

Aporte para el estudio de las expresiones coreográficas vigentes en el conurbano bonaerense

Aricó - Lafalce - Ben - Ibañez - Lazo

Introducción

El presente proyecto denominado *Las danzas folklóricas argentinas y las danzas populares. Actualidad y transferencia* está subdividido en cuatro ejes de investigación que a su vez conforman subproyectos vinculados sucesivamente a:

- 1) La vigencia de las danzas y su dinámica
- 2) La transferencia en el área artística
- 3) La transferencia en el área educativa
- 4) La proyección social de las danzas en la comunidad

Este equipo de trabajo, dirigido por Héctor Aricó y compuesto por Silvina Lafalce en calidad de coordinadora, Cecilia Ben, Federico Ibañez y Nuria Lazo, contó con la colaboración de Gloria Linne a quien le agradecemos su participación.

Desde la tarea específica hemos abordado el subproyecto *La vigencia de las danzas y su dinámica* a partir del relevamiento de las expresiones coreográficas vigentes en el conurbano bonaerense realizado durante el período 2007-2009. Nuestro objeto de investigación ha sido el análisis y la descripción del repertorio coreográfico más practicado en el área geográfica de referencia.

Marco teórico y metodología

Una vez planteados los conceptos de “vigencia”, “folklore” y “popular”, presentamos la taxonomía de danzas y las pautas metodológicas convencionales utilizadas como herramientas del análisis.

Empleamos el concepto de *vigencia* desde sus dos líneas de significación, esto es, en su *acepción antropológica* para referirnos a los productos culturales -la danza en este caso- que se adquieren mediante la transmisión espontánea, no académica, y en su *acepción general* entendiéndola como continuidad de la práctica.

El concepto de *Folklore*, conforme al uso adoptado por reconocidos investigadores, lo hemos utilizado con mayúscula para referirnos a la disciplina y con minúscula *-folklore-* respecto del objeto.

Adoptamos la concepción de *folklore* como objeto (Botas; 1997) como “una síntesis esencial del ejercicio de la libertad creadora popular, en relación con sus modelos (...) consecuencia imprevisible de una selección de contenidos, émicamente óptimos, que supone el cumplimiento del proceso de colectivización sincrónica y de transmisión diacrónica de los bienes culturales en un espacio determinado”.

Son requisitos esenciales de lo folklórico (Pérez Bugallo; 1985) la conciencia de propiedad patrimonial cultural -premisa que mantiene la vigencia- y la vivencia intencional. Lo folklórico es algo vivo, de externación cotidiana que genera un permanente reciclaje, aunque ello no altera su carácter de “quintaesencia”, es decir, de aquello que es lo más depurado y no un residuo de la cultura.

Para Marta Blache y Juan Ángel Magariños de Morentín el *folklore* es “un mensaje social con contenido identificador-diferenciador, interpretable según el metacódigo no institucional vigente en el grupo de los sucesores sustitutos de quienes lo generaron” (Blache y Magariños de Morentín; 1980). Estos autores acentúan la relevancia de un tipo específico de comportamiento al que otorgan calidad de mensaje que contiene información sobre un grupo humano determinado.

Asimismo, el *Folklore* como campo disciplinar es la ciencia que observa, documenta, analiza, sistematiza, investiga, reflexiona, compara y explica la cultura tradicional, identitaria, localizada, contextualizada e históricamente determinada. “Los aportes teóricos actuales descartan circunscribir el fenómeno a los campesinos y otros sectores populares haciéndolo extensivo a todo grupo humano” (Blache y otros; 1985).

La acepción *popular* la utilizamos para definir a la cultura no oficial (Magrassi y Rocca; 1978) haciendo referencia a la manifestación espontánea y colectiva de un sector de la población que se escinde de lo masivo y globalizado.

La clasificación de danzas elegida es la que presenta Héctor Aricó en su artículo *Breves reflexiones sobre la danza* (Aricó; 2008) en la cual propone como criterio ordenador la “tipología del propósito” a partir de la siguiente pregunta: ¿por qué baila el ser humano? Así establece tres clases de danzas: de invocación, de esparcimiento y de exhibición. Elegimos esta taxonomía porque se trata de un abordaje general de la danza que permite la inclusión de todo tipo de formas coreográficas.

Desarrollo

De la casuística obtenida en el trabajo de campo se han seleccionado cuatro manifestaciones coreográficas, consideradas los ejemplos más practicados y representativos de las expresiones vigentes en el área. Las danzas escogidas se presentan ordenadas alfabéticamente y descriptas de acuerdo a las “pautas metodológicas convencionales” (Aricó; 2008), abordaje particular de cada unidad coreológica: Ubicación histórico-geográfica, Clasificación, Composición Musical, Ubicación Inicial, Elementos Físicos, Elementos Accesorios, Figuras (coreografía) y Características.

Seguidamente pasaremos a la descripción de los ejemplos seleccionados, a saber:

- *ballet clásico*: danza de exhibición programada, de ocasión fija.
- *cumbia*: danza de esparcimiento, de ocasión variable.
- *pasodoble*: danza de esparcimiento, de ocasión variable.
- *vals de los 15*: danza de invocación profana, de ocasión variable.

Cabe aclarar que aunque el primer ejemplo se incluye en la clasificación elegida, sólo responde al concepto de “vigencia” en su acepción general.

Ballet Clásico

Ubicación histórico-geográfica: En principio, agradecemos la entrevista otorgada por la Lic. Mercedes Dios (Licenciada en Composición Coreográfica mención Danzas y Profesora de Arte en Danzas) cuyo aporte enriqueció el tratamiento del presente ejemplo.

El primer antecedente histórico documentado es el *Ballet comique de la reine*, constituido por la fusión de la mascarada y la comedia circe, estrenado en el Louvre en 1581, en honor a Catalina de Medici. Este ballet de corte se impuso decisivamente por la novedad de los elementos: danza, recitado, pantomima y música, combinados según una idea central. Pero luego el género que hoy conocemos como “ballet clásico” se desarrolló en el siglo XVII.

