

"Fusión en nuestro camino"

Una etnografía con la compañía de Danzas Judeo-Argentina Darkeinu.

Autor:
Pinski, Cynthia

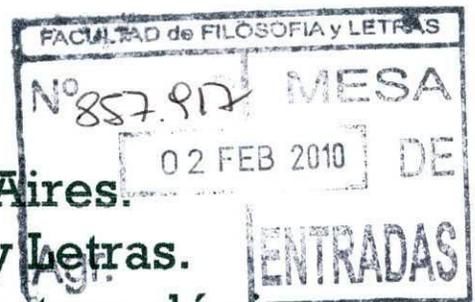
Tutor:
Citro, Silvia Viviana

2009

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Ciencias Antropológicas

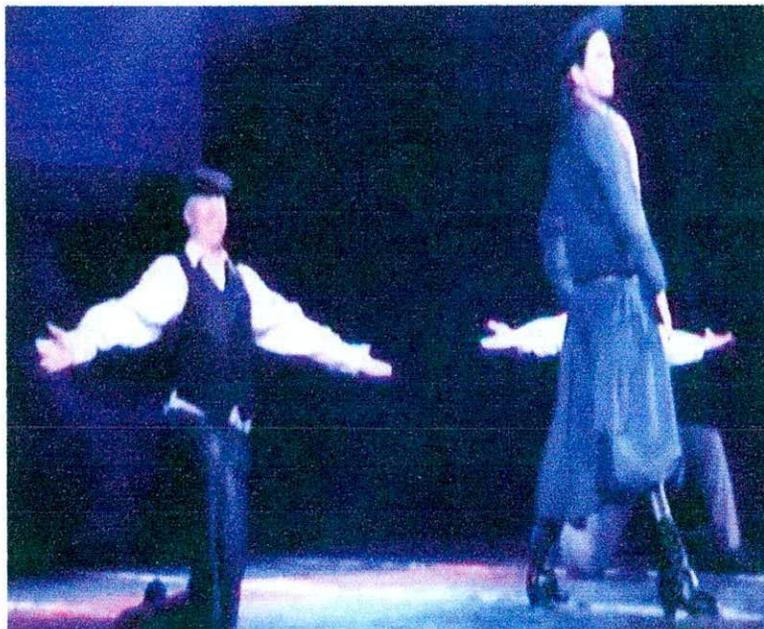
Grado

Tesis
14.2.31



Universidad de Buenos Aires.
Facultad de Filosofía y Letras.
Departamento de Ciencias Antropológicas.
Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas.
Orientación: Antropología Sociocultural

“Fusión en nuestro camino”.
Una etnografía con la Compañía de Danzas
Judeo-Argentina *Darkeinú*



Tesista: Cynthia Lorena Pinski
Directora: Dra. Silvia Citro

Buenos Aires
Diciembre 2009

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Departamento de Ciencias Antropológicas

Índice

Agradecimientos.....	6
Introducción.....	7
1. El “proyecto-fusión” de <i>Darkeinu</i> y las danzas israelíes.....	7
2. La práctica de danzas como marco de interacción.....	9
3. Desde el teatro en idish a los <i>rikudim</i>	11
Capítulo 1: Retornando a un viejo “campo” conocido, pero desde el “extrañamiento” antropológico.....	14
1. De la práctica de danzas a la antropología de la danza.....	14
2. La historia del “Movimiento de danzas israelíes”, según sus protagonistas.....	16
3. (Re).Aproximación a la “Compañía de danzas Judeo-Argentina <i>Darkeinu</i> ”.....	18
4. Breve reseña de <i>Darkeinu</i> y el Movimiento de Danzas israelíes en Argentina.....	22
4. 1. Nueva propuesta para <i>Darkeinu</i> : el “proyecto fusión”.....	27
5. Primeros encuentros en “el campo”.....	28
Capítulo 2: Combinando ramas disciplinares: Una aproximación desde la antropología de la danza y la antropología visual.....	32
1. Primeras aproximaciones: el movimiento y la filmación.....	32
1.1. La antropología visual.....	35
1.2. De la Antropología de la danza a los estudios de la performance.....	37
2. Hacia la elaboración de un modelo de análisis: los ensayos como <i>performances</i> comunicativas y los mapas como método.....	50
2.1. Mapeando las <i>performances</i>	55
2.2. Mapeando historicidades e identidades.....	61
2.3. La contrastación de los mapas con las contingencias de proceso anual.....	64
Capítulo 3: Recorriendo y mapeando el proceso anual.....	66
1. Reuniones, ensayos, y espectáculos.....	66
2. Hacia un mapa general de los ensayos de <i>Darkeinu</i> :	

un recorrido a grandes pasos.....	68
3. Hacia los mapas específicos: un recorrido exploratorio, con pasos cortos y lentos.....	79
3. 1. <i>Primera fase: el conocimiento entre los participantes y los conflictos</i> (o “aprendiendo a bailar las danzas del “otro”, con el otro”).....	84
3.1.1. <i>La composición grupal</i>	84
3.1.2. <i>Primeras interacciones con la etnógrafa</i>	85
3.1.3. <i>Primera coreografía “fusión”: conflictos en la enseñanza de los géneros</i> <i>folklóricos</i>	87
3.1.4. <i>La crítica de y a partir de los géneros artísticos</i>	94
3.1.5. <i>La introducción de la “expresión individual”</i>	97
3.2. <i>Segunda fase: conflictos en el trabajo con los géneros de danza</i>	100
3.2.1. <i>Corrección interpretativa a cargo de Viviana</i>	100
3.2.2. <i>Nuevo rol para la etnógrafa</i>	101
3.2.3 <i>Actuaciones y evaluaciones</i>	102
3.2.4. <i>Una conflictiva combinación de géneros: Entre la expresión</i> <i>“folklórica” y la expresión individual</i>	105
3.3. <i>Tercera fase: la expresión de los conflictos latentes y un impulso para la</i> <i>delimitación de las hipótesis de trabajo</i>	114
3.3.1. <i>La famosa reunión</i>	114
3.3.2. <i>La cámara como herramienta de manifestación de los conflictos</i>	115
3.3.3 <i>La cámara “invasora”</i>	117
3.4. <i>Últimos espectáculos y las distintas evaluaciones</i>	125
3.4.1. <i>La evaluación grupal, en el ensayo</i>	126
3.4.2 <i>La evaluación con la etnógrafa, fuera del ensayo</i>	129
3.4.3. <i>La evaluación con la directora</i>	132

