAS DE RITUALIZACIÓN**

(FOLKLORIC DANCE CONTESTS. STYLIZATION  
AS RITUALIZATION STRATEGIES)

María Belén HIROSE \*

**RESUMEN**

En el presente trabajo describo y analizo los certámenes de danza folklórica argentina. A través de la teoría de la ritualización, muestro cómo las estrategias desplegadas generan sistemas jerárquicos. La participación en dicho sistema, sin embargo, es experimentada por los bailarines como una hegemonía redentora.

La metodología de generación de datos fue la del trabajo de campo etnográfico, que realicé de modo intermitente durante dos años.

**Palabras Clave:** danza folklórica, ritualización, formas estilizadas.

**ABSTRACT**

*In this work I describe and analyze Argentine folklore dance contests. By applying ritualization theory, I show how the deployed strategies constitute a hierarchical system. Participation in such a system is experienced by the dancers as redemptive hegemony.*

*The data making methodology was that of the ethnographic fieldwork, which I intermittently made during two years.*

**Key Words:** folkloric dance, stylization, ritualization strategies.

**INTRODUCCIÓN**

En este trabajo propongo describir y analizar los certámenes de danza folklórica argentina desde la noción de ritualización desarrollada por Catherine Bell (1992) en su texto *Ritual Theory, Ritual Practice*, quien toma la teoría de la práctica de Bourdieu, para aplicarla al estudio de lo que da en llamar «estrategias de ritualización». Mi interés en esta perspectiva surge a partir de una búsqueda de herramientas teóricas para poder abordar el problema de la estilización en la danza folklórica, particularmente en los dos tipos de estilización que tienen lugar en los certámenes: *estilizado raíz* y *estilizado libre*.

---

\* IDES/IDAES - Beruti 2371 2A - B6400 - Ciudad de Buenos Aires - Argentina.  
**Correo Electrónico:** [belenhirose@gmail.com](mailto:belenhirose@gmail.com)

La generación de datos fue posible por la realización de trabajo de campo entre ballets de folklore, lo que incluyó observación y participación en ensayos y certámenes. La incursión se realizó de manera intermitente durante dos años. Asimismo, los testimonios de bailarines se basan tanto en entrevistas pautadas como en conversaciones informales.

## LOS CERTÁMENES DE DANZA FOLKLÓRICA

Los certámenes de danza folklórica son encuentros competitivos, que por lo general son organizados por un ballet. La mayoría de estos ballets folklóricos son de gestión privada y/o comunitaria. Es decir, se forman por iniciativa de un profesor que cobra una cuota a los alumnos / bailarines. A su vez, se constituye un grupo de padres para organizar distintas actividades –entre ellas los certámenes- con el fin de juntar fondos para vestuario y viáticos. Por ello, en los certámenes se cobra una inscripción por participante y se instala un buffet; algunos logran armar un programa con auspicios y publicidades. La comida del buffet es en parte preparada y donada por el grupo de padres (empanadas, locro, tartas, tortas); otra parte es en consignación (hamburguesas, panchos, gaseosas). La organización implica conseguir la infraestructura (lugar, escenario, sonido, iluminación, etc.) a través de pedidos o alquiler a distintas instituciones (municipalidad, clubes, asociaciones, pequeños comerciantes). Además se contrata a los jurados y se preparan unos cuadernillos donde éstos hacen sus anotaciones (comentarios sobre estilo, vestuario, coreografía, expresión, etc.) que al finalizar el certamen son entregados a cada grupo. En general, son los mismos grupos que se presentan en las distintas sedes, ya que «ir a un certamen obliga al organizador a venir cuando hacés el tuyo». Hoy en día, muchos de los chicos que se han formado en estos ballets, han decidido formar sus propios grupos y perfeccionar sus conocimientos y performance. Siguiendo esos objetivos, se inscriben en el IUNA (Instituto Universitario Nacional de las Artes) para realizar la licenciatura en Folklore con mención en Danzas Folklóricas y Tango.

Los certámenes actuales se organizan alrededor de tres estilos: *danza tradicional*, *danza estilizada de raíz folklórica* y *danza estilizada libre*. Veamos cómo son definidos en el reglamento de un certamen:

### De las Formas

Art 12. Se entiende por TRADICIONAL aquella que respeta las formas originales auténticas y autóctonas de nuestro folclore en todas sus manifestaciones, para lo cual se deberán respetar los siguientes puntos:

- a) Los trajes, atuendos, tocados, etc. deberán ser auténticos o fiel reproducción de los mismos.
- b) Los instrumentos acompañantes, ya sean en vivo o en grabación, serán típicos de las orquestas folclóricas (guitarra, bombo, caja, violín, bandoneón, verdulera, charango, etc.). La interpretación de los temas que se utilicen para la danza será de estilo netamente tradicional, tanto instrumental como vocal.