En 1661 el rey de Francia Luis XIV fundó la Academia Real de la Danza donde incorporó a los mejores artistas de su tiempo como Beauchamps, Lully y Bassompierre.

Asimismo, gracias a las notables obras escritas por Raoul-Auger Feuillet (*Orcheso-sténographie*) y Thoinot Arbeau (*Orchésographie*) podemos apreciar la gran importancia que alcanzó la técnica: riqueza de pasos y ejecución perfecta.

Los primeros datos sobre el ballet clásico en Argentina se remontan a 1838 con la inauguración del Teatro de la Victoria, ocasión en la que estuvo presente Manuelita de Rosas. Fue el teatro oficial del Buenos Aires romántico, escenario de interpretaciones dramáticas de Trinidad Guevara y Casacuberta, de conciertos, ópera italiana y los primeros pasos del ballet en dicha ciudad.

El 29 de septiembre de 1850 se estrenó el segundo acto de la ópera *Il puritani* de Bellini y escenas del ballet *La Sylphide* interpretado por Ana Trabatoni, Enrique Finart (James) y Petronila Serrano (Madge).

Las crónicas de 1852 recuerdan interpretaciones de fragmentos de *La Sylphide* y *Giselle* en los entreactos de los espectáculos del Teatro de la Victoria, ejecutados por la compañía francesa.

El antiguo Teatro Colón de la Plaza de Mayo ofreció en 1857 lo que podría considerarse la representación integral de *La Sylphide* a cargo de la compañía Rousset. Más tarde, en 1860, la obra fue más elaborada por otra compañía coreográfica, la de Celestina Thierry de sólo 14 años, quien tuvo una activa participación en la escena artística sudamericana. Esta compañía fue criticada favorablemente por el periodismo porteño, apareciendo aquí el primer lenguaje crítico sobre ballet. Este lenguaje se basaba en la descripción minuciosa para luego hablar del talento de los intérpretes y de la jerarquía del montaje.

Avanzada la segunda década del siglo XX ya se incluían representaciones balletísticas en las óperas del Teatro Colón de Plaza Lavalle. Esto, sumado a la llegada y actuaciones de Les Ballets Russes de Serguei Diaguilev, Vaslav Nijinsky y Anna Pavlova, establecían las primeras condiciones para la enseñanza de la danza clásica a nivel oficial.

Clasificación: Danza de exhibición programada, de ocasión fija.

Si aplicamos la clasificación de Carlos Vega, teniendo en cuenta que la misma fue propuesta para las danzas folklóricas argentinas, vale señalar que casi todas las obras de ballet clásico incluyen pasajes o escenas coincidentes con los principales criterios taxonómicos que establece el autor: danza individual femenina o masculina, colectiva, de pareja, de conjunto, etc.

Composición Musical: La obra musical recibe el nombre de ballet, acompañado de un nombre de fantasía, ej. *El lago de los cisnes*. Son obras musicales especialmente compuestas para ser bailadas y en los siglos XVI y XVII se producían a pedido de los reyes para ocasiones especiales.

Desde sus comienzos el arte del ballet se basó principalmente en la visualidad, mientras que el elemento sonoro -el acompañamiento musical- tuvo por finalidad dar a la acción un fundamento rítmico; la música es, pues, en este caso, un factor secundario, aunque imprescindible.

Durante mucho tiempo fue habitual que un maestro de ballet ambulante encargara a cualquier músico, en cada ciudad a la que llegaba, una partitura de acompañamiento para una coreografía que era siempre la misma, un *allegro* de 64 compases o un *adagio* de 32 compases, pues para estos pasajes sólo importaba el movimiento y la cantidad de compases. En casos excepcionales ocurrió que un gran maestro compusiera la música para un ballet; por este motivo la mayoría de las partituras, en el pasado, carecen de valor o han sido olvidadas. Entre las excepciones cuentan las pequeñas y encantadoras danzas de Rameau, Couperin y Lully, la magnífica música para el *Don Juan* de Gluck, *Les petit riens* de Mozart y el *Prometeo* de Beethoven.

Lo que ha perdurado hasta hoy de la música de ballet del siglo XIX son intermedios de baile, e igualmente se ha conservado toda una serie de divertimentos de algunas óperas.

En las composiciones musicales para ballet los compositores también utilizaron ritmos folklóricos europeos y melodías famosas de bailes populares como Polkas, Mazurkas o Valses. Asimismo no se incluía el canto, salvo raras excepciones como el coro de niños en el ballet *Cascanueces*.

Generalmente, la orquesta que se utiliza para ballet es la sinfónica ya que constituye la más completa de todas las agrupaciones instrumentales.

Ubicación Inicial: El *Ámbito para la danza* en cualquier ballet es el escenario y la ubicación inicial variará según los distintos pasajes o escenas de la coreografía.

Elementos Físicos: Con la sistematización francesa del siglo XVII se definen y ajustan las actuales cinco posiciones de los pies, girando las puntas hacia afuera. Diferentes autores citan al maestro Charles-Louis-Pierre de Beauchamps y al destacado Pierre Rameau cuando se refieren al origen de las cinco posiciones de los pies y las de los brazos.

Según Vaganova, las posiciones de los pies *en dehors*, es decir, con las puntas hacia afuera es signo de la aristocracia. Proviene del siglo del caballero noble cuya estudiada manera de caminar se opone al andar de un paisano común. Los pies *en dehors* significan gran estilo en el ballet.

Todos los pasos, posiciones y direcciones del cuerpo en el espacio poseen un nombre específico.

Elementos Accesorios: La mayoría de las coreografías de ballet incluyen elementos accesorios en sus argumentos; ejemplos: El muñeco llamado Cascanueces con el que baila Clara, la protagonista (ballet *Cascanueces*), una pandereta en la variación femenina de *Esmeralda*, la espada y el escudo que usa el duque Albretch-Loys para luchar (ballet *Giselle*), el abanico en la variación femenina de *Don Quijote*, etc.