**Capítulo 4: Continuidades, transformaciones y reajustes durante el
“proyecto fusión”: historias e identidades en disputa..... 134**

1. La gestación del proyecto: Hebraica y los vaivenes de las identidades judeo-argentinas.....	134
2. Primeras repercusiones: la “fusión” de las diferencias.....	142

<i>2.1. Los coreógrafos.....</i>	<i>142</i>
<i>2.2. Los bailarines.....</i>	<i>145</i>
3. La intensificación de las contradicciones: la exclusión de las diferencias.....	148
4. Sobre la posibilidad de transformación y sus límites.....	156
Reflexiones finales.....	164
Bibliografía.....	170

Agradecimientos

A la Universidad de Buenos Aires, por otorgarme la beca "Estímulo", que contribuyó al financiamiento de esta tesis.

A todos aquellos que me enseñaron, de diversas formas, a combinar el pensamiento crítico, la libertad y la tolerancia:

A mi directora Silvia Citro, cuyas lecturas atentas, paciencia, estímulo y orientación fueron fundamentales en este trabajo. Al equipo ubacyt F821.

A mis profesores Carlos Reynoso y Carmen Guarini. A Susana Skura y Fernando Fischman. A Ana Padawer.

A quienes, de una u otra forma, me permitieron realizar el trabajo:

A Paola Freinquel y Gabriela Wilensky. A Viviana, Glenda, Abi, y a todos los integrantes de *Darkeinu* 2007. A Melina R. A la Sociedad Hebraica Argentina.

A aquellos que, desde temprana edad, han contribuido al desarrollo de ideas que resultaron la base sobre la que se construyó este proyecto: A Daniel, Ariana, Omi, Mariano, Diego, Yanina, Leila, Soraya, Gonzalo, Melina M., Anabella, Nora.

A mis padres, Gloria y Salvador. A Aurora. A Karen. A mis abuelos, tíos y primos.

A Rodo, mi compañero, y a nuestro "rayito de Lili".

Al lector.

Introducción

En este trabajo nos proponemos analizar las relaciones entre prácticas, representaciones y procesos de interacción social en la danza; identificando claves que den cuenta del vínculo entre esta y otras esferas sociales. Específicamente, el abordaje se orienta hacia los "ballet folklóricos" cuya práctica es comúnmente interpretada como medio para "preservar", "fortalecer" y "trasmitir" los propios valores culturales. Dentro de ese campo, seleccionamos el caso de una "Compañía de Danzas Judeo-Argentina" que, en el año 2007, llevó adelante una propuesta denominada "proyecto fusión". En líneas generales, esta se basaba en la combinación de "danzas judías" y "danzas argentinas", apoyada en la idea de constituirse como un "nuevo cuerpo de expresiones de las distintas identidades que nos atraviesan". Ante estas iniciativas, nos preguntamos cómo, en la práctica, se construiría este "nuevo cuerpo", y cómo se desarrollaría la relación entre este cuerpo grupal y la diversidad de cuerpos que lo integran.

1. El "proyecto-fusión" de *Darkeinu* y las danzas israelíes

La "Compañía de Danzas Judeo-Argentina *Darkeinu*", cuyo nombre hebreo se traduce como "nuestro camino", se reconoce como el primer "elenco" coreográfico de "danzas folklóricas israelíes" en Argentina. La denominación de estas danzas está vinculada a su historia: surgen a partir de las corrientes migratorias de judíos que llegaban a Palestina (actualmente Israel) desde diferentes puntos de Europa del Este y Central entre fines del siglo XIX y principios del XX. Con la creación del Estado de Israel, se constituye el "movimiento de *rikudei-am*¹": se establecen los diferentes "estilos" basados en las formas de danza, tanto de aquellos grupos culturales que estaban asentados en el país, como de las nuevas corrientes migratorias de Asia y África, y se crean los *rikudim*² que

¹ Del hebreo "danzas del pueblo" o "danzas populares"

² Del hebreo "danzas".

son difundidos a diferentes partes del mundo. Estos últimos consisten en coreografías elaboradas a partir de secuencias de pasos que se repiten, asignadas a un tema musical, en líneas generales, cada una de estas coreografías puede asociarse a un "estilo".

Estos bailes comienzan a practicarse en Argentina en los años '50, enseñados por docentes formados en Israel. Con el tiempo, al igual que en aquel país, se comienzan a modificar los *rikudim*, convirtiéndolos en coreografías para presentar ante el público. Con el desarrollo de este tipo de práctica surgen los diferentes elencos de danzas israelíes. El primero de ellos, *Darkeinu*, es creado en el año 1975 dentro de la institución a la que, hasta la actualidad, representa: la Sociedad Hebrea Argentina.

