

Simposio:**Música popular y archivos en América Latina****Coordinadores: Marita Fornaro y Julio Mendívil****Título****Reduccionismo y caricatura de las danzas folclóricas argentinas en el concurso “Bailando por un sueño”, conducido por Marcelo Tinelli.****Silvina Argüello
Universidad Nacional de Córdoba
Argentina****Introducción**

En este trabajo realizo un análisis del segmento dedicado al folclore en *Showmatch*, “Bailando por un sueño”, uno de los programas más vistos de la televisión argentina. Este estudio se circunscribe a las emisiones desde 2014 – año en el que se incorporaron las danzas folclóricas– hasta 2017 inclusive.

La manera en que se incluyen los bailes folclóricos en este certamen televisivo muestra que, como afirma Ana María Ochoa, “el patrimonio intangible no existe en un sentido absoluto”, sino que “más bien es una idea que articula un discurso que expresa una nueva relación con las expresiones culturales que se reúnen bajo ese término”¹. La idea de la producción del programa que prima en la selección de los géneros, intérpretes y obras reduce el campo del folclore a aquellas expresiones y estereotipos que satisfacen y a la vez construyen las demandas del mercado; y lo hace con la fuerza y el poder que tiene la televisión para “formatear” gustos, ideas, valores, representaciones, etc. Es por ello que, como afirma Beatriz Sarlo, la coincidencia de visión de millones de personas que miran un mismo programa “produce algo más que rating. Produce, a no dudarlo, un sistema retórico

¹ Ochoa, Ana María. *Músicas locales en tiempos de globalización* (Bogotá: Grupo editorial Norma, 2007).

cuyas figuras pasan al discurso cotidiano: si la televisión habla como nosotros, también nosotros hablamos como la televisión”.² (p 84)

En esta línea de pensamiento me interesa caracterizar la representación del folclore argentino que puede haber generado tanto la selección de los géneros y de las versiones musicales como la performance de los mismos en el programa. Parto de la **hipótesis** de que, si bien los archivos del programa conservados por el canal de televisión constituyen una importante fuente material de información respecto de las modas musicales, el **principal archivo** que construye esta especie de *reality* show **es imaginario**. Y lo es en un doble sentido: en primer lugar, porque responde a los estereotipos e intereses comerciales que subyacen en la selección de la música que la producción del programa hace y ofrece semanalmente en horario *prime time* a los televidentes de prácticamente todo el país; y en segundo lugar, porque los participantes y espectadores se forjan una idea acerca del folclore a partir de dicho recorte y de sus competencias.

La función del archivo y del repertorio como una importante fuente de información ha sido destacada por Diana Taylor. Esta autora advierte que tanto el repertorio como el archivo están mediados y que, por lo tanto, el proceso de selección, memorización o internalización y la transmisión se lleva a cabo —y a su vez ayuda a construir— dentro de sistemas específicos de representación.³ P 21.

² Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina* (Buenos Aires: Seix Barral, 2011).

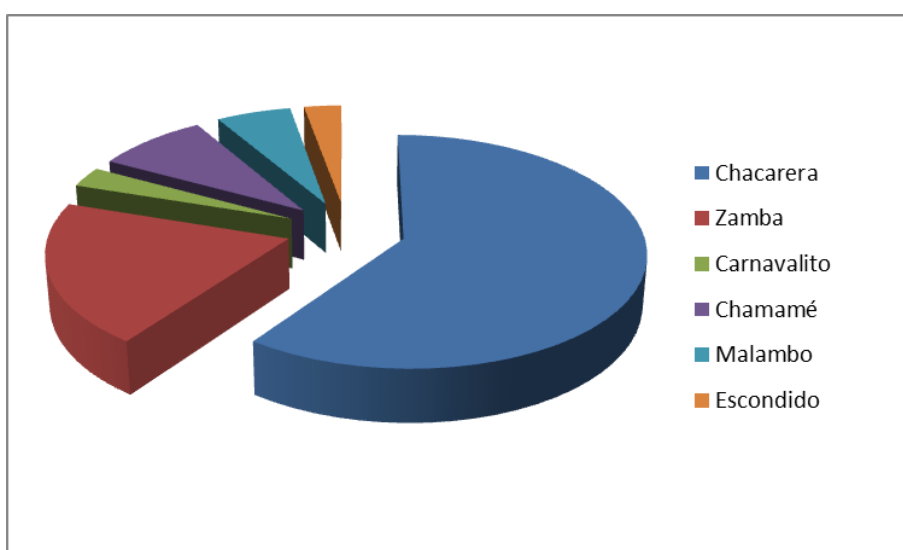
³ Taylor, Diana. *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas* (London: Duke University Press, 2003).