Figuras: Un ballet clásico se desarrolla en dos o tres actos y cada uno de ellos está dividido en escenas. Cada ballet posee su coreografía exclusiva, pero vale destacar que en muchas ocasiones los maestros coreógrafos “repositores” realizan sus puestas aplicando leves variantes.

El ballet teatral formal, con una idea central planteada y desarrollada en actos, constituye un género dramático definido que se inició con *La délivrance de Renaud*, en 1617.

En su forma más pura, un ballet equivaldría a una serie de danzas, compuesta y desarrollada según las normas de un conjunto constructivo de movimientos, sin que por ello tenga un contenido determinado de índole pantomímica o literaria. La forma clásica de un determinado *pas de deux* está integrada por conjuntos (ensambles) alternados con intermedios solistas (variaciones) o con pequeños grupos de bailarines (*pas de deux*, *de trois*, etc.) hasta que, finalmente, todo el cuerpo de baile se reúne en una coda aparatosa. El arte del ballet consiste en una composición lógica, de buen gusto y de mucho dinamismo, en una sucesión hábil e ingeniosa de grupo y de solistas, técnica y brillantemente representada.

Cuando entre las diferentes danzas no existe ninguna relación musical ni estilística, la serie coreográfica se llama “divertimento”, como se las acostumbra intercalar a modo de intermedios en las óperas, desde Gluck hasta Wagner.

Características: Su codificación partió de un proceso intelectual y se basó en principios estéticos geométricos, haciendo caso omiso del movimiento natural del cuerpo en los actos cotidianos. El ballet es un sistema de movimientos artificiales, diseñados en busca de un resultado estético. La técnica no es un refuerzo suplementario para el arte del bailarín, es la danza en sí misma.

Cumbia

Ubicación histórico-geográfica: Es una de las expresiones folklóricas más representativas de Colombia. En ella confluyen tres culturas: la negra africana, la indígena y la europea. La cultura negra aportó el ritmo de los tambores, la indígena aportó la caña de millo (especie de flauta de travesera), la gaita (especie de flauta longitudinal) -instrumento fundamental en la melodía-, las maracas y el sonajero guache, y la cultura europea sólo aportó algunas variaciones en las melodías, ciertos patrones coreográficos y el estilo del atuendo de los danzantes.

Inicialmente sólo fue una expresión musical a la que luego se le incluyó el canto y la coreografía.

La Cumbia tradicional colombiana es una danza de pareja suelta e independiente que se practica en lugares abiertos tales como calles, plazas o playas. Las parejas se ubican en un círculo en torno al grupo de músicos, bailando en dirección contraria a las agujas del reloj y por momentos realizan intercambios de pareja. La mujer lleva una o más velas encendidas en la mano derecha mientras que el varón baila a su alrededor dando giros y aventando su sombrero.

Los antecedentes históricos de la Cumbia se remontan a la época de la esclavitud. Su nombre posiblemente derive de la voz africana “cumbé”, “kumbe” o “kumbo” que significa hacer ruido, o de “caracumbé” (juego coreográfico que tuvo auge en Antioquia, Colombia, cuando los negros trabajaban la minería), o de “camba” (término aborigen que significa baile ritual benéfico), o de “kumba” (instrumento similar a una vasija de material vegetal). También la palabra cumbia es considerada apócope de “cumbiamba”, término que originalmente se utilizó para denominar al lugar donde se bailaba la Cumbia.

El sitio de origen es motivo de discusión de muchos estudiosos del folklore. La mayoría plantean que su génesis fue en el Litoral Atlántico, en los departamentos de Magdalena cuyo epicentro fue la región de El Banco, Córdoba y Soledad. Lo único cierto es que fue cerca de los asentamientos de negros, traídos como esclavos a Colombia.

Panamá también alega su paternidad ya que la gran cantidad de variantes que posee este país y el profundo arraigo en su repertorio folklórico hacen pensar en el posible origen local. Y a propósito cabe señalar que Colombia y Panamá conformaron un solo país hasta el 3 de noviembre de 1903.

Las entrevistas y la bibliografía consultada hacen presumir que la Cumbia ingresó a la Argentina alrededor de 1946 y desde entonces su práctica se popularizó en las clases socioeconómicas baja y media-baja del ambiente urbano, extendiéndose luego hacia ciertos sectores de la clase media ciudadana y la campaña.

Su amplia difusión provocó una evolución morfológica tal que ha logrado una identidad propia, claramente distinguible de las expresiones homónimas de Colombia, Panamá, México y otros países latinoamericanos.

En los más de sesenta años de práctica en nuestro país podemos confirmar que la Cumbia “local”, por llamarla de alguna manera, se ha caracterizado por su melodía muy simple cuya letra mayormente versa sobre historias de amor o de desamor y otros hechos de la vida cotidiana, tomados con humor y picardía. A todo ello se suma la ejecución coreográfica de pareja tanto “enlazada” como “suelta”.

Asimismo y desde el aspecto musical hoy se pueden diferenciar varios estilos como el norteño, el santafecino, el cordobés, el santiagueño y el sonidero, entre otros, hasta llegar a las últimas variantes que se han desarrollado como la Cumbia Rapera, la Cumbia de Barrio y el emergente de un momento particular de la historia social, política y económica de Argentina, la Cumbia Villera.

El incipiente desarrollo de este nuevo ritmo vivió en forma simultánea a un gran proceso de migración interna que confluía en la Capital Federal y en el primer cordón industrial conocido como Gran Buenos Aires. Allí convergían ritmos y estilos del interior del país, en especial de Santiago del Estero, de las provincias del litoral mesopotámico, de Santa Fe y de Córdoba. Precisamente desde estas provincias llegarían luego las primeras agrupaciones para presentarse en Buenos Aires.