Actualmente, en nuestro país, se mantienen las dos modalidades de práctica: existen espacios denominados "talleres" donde se bailan los *rikudim* (que actualmente se continúan creando en diferentes partes del mundo) y hay "elencos" que bailan "coreografías para escenario". En esta última, se reelaboran elementos de los géneros de danzas israelíes (identificados en relación a los "estilos": "marrocano", "jasídico", "hora", "yemenita", etc.), y se combinan rasgos estilísticos de otros géneros, como por ejemplo danza jazz, hip hop, danza moderna. El objetivo de los elencos son las actuaciones, generalmente en festivales y encuentros donde participan diversos grupos de este tipo. Se trata de conjuntos de carácter no profesional, todos representativos de alguna institución de la colectividad judía de Argentina. Mientras que los talleres están organizados por edades, abarcando una franja de entre 4 y 80 años, los elencos pueden ser de jóvenes (entre 18 y 35 años) y adultos (de 35 a 50 años).

Como señalamos, de acuerdo a la anterior clasificación, *Darkeinu* se ubica entre los "elencos de jóvenes". Su particularidad, además de ser el primero en constituirse, es la de haber sido pionero en la incorporación de diversos estilos, entre ellos: danza contemporánea, danza teatro, tango. A lo largo de su historia, los directores, coreógrafos y bailarines de la compañía fueron cambiando, influyendo en las diferentes orientaciones, incorporaciones y cambios que se fueron sucediendo. En este sentido, resulta significativo mencionar que, en 1986, al asumir una nueva dirección, el grupo, que se denominaba "Conjunto de Danza Folklórica

Israelí", recibe el nombre actual, "Compañía de danzas Judeo-Argentina *Darkeinu*". La actual directora de la compañía, Viviana, interpreta que dicho cambio "tiene que ver con esto de poder abrir...".

La autora de estas últimas palabras citadas, tomó la dirección de la compañía al inicio del 2007 elaborando una "reformulación" de la práctica, a la que denominó "proyecto fusión". La misma proponía incluir en las coreografías la recreación de las "danzas populares argentinas", además de las "judías" o "israelíes", y la posibilidad de hacer una "fusión" entre estas diferentes danzas. Ese año, también hubo cambios en la conformación del grupo: se contrataron dos coreógrafos; uno de ellos, Abi, especializado en danzas israelíes, la otra, Glenda, especializada en folklore argentino y tango. Ambos tenían a su cargo la composición, enseñanza y dirección de coreografías, basadas en ciertos contenidos acordados con la directora, pero con la libertad de combinar los recursos expresivos que eligieran. En cuanto a los bailarines, a los 10 que quedaban del 2006, se sumaron aproximadamente 12 personas que habían participado de este y/o de otros elencos similares. Contando, para iniciar el proyecto, con una mayoría de mujeres (como ocurre, actualmente, en la mayoría de los grupos de danzas israelíes), se convocó a varones de la compañía de danzas folklóricas argentinas dirigida por Glenda, resultando una incorporación de aproximadamente 12 de ellos.

Como vemos, el grupo conformado para "*Darkeinu*- proyecto fusión" se caracterizó, desde el inicio, por esta combinación, tanto de géneros de danza como de bailarines con diversa trayectoria, algunos en el campo de las "danzas argentinas" y otros en las "danzas israelíes". Nuestro trabajo de campo se concentró justamente en el análisis de la experiencia de este grupo a lo largo de su año de duración.

2. La práctica de danzas como marco de interacción

Los estudios sobre la danza como fenómeno sociocultural comienzan a sistematizarse y establecerse como subdisciplina antropológica a partir de los años '60, especialmente con los trabajos de Kurath (1960) y Kealiinohomoku (1974).

Estas autoras se interesaron por analizar las danzas dentro de su medio cultural, realizando estudios comparativos que caracterizan los fenómenos de difusión, cambio y contacto entre ellas. Por otro lado, Lomax (1968) confecciona una lista de parámetros para identificar el perfil de una danza, y poder hacer comparaciones entre "estilos" de danzas de diferentes culturas. Todos estos autores tomaron elementos del análisis del movimiento corporal desarrollado por Rudolf Laban (1958). A partir de los años '70, los estudios sobre la danza comienzan a verse influenciados por la lingüística, tal es el caso de los trabajos de Williams (cit. En Farnell, 1999) y Keappler (1972), cada una desarrolla un marco teórico metodológico en el que se analiza el sentido que adquieren los movimientos dentro de un sistema simbólico.

A partir de los '80, comienzan a surgir estudios que dejan de colocar el énfasis en las coreografías y se orientan a analizar qué es lo que la gente hace con ellas. Así se pone de relieve la relación entre danza y política (Reed, 1998: 505). A su vez, criticando la separación que se ha establecido entre los movimientos y las personas que los realizan, muchos autores comienzan a abordar la relación entre cuerpo, cultura y movimiento (Reed, 1998). Todos estos trabajos focalizan el análisis en las situaciones específicas en las que se ejecutan las danzas, y en las relaciones entre estas y otras esferas sociales. Con estos intereses, reciben influencia de los estudios centrados en las *performance*, como los de Turner (1992) y Bauman y Briggs (1990), y también de autores como Bourdieu (1987). En este marco, en los últimos años, surgen los primeros análisis antropológicos sobre danzas producidos en el contexto local, entre otros, podemos encontrar los trabajos de Benza (2000), Citro (1997, 2003), Aschieri (2003), Mora (2006), Rodríguez (2008) y Greco (2009). No obstante, cabe mencionar que este campo de estudios se halla aún muy poco desarrollado en el ámbito académico local.