Caracterización del programa: reduccionismo y caricaturización

Reduccionismo

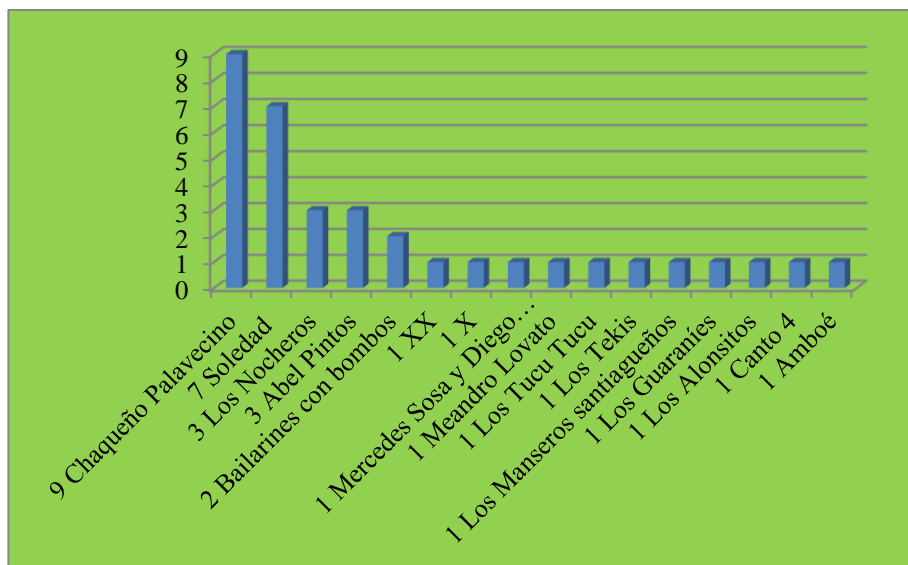
Las obras elegidas, generalmente canciones, son siempre piezas canónicas de la música popular o que se están difundiendo masivamente al momento de ser seleccionadas.

Los siguientes diagramas muestran los géneros folclóricos, la recurrencia de algunos intérpretes y de algunas obras que bailaron los participantes durante los cuatro años relevados⁴:

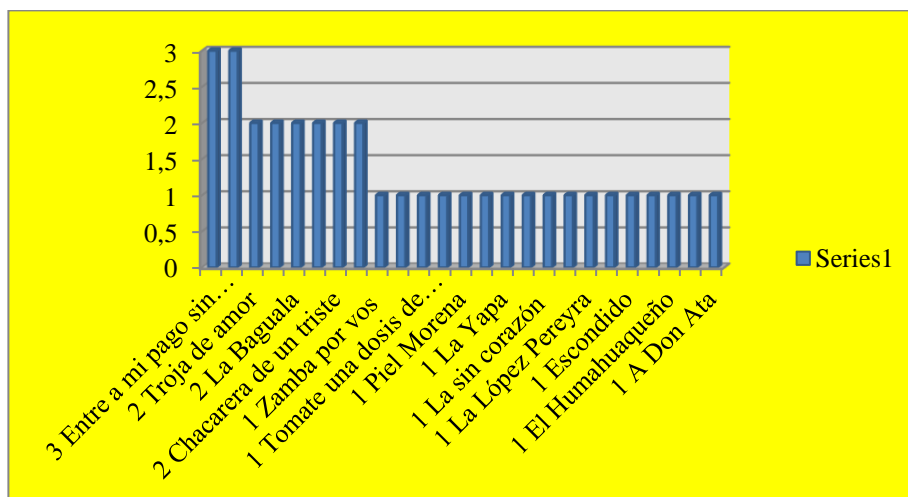


Porcentaje de géneros bailados

⁴ En esta investigación he tomado una muestra de entre 6 y 10 performances presentadas en cada uno de los años considerados. Realicé la selección en función de los bailes y participantes que la prensa comentó más y que han sido subidos a youtube.



Intérpretes escuchados durante los bailes



Obras que se bailaron

Como puede verse en los gráficos anteriores, el repertorio, los intérpretes y el listado de danzas se reiteran. Si bien existe un predominio de chacareras y zambas en las actuaciones en vivo de los intérpretes de folclore, en el concurso esta preponderancia se exagera por lo que no se incluyen otros géneros coreográficos que tienen bastante vigencia en los escenarios de festivales y peñas, y en los talleres de danzas folclóricas tales como el gato, el escondido, el bailecito, la cueca, el huayno, la huella, el triunfo, etc.