Al promediar la década del '60 gran parte de la juventud era cautivada por el ritmo alegre de las Cumbias de El Cuarteto Imperial y de Los Wawancó -de Uruguay- que visitaron el país por primera vez en 1964.

En los años '70, en el Gran Buenos Aires, donde el ritmo que predominaba era el Chamamé, aparecieron las primeras “bailantas”: grandes galpones muy simples que tenían un escenario de mediana altura, paredes pintadas a la cal, guirnalda de papel y luces de colores. En estos locales comenzaron a bailarse también otros ritmos tropicales. Dichas bailantas competían con las “peñas”, donde se practicaban las danzas folklóricas pero en un ambiente de mejores condiciones edilicias.

En septiembre de 1987 se inauguró en Capital Federal el primer local bailable de Cumbia denominado Fantástico Bailable, situado en el barrio de Once. Casi simultáneamente se inauguró uno de los primeros

locales bailables de Cumbia, llamado El Tropi, en la zona oeste de la provincia de Buenos Aires. Además, podemos mencionar otros dos sitios pioneros en el rubro; uno es Skylab, a posteriori conocido como Radio Planeta, y el otro Invasión Tropical.

El primer grupo en actuar en Fantástico Bailable fue el Quinteto Imperial compuesto por jóvenes santiagueños que además incluían en su repertorio algunas Guarachas y Merengues.

Hacia el año 2000 nuestro país atravesaba por una de sus graves crisis económicas. En este contexto surgieron los nuevos grupos de Cumbia Villera que no demoraron en conseguir éxito de convocatoria en los sectores populares como así también expresiones de rechazo por parte de las clases socioeconómicas media y alta, y los medios de comunicación masiva. Sus principales exponentes fueron la agrupación liderada por Pablo Lescano llamada Damas Gratis, Flor de Piedra y Pibes Chorros, con letras explícitas que hablaban de robos a mano armada, de la vida dentro de la cárcel, de drogas y de sexo. En cuanto a lo musical, las bases se hicieron más densas, a veces rozando cierto minimalismo que no casualmente las emparentaron con sonidos provenientes del Dub jamaicano.

Los teclados pasaron a ocupar un lugar predominante en el nuevo “sonido villero” y se tendía hacia un tipo de composición cada vez más orientada hacia la experimentación con herramientas digitales en el estudio de grabación.

En julio de 2001 el Comité Federal de Radiodifusión -organismo nacional que regula los contenidos de los medios radiales y televisivos- emitió pautas de evaluación para los contenidos de la Cumbia Villera, prohibiendo la difusión de estas canciones y aplicando severas multas a los que obviarán estas pautas. Entonces los grupos encontraron rápidamente la “solución” utilizando otras palabras menos conocidas o menos explícitas para referirse a los mismos significados. Fue así que a los pocos meses dicha disposición fue ignorada por completo.

“La Cumbia ya no es lo que era...” Esta frase bien podría ser enunciada por algún nostálgico de cierta ortodoxia que siente que la Cumbia se perdió para siempre. Lo cierto es que una vez superado el auge de la Cumbia Villera de comienzos de este siglo, principalmente en la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores, un nuevo estilo de Cumbia parece haberse apoderado de las pistas de baile más innovadoras: la podríamos llamar Cumbia Electrónica o Cumbia Digital.

Clasificación: Danza de esparcimiento, de ocasión variable.

Según Carlos Vega: Danza de pareja enlazada e independiente o de pareja suelta e independiente.

Composición Musical: La Cumbia es uno de los géneros musicales más populares de la Argentina, pero de acuerdo a los documentos podemos decir que no se han relevado ejemplos anónimos, por el contrario, todos tienen música y letra de autores determinados.

Posee estructura tradicional de canción, es decir, letra con estribillos escritos en compás de 2/4 ó 4/4. Las frases musicales más frecuentes son de 8 compases, en general acéfalas o anacrúsicas. La melodía va por grado conjunto. Hallamos presentes tanto el sistema heptatónico como el pentatónico. Esta “Cumbia pentatónica” es de gran popularidad en el Gran Buenos Aires debido a la afluencia de inmigrantes salteños, jujeños y bolivianos.

Instrumentos musicales acompañantes: En las agrupaciones tropicales actuales están presentes instrumentos similares a los de cualquier banda de rock como teclados, guitarra eléctrica, bajo y batería, junto a timbales, tumbadoras, congas, bongós, baterías electrónicas, timbaletas, acordeón, güiros y hasta trompetas, de acuerdo al sonido final o estilo que se desee alcanzar.

Ubicación Inicial: En cualquier punto del *Ámbito para la danza* (en el vocabulario popular ‘pista de baile’ o ‘cancha de baile’).

Elementos Físicos: Es necesario resaltar que no hay documentación previa de la Cumbia en la Argentina que haya registrado patrones coreográficos -pasos y figuras- y menos aún fechas exactas para determinar una cronología acerca de las diferentes posiciones del cuerpo para bailar.

Los pasos más usuales son dos, uno de 3 movimientos y otro de 2 movimientos. En ambos casos los componentes de la pareja lo ejecutan “en espejo”, es decir, cuando el varón mueve el pie izquierdo, la mujer hará lo propio con el derecho y así sucesivamente.

El paso más utilizado es el de 3 movimientos cuya fonética es 1’ - 2 3. Los pies se apoyan de planta en forma alternada, recibiendo el peso del cuerpo en cada movimiento. Esto es que si el primer paso se efectúa comenzando con el pie izquierdo (izq-der-izq), el paso siguiente se iniciará con el derecho (der-izq-der). Además, cabe señalar que algunos intérpretes suelen realizar alguno de los movimientos apoyando la media punta y en general balancean la cadera hacia el lateral opuesto del pie que se apoya.

El paso de 2 movimientos cuya fonética es 1' 2, conserva las mismas características descritas para el paso anterior.