El presente trabajo comparte los intereses de estas últimas líneas, aunque también recupera elementos de propuestas metodológicas más tempranas, principalmente en lo respectivo al análisis coreográfico comparativo. Asimismo, colocando el foco en los procesos de interacción desarrollados en los contextos de práctica de danzas, tomamos aportes de los estudios de la *performance*, de la cibernética y de la antropología visual. Los primeros nos aportan lineamientos

acerca de los elementos a considerar en las situaciones de *performance* y el lenguaje para referirnos a ellas. La cibernética nos brinda un método de análisis que nos conduce a precisar las variables a registrar y observar su vinculación a través de circuitos de comunicación, sujetas al cambio permanente. Así, si estas variables se mantienen dentro de cierto rango de estabilidad, se supone la acción de mecanismos de regulación que controlan los efectos de la diversidad del sistema. De la antropología visual tomamos aportes teórico-metodológicos que, justamente, destacan el empleo de la cámara como herramienta para captar la interacción, y a la vez, constituirse en medio de comunicación entre el etnógrafo y el grupo, que pone en evidencia la situación etnográfica (Ardevol, 1998). También retomamos la idea de la posibilidad de captar la unidad del comportamiento humano y, en general, registrar detalles significativos que pueden escapar a la observación directa (Ardevol, 1998).

Por otro lado, para analizar las relaciones entre las *performances* y los procesos sociales más amplios en los que se insertan, indagamos los posibles vínculos entre las situaciones observadas y elementos de las historicidades y las matrices simbólico-identitarias de los participantes (Citro, 2009), construidas en sus marcos de socialización, entre los que se halla el elenco estudiado. Así, nuestro eje se articulará en torno a este último y los contextos institucionales con los que se halla históricamente vinculado, principalmente en las últimas décadas, teniendo en cuenta que nuestros interlocutores han nacido entre fines de los '70 y los '80.

3. Desde el teatro en *idish* a los *rikudim*

En lo que refiere a los estudios antropológicos sobre la colectividad judía en Argentina encontramos los trabajos de Susana Skura (1997, 2009) sobre los usos del *idish* y el teatro en esta lengua, y de Fernando Fischman (2006), que analiza las narrativas orales de hijos de los inmigrantes que constituyeron una comunidad judía de rasgos seculares. Ambas investigaciones se centran en el sector de la colectividad más vinculado a las corrientes migratorias provenientes de Europa del Este, principalmente en las primeras décadas del siglo XX; específicamente, en los migrantes y sus hijos. Fueron quienes arribaron desde aquellas tierras quienes

"trajeron" el *idish*, empleándolo en interacciones cotidianas, en escuelas y en obras de teatro, y sus hijos lo aprendieron en forma más o menos parcial. A partir de estos trabajos se puede apreciar cómo esta nueva generación fue elaborando una trama simbólica identitaria distintiva que sostiene la práctica de ciertas costumbres vinculadas al judaísmo.

Con la creación del Estado de Israel se producen cambios en la colectividad. Desde diversas instituciones, en mayor o menor medida, se promueve la identificación con aquel país. Entre las manifestaciones de este proceso hallamos el establecimiento de la enseñanza del hebreo en las escuelas y de las "danzas israelíes". Estas últimas comienzan a bailarse en centros sionistas y luego se concentra su práctica en clubes y escuelas. Así, las nuevas generaciones de nietos y bisnietos de aquellos inmigrantes, que han frecuentado aquel tipo de instituciones judías, incorporan, en sus representaciones del "judaísmo", aquellas prácticas culturales vinculadas a la nacionalidad israelí.

En estas generaciones se concentra nuestro trabajo, que pretende ser un aporte, por un lado, en la indagación de las matrices identitarias y los hábitos de interacción social de los jóvenes vinculados a instituciones "laicas" de la colectividad judía porteña. Por otro lado, concentrando este abordaje en la actividad de una compañía de danzas israelíes, representativa de una importante institución comunitaria, procuramos realizar también un aporte en el estudio de los ballets folklóricos desde una perspectiva socio-antropológica, dando cuenta de las relaciones entre estas prácticas y los procesos sociales más amplios en los que se inscriben. Para ello, en nuestro caso, nos concentramos en los contextos de ensayo, en los que se desarrolla la mayor parte de la actividad, teniendo en cuenta sus relaciones con los espectáculos en los que se interactúa con el público, y las "reuniones" en las que se planifica la actividad.

La observación-participación en los ensayos, empleando registros filmicos y escritos, se pone en relación con las entrevistas individuales y grupales que fuimos efectuando con los diversos participantes, y con producciones nativas acerca de las danzas israelíes. Nuestra elección de un enfoque centrado en las

performances culturales se debe a que, coincidiendo con Citro, las consideramos como vías de acceso privilegiadas, ya que

“ciertos episodios y significaciones que a veces *las palabras* de nuestros interlocutores olvidan o estratégicamente invisibilizan y/o reconfiguran, pueden llegar a ser inferidos por los modos en que *los gestos, las danzas o las músicas* han sido realizados” (Citro, 2006: 5).

Así, analizando el conjunto de estas expresiones, nos proponemos indagar en la incidencia de ciertos hábitos y matrices simbólico-identitarias en los procesos de interacción social de este sector de la colectividad así como en sus posibilidades de transformación, a partir de la participación en contextos de *performance* que justamente intentan promover cambios significativos, tal fue la pretensión del “proyecto fusión” de esta “Compañía de Danzas Judeo-Argentina”.

Capítulo I

Retornando a un viejo "campo" conocido, pero desde el "extrañamiento" antropológico

1. De la práctica de danzas a la antropología de la danza

Inicio la descripción de la delimitación de la "unidad de estudio" y el proceso de ingreso al campo, comentando, sintéticamente, mi experiencia previa con respecto a éste y las reflexiones que fueron surgiendo en torno a ella.