- c) Los pasos, mudanzas y coreografías, se ajustarán estrictamente a las versiones registradas y publicadas de difusión masiva.
- d) La actuación de Solistas de Malambo podrá ser en contrapunto si el Jurado por cuestiones de evaluación así lo dispusiere.

Se entiende por ESTILIZACIÓN, tanto en pareja como en conjunto las siguientes formas:

- 1) Pareja o conjunto Estilizado de Raíz Folclórica.
- 2) Pareja o conjunto Estilizado Libre

Se entiende por ESTILIZACIÓN DE RAIZ FOLCLORICA, a aquella que adapta una coreografía, música, y atuendo respetando la esencia de la danza tradicional elegida para tal fin.

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

Este es un fragmento del reglamento del XXIV Festival Nacional de la Sierra (febrero de 2007), considerado uno de los más importantes por los grupos de danza. Su reglamento incorpora explícitamente la noción de «versiones registradas y publicadas de difusión masiva» para las versiones tradicionales de la danza. En la mayoría de otros reglamentos no aparece esta referencia a las publicaciones, si bien en la práctica todos los directores de ballets que participan del circuito de certámenes sabían que aquello «bailable» dentro de la forma *tradicional* eran ciertas versiones publicadas en determinados libros. Esa existencia textual de versiones para bailar «lo auténtico» -en general presente en documentos de más de medio siglo de antigüedad- dan lugar a una variedad de usos e interpretaciones, alrededor de las cuales se tejen algunas de las luchas presentes en el campo. Por ejemplo, cuáles versiones pueden ser consultadas para armar un cuadro o qué se debe evaluar dentro de esa representación. El control de la fidelidad a tales versiones, es llevado adelante por el jurado, y está apoyado en la enseñada infundida por el Instituto Universitario Nacional de las Artes (IUNA) y otros profesorado, donde se cursan carreras terciarias y universitarias de danzas folclóricas y tango. El contenido y práctica de esta forma lo exploré en otro trabajo (Hirose 2007), comprobando que más que una representación «auténtica», como lo definen los actores en los reglamentos, la práctica de la danza tradicional se entiende mejor en el sentido articular que describió Hobsbawn para los artefactos culturales bajo el rótulo de *tradiciones*: «El objeto y la característica de las «tradiciones», incluyendo las inventadas, es la invariabilidad. El pasado, real o inventado, al cual refieren impone prácticas fijas (normalmente formales) como la repetición» (1992: 2, mi traducción). La idea de tradición que se ve en funcionamiento en los certámenes, responde más al concepto elaborado por Hobsbawn (el de creación de tradiciones a través de la fijación) que al referido en los reglamentos en tanto representación de lo «auténtico y autóctono». Lo importante de los *documentos* no es sólo que ellos

aportan una descripción precisa de la manera de ejecutar las danzas tradicionales, sino, más importante aún, que **fijan** una manera de bailar y, por ende, propician procesos de repetición mediante los cuales se crean 'las' tradiciones.

El *estilo tradicional*, entonces, supone un conocimiento intelectual de los documentos para representar los bailes lo más fidedignamente posible. Estos documentos fijan el repertorio y la forma de bailarlo. Transcribo, a modo de ejemplo, un fragmento de mecanización del Minué Montonero:

1 - Recorrido por el lado con saludo (en cuarto) – paso de Minué 6c.

4c. Todos los bailarines –varones con los brazos a los costados del cuerpo y mujeres tomando la falda- recorren el primer lado del cuadrado en sentido de vuelta entera.

1c. Saludo al compañero con leve inclinación de torso hacia adelante y gesto de asentimiento con la cabeza; 1º y 2º tiempo: paso grave simple (ver índice) de pie derecho enfrentándose al compañero; 3º tiempo: el pie izquierdo retrocede y 4º tiempo: el pie derecho puntea adelante.

1c. – Se incorporan el torso y la cabeza.

El varón acompaña el saludo con la mano derecha desplazándola con gesto elegante en dirección al hombro izquierdo durante el 5º c. para luego descenderla al costado del cuerpo durante el 6º c. (Aricó 2004: 60)

En este fragmento podemos observar el nivel de detalle que es utilizado para describir las danzas y la forma de bailarlas. Para las estilizaciones, sin embargo, no existen –afortunadamente- estas guías escritas sobre cómo bailar. Consultando a uno de los jurados más solicitados, me respondió: «... estilizar es afinar lo que ya existe, en el folklore la estilización es el afinamiento de lo que ya está» y una bailarina me decía: «Yo también cuando bailo estoy modificando mi danza, si bien conozco cómo tradicionalmente se baila una chacarera (...) tengo mi estilización y si bien aplico algo del concepto de lo que aprendí de la danza clásica, le sumo cosas, porque me gusta hacerlo, pero por incorporar esas nuevas técnicas, no me tengo que alejar tanto de lo que era.»