Caricatura

En su texto, Taylor afirma que:

Las performances funcionan como un acto vital transmitiendo el conocimiento social, la memoria y el sentido de identidad a través de lo reiterado,...⁵ P 22.23.

Cuando dicha transmisión de performances se realiza a través de un medio masivo de comunicación, casi nadie pone en duda que las actuaciones que muestra la televisión se constituyen en una herramienta poderosa de difusión que instala y reproduce estereotipos, modas, estéticas, etc.

La presentación del carnavalito y el chamamé, por ejemplo, está vinculada a puestas (*sketch*) que asocian a estos géneros con idiosincrasias locales a las que, dentro del modelo de folclore hegemónico, se ha estigmatizado como fuera del desarrollo tecnológico de las grandes ciudades del centro del país y más ligadas a la tradición de los pueblos originarios –tal el caso del carnavalito; o como idealización de una realidad bucólica desprovista de conflictos sociales que se expresa a través del chamamé. Veamos dos casos:

a) En los programas relevados, una pareja constituida por Favio Posca, un humorista, y la bailarina Soledad Bayona bailó “El Humahuaqueño” de Edmundo Saldívar, un carnavalito que es considerado una especie de himno en el Noroeste argentino. La danza se planteó con la impronta ridícula y distorsionada que le imprimió el momento previo a la performance en el que el cómico dialoga con el conductor. En lugar de caracterizar este momento, prefiero mostrárselos

Diálogo con Tinelli⁶:

⁵ Ibidem, p 22-23.

b) Para bailar el chamamé, la producción eligió “Kilómetro 11” de Tránsito Cocomarola y “Sobredosis de chamamé” de Arnaldo Balestra.⁷ Estas canciones responden a las características del paradigma clásico del folclore forjado entre las décadas de 1930 y 1950, momento en el que se fijó la idea de este género asociado sólo al baile, a la seducción y a la diversión; y subestimado por quienes ocupaban posiciones hegemónicas dentro del campo; sobre todo a partir de la década de 1960 que privilegió el repertorio del noroeste, especialmente la zamba.

Las performances reprodujeron el estereotipo del litoraleño humilde, sencillo, inocente; y enfatizaron las propiedades del chamamé para evadir los problemas, fundamentalmente las penas de amor y su función festiva.

Tomate una dosis de Chamamé⁸

El baile en función de las leyes que rigen los formatos de los programas de TV

El diseño del programa cumple con las principales leyes que rigen la producción televisiva y que Sarlo enumera en el texto ya citado. He tomado algunas de ellas para ver cómo operan en el caso estudiado:

a) “Producir la mayor acumulación posible de imágenes de alto impacto por unidad de tiempo; y, paradójicamente, baja cantidad de información por unidad de tiempo o alta cantidad de información indiferenciada (que ofrece, sin embargo, el ‘efecto de información’).” P 60.

⁶ Ej Carnavalito sketch http://www.eltrecetv.com.ar/showmatch-2016/un-coyita-agradecido-favio-posca-llevo-a-la-pista-toda-la-alegria-del_088392 21 de oct 2017.

⁷ En la página de SADAIC no se informa la fecha en la que fue registrada la obra. <https://www.sadaic.org.ar/#> Consultada el 30 de mayo de 2018.

⁸ Tomate una dosis de chamamé, por Amboé. Baila Tirri <https://www.youtube.com/watch?v=3W6FsNBniQ> 6 de mayo de 2018

b) “Evitar la pausa y la retención temporaria del flujo de imágenes porque conspiran contra el tipo de atención más adecuada a la estética massmediática y afectan lo que se considera su mayor valor: la variada repetición de lo mismo”. p 60

c) “La televisión de mercado necesita de eso que se llama ‘ritmo’ aunque la sucesión vertiginosa de planos no constituya una frase rítmica sino una estrategia para evitar el *zapping*”.

d) El estilo marco de la TV es el *show* cuyo denominador común es la miscelánea. P 69.

Tomo como ejemplo **la chacarera** que –como muchas de las danzas argentinas–, consta de dos partes iguales en cuanto a la música y a la coreografía que prescribe la estandarización que las academias fijaron durante la primera mitad del siglo XX. Cumpliendo con estas leyes televisivas enunciadas, las parejas bailan hasta en las introducciones –segmento en el que, según la práctica habitual, los bailarines enfrentados sólo hacen palmas; prácticamente no se repite ninguna figura de modo que la correspondencia música-coreografía queda totalmente desmembrada; el alto impacto está presente en el constante desplazamiento por todo el escenario (escaleras, objetos de la escenografía) y en los “trucos” –como le llama el jurado y los *coaches*– que consisten en piruetas acrobáticas, figuras de la danza clásica, uso de elementos (ponchos, boleadoras, cambio de vestuario, etc.) que se filtran en cualquier momento del baile, muchas veces sin que la música o la letra los sugieran o justifiquen.