Comencé a practicar danzas israelíes a los 7 años, en talleres para niños dictados en Hebraica³, club socio-deportivo de la colectividad judía. Allí descubrí el placer por la danza y la emoción de las actuaciones en público. Por otro lado, puedo recordar ahora que en aquel tiempo, comenzaba a concebir como "baile" solo los géneros que practicaba y algunos otros que compartían ciertos rasgos, como el ritmo o la forma de los movimientos, mientras que podía llegar hasta a sentir "rechazo" por aquellos que resultaran contrastantes. Al alcanzar la edad requerida para integrar un ballet estable, en el año 1999, ingresé al elenco representativo de Hebraica, la Compañía de Danzas Judeo-Argentina *Darkeinu*.

Sin embargo, al finalizar el colegio secundario, en el año 2000, decidí dejar esta actividad para aprender otros tipos de danza, iniciando, en forma fragmentaria, una reflexión sobre los contrastes entre los géneros y las modalidades de práctica, basada en la propia experiencia.

A la vez, me fui interesando por observar presentaciones de ballets folklóricos representativos de diferentes colectividades, percibiéndolos dentro de un horizonte familiar. Dentro de esta diversidad, comenzaba a observar movimientos semejantes a aquellos que había bailado durante la infancia y

³ En adelante utilizaré esta abreviación de la denominación de la institución, ya que es la forma más empleada en los discursos nativos.

adolescencia, asimismo, llevando la atención hacia los momentos previos y posteriores de las actuaciones, notaba, entre los participantes, expresiones verbales y gestuales que podía comprender en asociación con mi experiencia en grupos de danzas israelíes. En consecuencia, surgieron algunos pensamientos que se constituyeron en intereses de investigación. Uno de ellos se encaminaba a suponer rasgos comunes entre los grupos de danzas folklóricas vinculados a colectividades. Por otro lado, me parecía que los participantes de estos grupos podían hallar, en la observación de conjuntos de diversa adscripción identitaria, un camino para la reflexión y comprensión de los elementos comunes y de las diferencias entre ellos.

Para aquel entonces, ya había iniciado el cursado de la carrera de Antropología. Me impulsaba la idea de que esta disciplina era un medio para acceder a un conocimiento del ser humano que comprenda las similitudes y la diversidad de modos de experimentar y relacionarse con el mundo. Las reflexiones surgidas en la experiencia como bailarina y observadora de danza sugerían la posibilidad de buscar ese tipo de "conocimiento" a través de una antropología de la danza. En consecuencia, me fui orientando a la rama disciplinar así denominada, comenzando a leer y a analizar la bibliografía especializada disponible.

En este proceso, como método espontáneo de comprensión de los textos, continuamente contrastaba las formulaciones que hallaba con mi experiencia con las danzas israelíes, principalmente, y con otros géneros de danza que había observado. Años adelante, en vistas a la realización de la tesis de licenciatura, procuré plantear un proyecto de investigación enmarcado en dicho campo de estudios, tomando como "caso" la práctica de baile que había realizado desde la infancia. De esta manera iniciamos el trabajo que aquí presentamos.

A continuación, y para comenzar a aproximarnos a una caracterización de campo, realizaré una breve reseña histórica de los géneros asociados al "Movimiento de danzas israelíes", con apoyo de material bibliográfico nativo, el conocimiento previo y los primeros contactos con gente vinculada al mismo, que he establecido en el proceso de este trabajo.

2. La historia del “Movimiento de danzas israelíes”, según sus protagonistas

Dentro de la colectividad judía, existe un relato legitimado acerca de la historia de las danzas israelíes, relato que oía en reiteradas ocasiones durante mi etapa de practicante. Los elementos principales de esta narración son sintetizados en un libro titulado “Danzas Folklóricas Israelíes: La Experiencia Argentina”, escrito por las bailarinas y docentes Gabriela Wilensky y Paola Freinquel, publicado en el año 2002. Este libro es reconocido como material teórico fundamental en relación al tema, y como tal, ha sido citado por diversos actores durante el trabajo de campo.

Siguiendo a las autoras del mencionado ensayo, las danzas israelíes surgen a partir de las corrientes migratorias de judíos que llegaban a Palestina (actualmente Israel) desde diferentes puntos de Europa del Este y Central, entre fines del siglo XIX y principios del XX. En principio bailaban las danzas que traían de sus lugares de origen, que luego fueron combinando con

“pasos inspirados en temas que tenían que ver con la experiencia de llegada a tierras nuevas, el establecimiento en granjas comunitarias y el deseo de creación de un Estado. Así, los contenidos de estas danzas fueron: el trabajo con la tierra, el idioma, el amor, la pareja, el agua, el sionismo” (Wilensky, Y Freinquel, 2002: 29).

Se bailaba “espontáneamente” en las fiestas del calendario judío y en acontecimientos sociales, en forma de presentaciones coreográficas. Luego, algunas de estas danzas comenzaron a ser bailadas por todos, en diferentes ocasiones, pasando a conocerse como “bailes del pueblo”, lo que hoy se denomina *rikudim*. Como ya adelantamos, estos últimos consisten en coreografías elaboradas a partir de secuencias de pasos que se repiten, asignadas a un tema musical, y en líneas generales, cada una de estas coreografías puede asociarse a un “estilo”.