Además, podemos citar otro paso que actualmente no es tan usual pero que en los años '90 fue muy popular y aún continúa vigente en diversas zonas del interior del país. Nos referimos al paso que en el Taquirari (Berruti; 1976) se denomina *Foxtreado taconeado o Foxtreado taconeado al aire*, de 4 movimientos cuya fonética es 1' 2 - 1' 2.

Los datos obtenidos permiten inferir que las diferentes posiciones para bailar la Cumbia se sucedieron en el siguiente orden cronológico general: posición de brazos y manos para pareja enlazada, y luego pareja suelta tomándose con ambas manos en posición para ronda o pareja suelta a estrecha distancia con movimientos individuales de los brazos.

Elementos Accesorios: No tiene.

Figuras: La coreografía se compone de los pasos mencionados y -cuando la pareja baila suelta tomándose con ambas manos- ciertos pequeños recorridos improvisados que podemos denominar figuras, los cuales ambos bailarines combinan espontáneamente sobre la marcha, creando así cada pareja su propia versión coreográfica.

No tiene introducción. Una vez iniciada la música la pareja comienza a bailar cuando lo desea.

Como las antes mencionadas "figuras" de la Cumbia no se sistematizaron para la enseñanza académica, citaremos algunas de las formas más usuales basándonos en las que se emplean para el Carnavalito (Vega; 1945) y el Taquirari (Berruti; 1976):

- *Pechadita o semiabrazo, a uno y otro lado* -avance y retroceso tomados con posición de manos para ronda-

- *Vuelta al mundo, manos izquierdas unidas. La dama ejecuta giritos continuados, y el caballero da vueltas en torno de ella.*

- *Cargadita corrida, la dama gira en torno del caballero.*

- *Trompo, el hombre toma con su mano derecha la izquierda de ella y ambos levantan los brazos en arco; ella pasa por debajo e inicia una serie de giros sobre su hombro izquierdo, (...) mientras él, que retiene en alto muy suavemente los dedos de ella, va dando pasitos de costado (...).*

Características: Vale citar que durante los '90 se difundieron masivamente ciertos temas de artistas que aún se mantienen vigentes, como Antonio Ríos, Gilda, Sombras, Pocho "La Pantera", Gladys "La Bomba Tucumana", Ráfaga, Los Charros y La Nueva Luna, entre otros. Incluso, fue en esa década cuando se terminó de conformar la agrupación musical que en líneas generales continúa hasta hoy.

Finalmente, también queremos hacer mención de algunos de los exponentes actuales: Ángela (estilo santafecino), Miguel Ángel (fusión estilística santafecino-colombiana), Miguelito, Néstor en Bloque y el Polaco (Cumbia "en base", es decir, temas con ritmo de Cumbia Villera pero con letra de tinte romántico). Y respecto del estilo de la Cumbia Villera: El Perro, La Liga, El Empuje, Me dicen Fideo y El Dipy.

Pasodoble

Ubicación histórico-geográfica: Es una danza española que en su país de origen alcanzó la mayor popularidad hacia 1926. Su ingreso a la Argentina como expresión coreográfica constituida puede estimarse para la misma época, tal vez un poco antes, y desde entonces se difundió por casi todas las provincias tanto en los ambientes urbanos como campesinos donde aún continúa vigente.

Respecto de sus antecedentes históricos los autores españoles coinciden en que inicialmente se trató de una expresión musical a la que luego se le incorporaron los patrones coreográficos, pero difieren al plantear la procedencia de su música. Para algunos descende de las tonadillas escénicas del siglo XVIII que servían como conclusión de los entremeses y los bailes escénicos, y que luego desde mediados del mismo siglo fueron utilizadas como intermedio musical entre los actos de las comedias. Otros, en cambio, dicen que la antecesora es un tipo de marcha militar de compás binario (paso-doble) que debió generalizarse en España en el siglo XVIII. En cuanto a la forma coreográfica infieren que su origen más remoto son aquellas primitivas danzas taurinas del siglo XVIII o una antigua danza llamada *Pasacalle* que luego recibieron la influencia de las marchas militares desde lo musical y la posición para pareja enlazada del emergente Vals de fines del siglo XVIII. Quizás, la hipótesis más correcta sea que el Pasodoble es el resultado de la conjunción evolucionada de todos estos elementos. Lo cierto es que los compositores del siglo XIX no olvidaron incluir Pasodobles en sus obras musicales y casi todas las zarzuelas.

Clasificación: Danza de esparcimiento, de ocasión variable.

Según Carlos Vega: Danza de pareja enlazada e independiente.

Composición Musical: El Pasodoble se escribe en compás de 2/4, aunque algunos autores también lo han escrito en 6/8 ó 3/8.

En España actualmente se reconocen dos tipos: El “Pasodoble de marcha” o “Pasodoble taurino” que es el que se ejecuta en las corridas de toros y el “Pasodoble festivo” que es el que se interpreta en las fiestas y romerías, y que incluye el toque de castañuelas. En Argentina nunca existió tal distinción.

Las melodías y letras son variables, aunque prevalecen las versiones sólo instrumentales y todas pertenecen a autores conocidos.

En cuanto a los instrumentos musicales acompañantes en el ambiente urbano podemos mencionar a los conjuntos orquestales compuestos por piano, guitarra, acordeón, contrabajo, violín, clarinete y hasta trompetas, mientras que en los sitios al aire libre siempre se destacaron las bandas. En el ambiente campesino el acompañamiento más usual sólo se limita a una o dos guitarras, acordeón y violín.

Ubicación Inicial: En cualquier punto del *Ámbito para la danza* (en el vocabulario popular ‘pista de baile’ o ‘cancha de baile’).

Elementos Físicos: Todo el baile se ejecuta con posición de brazos y manos para pareja enlazada. Posee dos pasos cuyos movimientos son caminados y se efectúan en continuidad.