Planteadas de esta manera, poca distinción se hace de las diferentes coreografías de las danzas folclóricas cuya función queda reducida a un mero

soporte musical que permite el despliegue de la mayor cantidad de efectos visuales posibles. Para decirlo con palabras de Sarlo: “La estética seriada necesita de un sistema sencillo de rasgos cuya condición es el borramiento de los matices” p 68

Esta manera estilizada de presentar las danzas no se condice con el vestuario que, en su aspecto general, responde a los modelos del siglo XIX pero con detalles que actualizan y responden a los estándares de belleza dominantes, especialmente en cuanto a lo femenino: los vestidos son entallados sobre la piel –sin armazones que marquen la silueta– con importantes escotes, hombros descubiertos, calzado urbano, etc.

(Muestro dos fotos del s XIX y una pintura en las que se puede advertir la enorme diferencia entre cómo se vestía la gente y cómo es el vestuario de los bailarines del programa).

La renovación de la danza folclórica desde una perspectiva que negocia de otra manera su vínculo con el mercado.

A esta altura de mi exposición, mis juicios de valor sobre la manera de presentar las danzas folclóricas en el show “Bailando por un sueño” se han revelado. Me he referido a esta propuesta televisiva como reduccionista y caricaturesca del folclore argentino. Esta postura supone que considero que hay otra concepción de las danzas folclóricas que no reciben tales calificativos. Me referiré brevemente a un movimiento de bailarines y músicos que en mi provincia ya lleva más de 20 años y que promueve una forma diferente de abordar las danzas tradicionales de la que se exhibe en competencias, en festivales masivos y en la televisión. Este colectivo se reúne cada año en el Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo, en el valle de Punilla. “Bailar en San Antonio es básicamente hacer que la danza deje de ser ‘cosa de artistas’ y vuelva a ser un espacio colectivo, donde las

personas puedan comunicar para sí y para los otros sus deseos, alegrías, angustias y memorias”⁹, según nos dicen Natalia Díaz y Claudio Díaz. (Díaz N y Díaz Claudio, p 92).

Enumeraré algunas de las premisas que guían la danza en este encuentro:

- 1) Estilo de bailar respetuoso de las memorias pero alejado de la mecanización generada por las academias (Maxi Ibáñez, p 93)
- 2) Rompe con una figura creada por la danza como espectáculo: el espectador, para dar lugar a la participación colectiva (Ibáñez p 94)
- 3) Lo esencial no es la transmisión de coreografías fijas sino la indagación de nuevas formas de relacionarse con el cuerpo, y con los otros. (Ibáñez p 95)
- 4) La pauta coreográfica “marca ese hilo que conduce la tradición” y nos permite resignificarlo, reconstruirlo y disfrutar de nuevo esa práctica. (Ibáñez p 97)
- 5) El método de enseñanza de las danzas rompe con el modelo de la copia del referente propiciando la danza en círculos para que sea una expresión de todos, una construcción colectiva. (Ibáñez 98)
- 6) El movimiento virtuoso no es el que refleja un mayor dominio técnico sino que posibilita al bailarín expresar lo que él es.

No está de más decir que no se trata de una postura meramente estética sino que se inscribe en un posicionamiento ideológico que, en 1991 a poco de iniciado en argentina el Gobierno neoliberal de Carlos Menem, resistía los embates de la política dominante por medio de la “generación de espacios que

⁹ Páez, Florencia, Natalia Díaz y Claudio Díaz. *Bailar en San Antonio. Testimonios y reflexiones sobre el Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo* (Villa María, Córdoba: Eduvim, 2013).

escaparan a la lógica de mercado que imperaba en los grandes festivales, con propuestas críticas a las construcciones oficiales del ‘ser nacional’...” (Díaz N y C, y Páez, p 27) Así nació este evento, como un encuentro autogestionado, basado en el trabajo comunitario y sin fines de lucro. (Díaz N y C, y Páez, p 19)