Al término Segunda Guerra Mundial, muchos judíos migran hacia las tierras israelíes, en un contexto en el que la creación de un Estado judío en ellas resultaba más probable. En estos primeros años de posguerra se produce un crecimiento de la danza en el país, comenzando a organizarse lo que luego se conocerá como

Movimiento de *rikudei-am*. Gurit Kadman, su principal precursora, se dedicó a recorrer asentamientos de etnias y minorías establecidas en las tierras destinadas al nuevo Estado, a fin de estudiar sus danzas y sus costumbres, para luego incorporarlas al Movimiento naciente. Tomando y reelaborando rasgos de sus formas de baile (pasos, temáticas, músicas), se originan lo que hoy se conocen como los "estilos tradicionales" de las danzas israelíes: "*gruzini*", "*devka*", "*jasídico*", "*yemenita*". A su vez, se creará un nuevo estilo, "propiamente israelí", denominado "*hora*", que utilizara canciones en hebreo y pasos inspirados en los temas mencionados. (Wilensky, Y Freinquel, 2002: 58).

En 1944 Gurit convoca a profesores para publicar un cuadernillo con 22 bailes, el mismo año se realiza el primer festival "Dalia", dedicado a las danzas israelíes, y en el año siguiente el primer curso para profesores de *rikudim*. De esta manera, los bailes son enseñados y practicados en los cursos y en los festivales, dando impulso al desarrollo del Movimiento.

El 14 de mayo de 1948 se declara la independencia del Estado de Israel. El primer ministro David Ben Gurión decreta la "ley de retorno" que afirma que todos los judíos del mundo tienen derecho de residir en Israel. En este contexto siguen arribando judíos de diversas partes del mundo, la llegada de nuevas oleadas de inmigrantes de otros lugares, como Marruecos, Siria y Yemen, dará lugar a la incorporación de nuevos "estilos" de danza.

En este contexto, las danzas israelíes se destacan como una manifestación cultural identificada con el Estado naciente, constituyéndose en folklore oficial. Al mismo tiempo, su dinámica de intercambio y atracción de las diferentes etnias es utilizada para promover la integración nacional. Por lo tanto, se trata de un caso paradigmático sobre el modo en que un estado utiliza las danzas como referentes unificadoras de la nación. Este proceso es abordado en los trabajos de Dina Roginsky (2000), quien analiza las danzas folklóricas israelíes como un campo que refleja interacciones políticas de la sociedad israelí, intentando comprender cómo, a través del "folklore", el nacionalismo negocia con la etnicidad para construir así una identidad cultural.

Con el tiempo, las danzas israelíes tomarán también influencias de otros géneros, entre ellos, la danza moderna, jazz, hip hop, salsa y tango. Estas nuevas

creaciones se realizan tanto en Israel como en diversos países, promocionados por las instituciones que representan a las colectividades judías respectivas. De esta manera, observamos que las danzas israelíes, aunque en permanente cambio, se emplean también dentro de estos países como herramienta de integración social, en este caso, de las colectividades judías de "la diáspora", como se suele denominar a quienes residen fuera del Estado de Israel.

3. (Re) Aproximación a la "Compañía de danzas Judeo-Argentina *Darkeinu*"

En el marco de este proceso de aproximación al campo, inevitablemente experimentado como una revisión de elementos del pasado de quien escribe, surgió la inquietud de indagar sobre el presente de aquel "elenco" al que había pertenecido hasta alejarme del "Movimiento de danzas israelíes". Sabía que se trataba de un grupo que, a lo largo de su historia, había sufrido vaivenes, que tuvo momentos de pleno éxito en los '80, pero, en la década siguiente, cuando todo el movimiento comenzó a entrar en crisis, en varias oportunidades estuvo cerca de sucumbir. Sin embargo, previniendo el deceso, se realizaron esfuerzos, apoyados por la institución a la que representa, para que el elenco continuara. Por lo tanto, tenía la expectativa de hallar un conjunto con el nombre "*Darkeinu*", pero no podía imaginarme en qué forma actualmente funcionaría.

Consulté el sitio web de la institución y encontré un breve texto que explicaba que el elenco se planteaba una reformulación de la propuesta, denominada "proyecto-fusión". Esta era formulada como una necesidad de los participantes de abarcar "nuevos contenidos que les permitan identificarse con el aquí y ahora, y a la vez hagan lugar a la historia de origen del cual proviene"⁴. En líneas generales, la propuesta implicaba la inclusión de las "danzas argentinas", combinándolas con las "danzas judías". Estos planteos me resultaron sorprendentes y, a la vez, sumamente interesantes para las motivaciones que me impulsaban a un análisis antropológico de la danza. Las danzas israelíes, en base a los recuerdos que tenía sobre la experiencia de práctica, eran géneros caracterizados por incorporar permanentemente nuevas influencias estilísticas,

⁴ Extraído de la página web de la institución: www.hebraica.com.ar

como el jazz, hip hop, tango, etc. Sin embargo, se trataba de un empleo orientado al enriquecimiento de la actividad y la ampliación de posibilidades expresivas de los intérpretes. El replanteo recién mencionado, en cambio, pretendía "la fusión" con géneros asociados al folklore argentino, y con ella, una reorientación de la identidad, en la que se destacaba la combinación "judío-argentino".

Este factor me impactaba particularmente, ya que enfrentaba un debate añejo dentro de los círculos de las colectividades judías habitantes de diversos países: la prioridad de la identificación étnico-religiosa o la nacional. Luego de la Segunda Guerra Mundial, en la que se ejerció una persecución y asesinato sistemático de millones de personas reconocidas como "judías", comenzaron a oírse voces que argumentaban que parte de la responsabilidad del genocidio se debía a que los judíos de los países que lo sufrieron, se estaban identificando más con su nacionalidad que con el judaísmo, por lo que el resguardo del privilegio de la identificación étnico-religiosa pasó a ser una premisa importante dentro de las instituciones de la colectividad, difundiendo la idea de que su descuido podía llevar a que se repitieran ese tipo de tragedias.