El paso de 2 movimientos, fonética 1´ 2, consta de dos pasos caminados muy pequeños alternando un pie y el otro; el varón comienza con el pie izquierdo y la mujer con el derecho. Se ejecuta de manera constante y en todas las direcciones, teniendo en cuenta que el varón siempre tiende a avanzar y la mujer a retroceder.

El paso de 4 movimientos, fonética 1´ 2 3 4, consiste en un paso caminado de avance del varón mientras la mujer retrocede y tres pasos caminados muy pequeños en el sitio alcanzado; el varón comienza con el pie izquierdo y la mujer con el derecho.

Ambos pasos pueden matizarse con un ligero vaivén de las caderas de la mujer y de la posición enlazada.

Elementos Accesorios: No tiene.

Figuras: No tiene. Es muy usual que la pareja enlazada efectúe vueltas sobre sí misma hacia la izquierda sobre la marcha. Asimismo, cuando se ejecuta el paso de 2 movimientos, los pies pueden cruzarse por adelante o atrás, sin duda, influencia del Tango y la Milonga.

No tiene introducción. Una vez iniciada la música la pareja comienza a bailar cuando lo desea, siendo el varón quien toma la iniciativa.

El hecho de que varias parejas compartan un mismo espacio para bailar no implica interdependencia entre ellas, excepto la consigna tradicional de que todas deben desplazarse en sentido de vuelta entera (dirección contraria a las agujas del reloj).

Características: A título informativo deseamos agregar que nuestro popular cantor Carlos Gardel también grabó Pasodobles en su vasta discografía, a saber: *Valencia* (pasodoble-1926), *Puñadito de sal* (pasodoble-1926), *Sevilla* (pasodoble-1929), *Triana* (pasodoble-1929) y *Las flores de tu balcón* (pasodoble-1930).

Vals de los 15

Ubicación histórico-geográfica: El Vals europeo es una de las tantas danzas de esparcimiento que se bailaron en Argentina. Llegó a Buenos Aires entre 1804 y 1805, y pronto se difundió en los salones de casi todo el país. La continuidad de su práctica dio origen a las formas locales denominadas Valsecito Criollo en el ambiente urbano y el Valseado y el Vals Criollo en la campaña.

Pero la expresión coreográfica que responde al objetivo de nuestra investigación es el primitivo Vals europeo que, después de haberse debilitado su popularidad como danza de esparcimiento allá por 1925 o poco más, se incorporó al festejo del Cumpleaños de 15 de las jóvenes argentinas, trasvasando su propósito original al de danza de invocación profana de ocasión variable.

Para llevar a cabo dicho análisis es necesario establecer dos puntos de partida: el inicio de la costumbre argentina de festejar de manera especial los 15 años de las adolescentes y la incorporación del Vals de estilo europeo como danza exclusiva para que baile la homenajada.

El Cumpleaños de 15 de las mujeres se comenzó a festejar hacia el año 1910 aproximadamente. Estas celebraciones inicialmente fueron exclusivas de las familias adineradas, extendiéndose luego al resto de las clases socioeconómicas. El motivo del festejo era la presentación en sociedad de la jovencita que, en esa época, ya podía aspirar a un pronto y beneficioso matrimonio.

De alguna manera podemos decir que significaba un ritual de iniciación social inspirado en los bailes para debutantes de la nobleza inglesa y la alta burguesía francesa del siglo XIX, en los que las jóvenes entre 14

y 16 años asistían a su primera presentación en sociedad, la cual era clave para su futuro. Su actuación y desenvolvimiento, así como la posición socioeconómica de los padres, les aseguraban conocer hombres con fines matrimoniales.

La introducción del Vals como momento particular del agasajo es posterior. Las entrevistas realizadas nos permiten situar esta incorporación alrededor del año 1930, en el ambiente de la clase socioeconómica alta.

El festejo del Cumpleaños de 15 aún en la actualidad es una costumbre muy arraigada en nuestra cultura. Posee una secuencia ordinal que es similar en casi todos los casos: la quinceañera ingresa al sitio de la celebración del brazo de su padre, saludan a los concurrentes, luego baila con éste el Vals dando inicio a la fiesta y a continuación lo hace con el resto de los varones asistentes, en primer lugar sus familiares y después sus amigos. En el caso de que se sirva una cena, el momento del Vals puede reservarse para después de la finalización del primer plato.

El estilo musical del Vals que se utiliza ha sido siempre el europeo, en especial el vienés, siendo el resto del repertorioailable el correspondiente a la moda de la época de la celebración.

En los inicios de la incorporación del Vals en los agasajos de las clases socioeconómicas más bajas, hacia el año 1945 aproximadamente, también solían utilizarse Valses Criollos o Valsecitos Criollos, sobre todo en las provincias del interior.

Clasificación: Danza de invocación profana, de ocasión variable.

Según Carlos Vega: Danza de pareja enlazada e independiente.

Composición Musical: El Vals europeo posee melodía variable, sin canto. El Valsecito Criollo urbano también es de melodía variable pero en general tiene letra, mientras que el Vals Criollo campesino posee melodía variable y muy pocas veces es cantado. Todos se escriben en compás de 3/4.

Instrumentos musicales acompañantes del Vals europeo: orquesta sinfónica.

Instrumentos musicales acompañantes del Valsecito Criollo urbano: orquesta compuesta por piano, violines, bandoneones y contrabajo a los que podían incorporarse el violoncello y el clarinete.

Instrumentos musicales acompañantes del Vals Criollo campesino: conjunto formado por guitarras, violín, acordeón o bandoneón y en algunas zonas del país puede agregarse el contrabajo.

Ubicación Inicial: En el punto central del *Ámbito para la danza*. Allí inician el Vals la agasajada con su padre.

Elementos Físicos: Paso básico y posición de brazos y manos para pareja enlazada.

Elementos Accesorios: No tiene.

Figuras: No tiene. En este caso particular que sólo baila la agasajada con cada varón presente, la coreografía se limita a que la pareja efectúe vueltas sobre sí misma hacia la izquierda en el sector central del espacio dispuesto para bailar.