Esta corriente **expresivo-vivencial**¹⁰ de la danza no renuncia del todo a brindar un espectáculo; pero va más allá del entretenimiento pues este colectivo concibe al arte como una herramienta de transformación social. Tal es el caso del espectáculo de danza documental, “Hembra del desierto, Caudilla Chapanay” basado en una montonera del s XIX y dirigido por Ariana Andreoli. Su directora expresa que es danza contemporánea “porque es una danza de hoy, que se construye hoy y es folclórica porque es una danza que habla de un saber del pueblo”¹¹ una historia de las tantas no contadas

Breves conclusiones y confesiones

Conclusiones

Los registros audiovisuales de las performances de las danzas folclóricas que se bailaron en el concurso constituyen, no cabe duda, un **archivo material** de géneros, versiones, obras y coreografías. El acceso a este archivo depende de la voluntad y disposición de un individuo interesado en estudiar, recordar, conocer, imitar, etc. algunas de las expresiones artísticas que se mostraron en el mencionado programa de televisión. Sin embargo, he considerado más significativos los **archivos imaginarios** que moldean concepciones del folclore, en este caso, y que involuntariamente se instalan en las mentes de los televidentes. Como dije al comienzo, estos archivos imaginarios son de dos

¹⁰ Las dos corrientes principales de enseñanza de las danzas folclóricas en Córdoba son: la académico-tradicional y la expresivo-vivencial, según el trabajo de investigación *La didáctica de la danza popular. Un estudio de experiencias locales en Córdoba capital* de Rodríguez, Karina Eda, Marcantonelli, Ivanna y otros. Instituto Provincial de Educación Física, Córdoba, 2011.

¹¹ Video de ensayo y explicación del espectáculo de Andreoli sobre Martina Chapanay

tipos: **previos** a la concreción de cada baile y **posteriores** a su recepción masiva. Los primeros, es decir los anteriores a que se ponga en acto una performance, suponen una selección de obras en función de ciertos criterios estéticos, comerciales, ideológicos. Tales criterios surgen de la idea acerca del folclore y de los gustos del público que tienen quienes toman las decisiones respecto de qué se escuchará y verá. Una vez que se ha difundido masivamente un baile, lo que éste haya generado en los televidentes pasa a constituir otro archivo imaginario.

Confesiones

La presentación de dos expresiones artísticas contrapuestas desplazó el tema de los archivos y reveló otras cuestiones que sintetizaré: ninguna de dichas propuestas pretende conservar manifestaciones folclóricas consideradas auténticas con el fin de cuidar alguna esencia popular. En ese sentido ambas estilizan las coreografías; pero en el caso del programa de televisión esa modernización no se corresponde totalmente con el vestuario que lucen los participantes. Si bien las dos propuestas han sido pensadas para el espectáculo, el movimiento de bailarines de San Antonio pretende debilitar la divisoria entre artista y espectador; y no reducir el arte a mero entretenimiento y distracción del público, considerando a las expresiones artísticas como armas de lucha ideológica con el fin de resistir a determinadas políticas públicas y a los mecanismos de poder dominantes. ¿Podría considerarse ésta una estrategia que está en consonancia con la idea de Foucault de que “el poder no está localizado en el aparato de Estado, y que nada cambiará en la sociedad si no se transforman los mecanismos de poder que funcionan fuera de los aparatos de

Estado, por debajo de ellos, a su lado, de una manera mucho más minuciosa, cotidiana”?¹²

Finalmente, si mi caracterización del baile en el programa de Tinelli y en el Encuentro de San Antonio obtuviera amplio consenso, ¿debería proponer cómo revertir lo que he considerado una mirada reduccionista y caricaturesca de las danzas folclóricas para que el estudio no se agotara en una presentación en Congreso? Por el momento sólo he dado un primer paso: visibilizar prácticas sociales y reflexionar sobre ellas.

FIN

<D:\Backup\Usuario\Documents\IASPM\Puerto Rico 2018\Videos editados\Eleonora Casano, La Baguala Chacarera.avi> Eleonora Casano¹³

¹² Foucault, Michel: *Microfísica del poder*. Traducción Julia Varela y Fernando Alvarez –Uría (Madrid: Edissa) P. 108

¹³ Eleonora Cassano y Nicolás Scilliana bailaron la chacarera “La Baguala” en versión de Abel Pintos. https://www.eltrecetv.com.ar/showmatch-2014/el-brillante-folclore-de-eleonora-cassano_071705

[D:\Backup\Usuario\Documents\IASPM\Puerto Rico 2018\Videos editados\Noelia Pompa, La Yapa Chacarera.avi](#) Noelia Pompa¹⁴

¹⁴ Noelia Pompa bailó en 2014 “La yapa” en versión de Los Nocheros <https://www.youtube.com/watch?v=PC5jyyjzvHg> 3 de mayo de 2018