Dado que esas nociones se mantenían fuertemente arraigadas durante el tiempo que participé en ámbitos comunitarios, que no era muy lejano, una propuesta de ese nivel despertaba mi sorpresa y la necesidad de indagar acerca de las opiniones de quienes participaban, por lo tanto, decidí focalizarme en la experiencia de este proyecto.

En la misma página web pude conocer que la dirección de *Darkeinu* estaba a cargo de Viviana, a quien había tenido como profesora en "la escuela de bailarines-*Habimá*", curso de formación en danzas israelíes que ofrece Hebraica para los adolescentes. Enseguida procuré contactarme con ella, en principio por correo electrónico, ya que me habían facilitado su dirección. Como introducción, recurrí a recordar nuestra relación previa: "fui alumna tuya..." y a continuación, a comentar mis intenciones de realizar un trabajo de investigación sobre las danzas israelíes, tomando como referente la actividad de *Darkeinu*. Ella me respondió que me recordaba y concertamos una cita para conversar sobre el tema.

El primer encuentro con Viviana significó, por un lado, volver a ingresar a la sede de la institución, que hacía tiempo no frecuentaba. Allí me reencontré con

varias personas que conocía desde mi etapa de "socia", que seguían trabajando en Hebraica, muchos de ellos desempeñando cargos más elevados. Viviana era una de ellas. Cuando era docente en la "escuela de bailarines", solía verla al entrar a los salones, para dar la clase. Ahora me recibía en su oficina, dentro del "departamento de cultura", en calidad de coordinadora del área de danzas. Comentaré sintéticamente algunos aspectos relevantes del encuentro, según fue reconstruido luego en las notas de campo.

(En la oficina)... mientras esperaba que se desocupara, pude ver carteles informativos sobre diversas propuestas que se ofrecían en la institución, promocionadas por Viviana: "tango", "bailes de salón", "danzas árabes", "Hip hop", "rikudim niños", "rikudim adultos", la "escuela de bailarines" y tres elencos, "Darkeinu", "Mazmeret" y "Abecedario", los dos primeros de danzas israelíes y el tercero de danza contemporánea. Apenas me siento para iniciar nuestra conversación, Viviana me pregunta: "¿No bailas más?, bailabas lindo...". Le repito lo que le había dicho por teléfono, que dejé danzas israelíes, pero seguí bailando otras cosas.

A continuación, invita a que pasemos a hablar del proyecto, diciéndome: "Antropología, ¿no?". Respondo afirmativamente y comienzo a comentarle mis objetivos. En un momento aludo a los "estilos", y ella interrumpe:

Viviana: "Ya no se bailan los estilos como antes, cada grupo hace sus mezclas, en las que involucran otros elementos. Cada vez hay menos "público" para las danzas israelíes... La gente, los jóvenes quieren bailar otras cosas..."

Recuerdo lo que he leído sobre el nuevo "proyecto fusión" y pienso que tiene que ver con lo que me está contando.

C: Vi el textito sobre el proyecto de *Darkeinu* en la página de Hebraica, que habla de la "fusión", del vínculo entre las "raíces" y la "situación actual"...

V: *Es algo que nos propusimos este año y todavía no se que va a salir...yo sostengo que tengo dos identidades: una argentina y otra judía...*⁵

(Me llama la atención esta autorreferencia, por lo que me había contado acerca del interés de los jóvenes en otras danzas, pensaba que había surgido a raíz de sus manifestaciones, pero, al parecer, me equivocaba).

C: ¿Este nuevo proyecto surgió por intereses de los bailarines?

V: "¡No!" -me dice frunciendo el seño, con un gesto que enfatiza la negación- "Fue interés mío...Yo digo que puedo hacer un baile de un *Knishe*⁶ y es folklórico, porque el folklore pasa por otro lado, no por los pasos. Porque si te quedas solo con los estilos, los pasos..."

La conversación continúa en una descripción breve sobre la estructura del proyecto, sobre la situación actual del Movimiento de Danzas Israelíes en Argentina y comparándolo con etapas pasadas más prósperas y sobre los diversos

⁵ En adelante, el resaltado en negrita dentro de las citas, responde a una intencionalidad de quien escribe. Se trata de destacar partes de discurso que resultan relevantes para el análisis.

⁶ Comida tradicional judía

intereses en juego. La primera entrevista con la directora, y el material que me facilitó como "CV" del elenco, me permitieron conceptualizar la propuesta y contextualizarla en relación a la trayectoria del grupo, enmarcada en su situación con respecto a la institución, al Movimiento de Danzas Israelíes, a la colectividad judía y a la sociedad argentina.

A la vez, algunos elementos de esta primera charla, luego resultaron claves en todo el proceso de análisis. Entre ellos, la afirmación de que Viviana había sido la mentora y gestora del proyecto, basada en su propia autorepresentación identitaria, se postuló como uno de los factores más influyentes en el desarrollo del proceso estudiado y de su abordaje.

Por último, este encuentro fue el que me permitió la realización del trabajo de campo dentro de la institución, dado que fue Viviana la que me indicó los pasos necesarios para conseguirlo.

V: "Podes observar todas las clases que quieras, yo no tengo ningún problema. Lo que sí escribime una carta para presentar acá (en Hebraica). Explicá un poco tu proyecto, decí que te gustaría hacerlo acá porque fue el lugar donde te formaste...- haciendo un gesto- acá eso sirve, viste, y pone que querés trabajar con Darkeinu por este nuevo proyecto..."

C: ¿Podré filmar?

V: "Sí, yo ceo que no va a haber problema, escribilo en la carta."

Estas indicaciones influyeron en mi actitud hacia el campo, comprendiendo (o recordando) la necesidad de demostrar mis lazos previos de pertenencia con la institución. Este carácter modeló mi conducta en todo el proceso, al tiempo que me abrió las puertas a la institución y a la aceptación de algunos *performers*. La reflexión sobre estos particulares será presentada a los largo de los capítulos. Por el momento, en esta narración sobre la aproximación al campo, pasamos, finalmente, al acuerdo realizado con Viviana y, a través de ella, con Hebraica.