Características: Nos parece interesante mencionar el tema “Vals de los 15” (vals) cuya música y letra pertenecen a Agustín C. Minotti, quien las registró en SADAIC en 1954 y fueron publicadas ese mismo año por la Editorial Melodía. Suponemos que el autor tuvo la intención de que dicha composición se instalara como tema exclusivo en todos los Cumpleaños de 15 de nuestro país, cosa que no sucedió.

Conclusiones

Las danzas vigentes relevadas en el área del conurbano bonaerense dan cuenta de una dinámica que implica “procesos de apropiación, actualización y vigencia del pasado de la humanidad en un presente localizado que lo continúa” (Botas; 1997). Esta localización no se circunscribe a un sector campesino y además pone en escena la complejidad de un fenómeno que, en la postmodernidad, se nutre de intercambios con otros marcos culturales (García Canclini; 1997). Para este autor “es posible construir una nueva perspectiva de análisis de lo tradicional-popular tomando en cuenta sus interacciones con la cultura de elite y con las industrias culturales”.

De los cuatro ejemplos de danzas vigentes seleccionados a partir de la propuesta clasificatoria desarrollada previamente, el Ballet Clásico acredita vigencia a partir de la continuidad de la práctica pero no constituye en sí mismo un fenómeno popular ni folklórico. No obstante, se registran reconfiguraciones técnicas y de factura al interior de la práctica vigente en relación con los modelos originarios.

El paradigmático fenómeno actual de la Cumbia nos ilustra sobre la calidad y cantidad de los intercambios con los medios masivos de comunicación durante todo el proceso de gestación de un modo propio de bailar esta danza. Siguiendo las consideraciones teóricas presentadas con anterioridad, el pueblo opera un proceso de selección de los elementos que se le presentan o imponen, al cabo de los cuales la forma manifiesta “para ser folklore, lo hará en el lugar que acredita pertenencia y en el tiempo presente” (Botas;

1997). Se visualizan claramente en la descripción de esta danza los dos requisitos planteados para lo folklórico: conciencia de propiedad patrimonial cultural y vivencia intencional. El individuo se identifica con estas formas que le proporcionan pertenencia grupal y a través de las cuales genera un mensaje, compartiendo esta práctica en el contexto de su desenvolvimiento cotidiano.

Por otra parte, el Pasodoble es una forma musical y coreográfica española que se popularizó en nuestro país, pero en ella no se han registrado hasta el momento -en la práctica vigente relevada- modificaciones locales que ameriten su inclusión como forma acriollada o folklórica argentina, es decir, se sigue practicando según sus patrones originales.

La selección del Vals de los 15 como cuarto ejemplo, destaca la importancia del contexto en la perspectiva de análisis del investigador. El marco de presentación de la danza determina su carácter de invocación; no es el texto o mensaje corporal el que lo proporciona sino la situación específica en la cual la danza se realiza.

Para concluir, indicamos las características particulares que adquiere la dinámica de las danzas vigentes, excepto el Ballet Clásico, en el área en estudio a comienzos del siglo XXI. Se trata de la continuidad de prácticas colectivas que se nutren de intercambios con el contexto de las grandes industrias culturales acusando el impacto de la masificación, pero que se recuperan resignificando esas propuestas culturales al preservar y crear elementos identitarios.

Bibliografía

- Aricó**, Héctor: *Danzas tradicionales argentinas; una nueva propuesta* [3^{ra} edición] (Talleres Gráficos Vilko, Bs. As., 2008)
- Bauman**, Richard: "Identidad diferencial y base social del Folklore", en *Serie de Folklore*, vol. 7, pp. 27-46, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1989
- "Estudios norteamericanos de folklore y transformación social; una perspectiva centrada en la actuación", en *Serie de Folklore*, vol. 10, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1989
- Bausinger**, Hermann: "Acerca de los contextos", en *Serie de Folklore*, vol. 1, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1988
- Berruti**, Pedro: *Coreografías de danzas nativas argentinas tomo I. Apéndice del manual de danzas nativas argentinas* (Escolar, Bs. As., 1976)
- Blache**, Martha; **Magariños de Morentín**, Juan Ángel: "Enunciados fundamentales tentativos para la definición del concepto de Folklore", en *Cuadernos del Centro de Investigaciones Antropológicas*, Bs. As., 1980
- Blache**, M.; **Cousillas**, A. M.; **Dupey**, A. M.; **Losada**, F.; **Martín**, H.: "Perspectiva del Folklore", en Lischetti, Mirta (comp.) *Antropología*, Eudeba, Bs. As., 1985
- Carvalho Neto**, Paulo de: *Concepto de folklore* (Binaria Monteiro, Montevideo, 1956)
- *La investigación folklórica; fases y técnicas* (Editorial Universitaria, Quito, Ecuador, 1962)
- Casares Rodicio**, Emilio: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Sociedad General de Autores y Editores, Bs. As., 1999)
- Cortazar**, Augusto Raúl: *El carnaval en el folklore calchaquí. Con una breve exposición sobre la teoría y la práctica del método folklórico integral* (Sudamericana, Bs. As., 1949)
- Cosentino**, Elvio: *Escuela clásica de ballet* (C. S. Ediciones, Bs. As., 1999)
- D'Amico**, Leonardo: "La cumbia colombiana", en *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, México, 2002
- Dannemann**, Manuel: *Enciclopedia del folclore de Chile* (Editorial Universitaria, Chile, 1998)
- Dundes**, Alan: "Textura, texto y contexto", en *Serie de Folklore*, vol. 1, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1988
- Fernández Latour de Botas**, Olga: "Oralidad y lenguajes no verbales como componentes del folklore", ponencia, VI Congreso Nacional de Lingüística "La Oralidad", Universidad del Salvador, Bs. As., 1996
- "Enfrentamiento entre los conceptos de 'identidad' y 'subtradición'", en *Actas de las IV Jornadas de Estudio de la Narrativa Folklórica*, Santa Rosa, La Pampa, 1997
- "El futuro del folklore como pasado presente", en *Investigaciones y ensayos*, núm. 46, enero-diciembre de 1996, Academia Nacional de la Historia, Bs. As., 1997
- Fernández Latour de Botas**, Olga; **Quereilhac de Kussrow**, Alicia: *Atlas histórico de la cultura tradicional argentina* [prospecto] (Oikos, Bs. As., 1984)
- Fine**, Gary Alan: "El proceso de la tradición. Modelos culturales de cambio y contenido", en *Comparative Social Research*, vol. 11, pp. 236-277, 1989, [Traducción: Fernando Fischman y Rodolfo Florio, Universidad de Buenos Aires]
- García Canclini**, Néstor: *Culturas híbridas; estrategias para entrar y salir de la modernidad* (Grijalbo, México, 1997)
- Handler**, Richard; **Linnekin**, Jocelyn: "Tradición genuina o espuria", en *Journal of American Folklore*, vol. 97, núm. 385, p. 273, 1984
- Hobsbawm**, Eric: "Inventando tradiciones", en *Historias núm. 19*, pp. 3-15, México, 1988 [Este ensayo sirve de introducción al libro *The Invention of Tradition*, antología que Eric Hobsbawm preparó junto con Terence Ranger para Cambridge University Press, 1983]