Como señalé en la introducción, mi interés en este trabajo no está centrado en el *estilo tradicional*, sino en la estilización. Aún así, comprenderlo es fundamental porque es sobre la base de estos repertorios tradicionales que se sustenta la estilización. Ésta no puede ser explicada por la fijación, ya que las formas estilizadas deben ser originales. En este caso no hay criterios objetivos para determinar qué es lo que se puede hacer y qué no. ¿Qué elementos hacen que una danza se relacione con su «original» al cual estiliza? El único límite escrito expresado verbalmente es el respeto por «la esencia» o la incorporación de elementos folklóricos.

Es decir, a diferencia de la detallada prescripción de la danza tradicional, la estilización da cierta libertad para modificar las versiones documentadas. Se abre así una distancia entre la versión documentada y la estilizada; los recorridos inscriptos en ese espacio son diversos y generan todo tipo de tensiones. Algunos

participantes, por ejemplo, me han mostrado las planillas que entregan los jurados una vez finalizada la competencia, donde un cuadro libre es evaluado negativamente por «no respetar la esencia de la chacarera».

Es aquí donde resulta válido incorporar el análisis de las prácticas, ya que «situar la comprensión en las prácticas, significa concebirla como implícita en la actividad. Sin duda los agentes humanos forman representaciones, pero mucha de su acción inteligente se desarrolla sin ser formulada». (Baranger 2004: 29). Es decir, importa describir cómo los bailarines o directores de ballet despliegan su comprensión sobre la esencia de la danza (y por ende los límites para su modificación) en el bailar mismo. Por ello, «*en tanto que campo de fuerzas actuales y potenciales, el campo es igualmente campo de luchas por la conservación o la transformación de la configuración de dichas fuerzas*. Además, como estructura de relaciones objetivas entre posiciones de fuerza, el campo subyace y orienta las estrategias mediante las cuales los ocupantes de dichas posiciones intentan, individual o colectivamente, salvaguardar o mejorar su posición e imponer el principio de jerarquización más favorable a sus propios productos» (Bourdieu & Wacquant, 1995: 68). Por ello, «las normas pueden permanecer informadas, sin que por ello el agente pueda dejar de reconocer que él mismo u otros han cometido un traspie» (Baranger 2004: 29). La noción de práctica, entonces, me ayuda a focalizar mi atención en la incorporación de formas de bailar que no son articuladas verbalmente, ya sea de manera oral o escrita.

### **UNA PRÁCTICA PARTICULAR: LA RITUALIZACIÓN**

Bell destaca cuatro características de la acción práctica: 1- es situacional, por ello debe comprenderse en relación a su contexto 2- es estratégica 3- está situada de tal forma que no puede reconocer lo que hace 4- participa de una «hegemonía redentiva» es decir tiene la capacidad de reproducir o reconfigurar una imagen del ordenamiento del poder en el mundo (1992: 81-84). Además de estas cuatro características, lo que distingue a la práctica ritual de otras prácticas son las estrategias de diferenciación que la ritualización utiliza para distinguir las actividades rituales de otro tipo de actividades (Ibíd.: 90). Su significado deriva, de hecho, de su diferenciación con otras acciones similares (Ibíd.: 91). Pero la diferenciación no es una simple señalización de la diferencia, es una diferenciación privilegiada: no basta con que sea distinta, es necesario que marque un privilegio sobre el mismo tipo de acción en otros contextos.

Dentro del campo de la danza folklórica, los certámenes son situaciones privilegiadas donde focalizar la atención del análisis. Son eventos de importante envergadura para los cuales, ya sea desde la organización o desde la participación, se invierte mucho tiempo y dinero. Bailar en un certamen no es lo mismo que bailar en un festival o en una peña. Sobre la participación en los certámenes, un bailarín me comentaba: «y la exigencia, por ahí un ballet que va a peñas, si te equivocás no importa, en el certamen, si te equivocás perdés, es así. Es más exigencia» El certamen es un evento especial, delimitado en tiempo y espacio. Por ello su estudio

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

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

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

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

## EL MEDIO SIMBÓLICAMENTE CONSTRUIDO

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

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

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

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

## LA LIBERTAD EN LA CREACIÓN

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

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

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

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

## **LA CONSTRUCCIÓN DE JERARQUÍAS: UNIDAD E IDENTIDAD**

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

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

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

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

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

## **A MODO DE CONCLUSIÓN**

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

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

## **BIBLIOGRAFÍA**

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

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

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

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

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

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

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