- Honko**, Lauri: “Las tradiciones en la construcción de la identidad cultural y estrategias de supervivencia étnica”, en *Revista de Investigaciones Folklóricas*, vol. 11, pp. 63-77, Bs. As., 1996
- Horváthová**, Emilia: “La tradición como un conjunto de problemas teórico-metodológicos”, en *Ethnologia Slavica*, núm. 20, pp. 15-31, Bratislava, Checoslovaquia, 1988, [Título original: *Tradition is a Complex of Theoretico-Methodological Problems*, traducción: Roxana del Carmen Cardoso y María Inés Palleiro, Universidad de Buenos Aires]
- Hurtado**, José Luis: *La cumbia y la esclavitud* (Artículo de Internet, Antioquia, Colombia)
- Jacovella**, Bruno Cayetano: “Los conceptos fundamentales clásicos del folklore. Análisis y crítica”, en *Cuadernos del Instituto de Investigaciones Folklóricas*, vol. 1, Bs. As., 1960
- Kriner**, Dora; **García Morillo**, Roberto: *Estudios sobre danza* (Centurión, Bs. As., 1948)
- Kriner**, Dora; **Destaville**, Enrique: “Los antecedentes del Conservatorio Nacional de Música y Declamación”, en *Historia general de la danza en la Argentina*, pp. 143-150, Consejo Argentino de la Danza - Fondo Nacional de las Artes, Bs. As., 2009
- Kurath**, Gertrude: “Universalidad del propósito”, en *American Anthropologist*, 1949
-“Choreology and Anthropology”, en *American Anthropologist*, núm. 58, 1956
-“La coreología, ciencia folklórica de la danza”, en *Folklore Américas*, vol. 19, núm. 2, University of Miami Press, 1959
- Lischetti**, Mirta: “La antropología como disciplina científica. Caracterización de la antropología como ciencia”, en Lischetti, Mirta (comp.), *Antropología*, Eudeba, Bs. As., 1985
- Londoño**, Alberto: *Danzas de la zona atlántica* (Universidad de Antioquia, Medellín, 1998)
- Magrassi**, Guillermo; **Rocca**, Manuel: “Introducción”, en *Introducción al folklore*, pp. 9-31, Centro Editor de América Latina, Bs. As., 1978
- Morena**, Miguel Ángel: *Historia artística de Carlos Gardel* [4^{ta} edición] (Ediciones Corregidor, Bs. As., 1998 [1^{ra} edición, 1976])
- Paredes**, Américo: “Divergencias en el concepto del folklore y el contexto cultural”, en Magrassi, Guillermo; Rocca, Manuel: *Introducción al folklore*, CEAL, núm. 60, Bs. As., 1978
- Pérez Bugallo**, Rubén: “El folklore. Una teoría de la práctica”, en *Revista Sapiens*, núm. 5, Chivilcoy, Bs. As., 1985
-“Los estudios del folklore en Argentina; de la idealización al dirigismo de la identidad; Funcionalismos de ayer y de hoy”, en *Folklore Americano*, vol. 57, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1994
- Peterson Royce**, Anya: *The Anthropology of Dance* (Indiana University Press, 1966)
- Pujol**, Sergio: *Historia del baile; de la milonga a la disco* (Emecé, Bs. As., 1999)
- Rossi**, Ino; **O’ Higgins**, Edward: *Teorías de la cultura y métodos antropológicos* (Anagrama, Barcelona, 1981)
- Tambutti**, Susana: *Cuadernos de danza II* (Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1995)
- Vega**, Carlos: *Panorama de la música popular argentina, con un ensayo sobre la Ciencia del Folklore* (Ricordi, Bs. As., 1944)
-*Bailes tradicionales argentinos* [colección de 23 cuadernillos] (Julio Korn, Bs. As., 1944 a 1954) o *Las danzas populares argentinas tomos I y II* (Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Bs. As., 1986)
-*El origen de las danzas folklóricas* (Ricordi, Bs. As., 1975 [1^{ra} edición, 1956])
- Vitale**, Luis: *Identidad latinoamericana y música popular; del tango a la salsa* (Del leopardo, Bs. As., 2000)

Otras fuentes

Cinematografía: *Carmen*, dirección de Carlos Saura, España, 1983

Sitios de Internet: <http://hispanismo.org>, es.wikipedia.org/wiki/Pasodoble, www.elrincondelpasodoble.com, www.8tiempos.com, www.gratisweb.com/lilianatable/pasodoble y www.elpregonero.info/bailes-pasodoble

Agradecemos a la maestra Nilda Castelluccio por su valioso asesoramiento.