Luego de dos semanas de haberle enviado la carta a Viviana, sin recibir respuesta, la llamo a su oficina. Le explico que el motivo de mi llamada es para saber si le ha llegado el escrito. Ella me responde afirmativamente y agrega que "está todo bien", que, en todo caso, después me pedirán que entregue los resultados de mi trabajo. Acordamos, entonces, que podré ingresar a los espacios de ensayo, "a todos los que quiera" en el transcurso del año, y también que podré realizar registros fílmicos. Acerca de las devoluciones, además de enviarle el trabajo final, la

tesis, le propuse ir haciéndole entregas de parte del material filmado en los ensayos, que aceptó encantada. De esta manera, en el ensayo siguiente a dicha conversación, comencé a realizar mis observaciones, las que se extendieron desde el mes de mayo hasta fines de diciembre.

Antes de enfrentar el comienzo de la "observación-participante" de los ensayos, realicé una revisión analítica, tanto de los registros de la interacción ya iniciada con Viviana, del material que ella facilitó acerca de los proyectos de danzas israelíes de la institución⁷ y la historia de *Darkeinu*, como de otros documentos sobre el tema, entre ellos, el libro que mencionamos más arriba ("Danzas Folklóricas Israelíes: La Experiencia Argentina"). Este proceso me permitió elaborar una primera descripción analítica del campo, contextualizando el proceso que me proponía abordar, y establecer una distancia conceptual con respecto al mismo, necesaria para el "extrañamiento" antropológico propio del tipo de proyecto que me disponía a iniciar.

A continuación, presentamos algunos elementos de aquella primera descripción, con las ampliaciones y reelaboraciones alcanzadas a lo largo del proceso.

4. Breve reseña de *Darkeinu* y el Movimiento de Danzas israelíes en Argentina

En nuestro país, las danzas israelíes comienzan a practicarse en los '50, enseñadas por jóvenes que viajaban a Israel y, al regresar, transmitían lo aprendido en los centros juveniles sionistas a los que pertenecían. A partir de mediados de los '70, en el contexto de la dictadura militar, el foco se desplaza hacia las instituciones socio-deportivas y clubes en general, coincidiendo con la reorientación de los aportes en recursos humanos y económicos dentro de la colectividad judeo-argentina (Freinquel y Wilensky, 2002: 18). En este contexto, en 1975 llega al país la profesora de danzas internacionales Carole Iafa, y se ofrece a

⁷ El relevamiento de cursos y talleres de danzas israelíes de la institución, formó parte del trabajo que hemos realizado en el marco del proyecto UBACYT F821, "Cuerpo y multiculturalismo en prácticas socio-estéticas contemporáneas. Un estudio comparativo sobre *performances* en las ciudades de Buenos Aires y Rosario", dirigido por Silvia Citro.

dictar clases de danzas israelíes en el club denominado "Sociedad Hebraica Argentina".

Esta institución, creada en 1926 y que entre sus principios sostiene el apoyo enfático al Estado de Israel (a partir de su creación, en el año 1948), accede al ofrecimiento. En primera instancia, abre un taller de bailes folklóricos israelíes para los jóvenes que participaban de las actividades grupales, a cargo de la profesora recién llegada. En su nuevo rol, Carole comienza a modificar los *rikudim* para armar coreografías, que se presentan en eventos institucionales. En este marco se integran al grupo jóvenes que se habían formado en estas danzas dentro del circuito comunitario. De esta experiencia, en el año 1975, surge *Darkeinu*, primer elenco de danzas folklóricas israelíes de Argentina, bajo la dirección de Carole Iaffa.

Cabe mencionar que a partir de estos años se produce un incremento general de practicantes de danzas israelíes en nuestro país, principalmente desde que se instala la dictadura militar. Como recuerdan quienes han integrado el "Movimiento" en aquella época, el marco de dicha práctica se percibía como un espacio "seguro", en donde podían juntarse con "sus pares" y hacer aquello que les causaba placer. En consecuencia, los grupos de *rikudim* pasaban a constituirse en ámbitos que combinaban la formación y práctica artística, la creación de vínculos sociales y la posibilidad de recreación y esparcimiento. Viviana, por ejemplo, nos comenta:

"pero cuando yo bailaba era diferente. Pasaban otras cosas, era un lugar de encuentro social...de chicas y chicos... se formaban parejas... Además yo pasé la época del proceso, los padres se sentían seguros pensando que sus hijos estaban en un lugar que no les iba a pasar nada, y nosotros aprovechábamos..."

En este contexto se comienza a centralizar y a dar impulso a la formación del "Movimiento de *Rikudei-am* en Argentina". La institución que se encarga de esta tarea es La Federación Argentina de Centros Comunitarios Macabeos (FACCMA), creando el cargo de "coordinador" del Movimiento. El primero en cubrirlo es Guiora Kadmon, un coreógrafo israelí contratado por la institución para este fin, en 1978. Además de las tareas generales asumidas, Guiora se suma a la coordinación de *Darkeinu*. Tanto él como Carole se dedican a la composición de las coreografías para el elenco, basadas en los "estilos" de danzas israelíes.

En la década '80 se desarrolla el auge del Movimiento de *rikudei-am* en la Argentina, que contaba ya con gran cantidad de practicantes y una actividad intensa. En diversas instituciones de la comunidad se dictan talleres de *rikudim* y se crean elencos que elaboran coreografías para presentar en escenarios. Abi, quien se dedica a la práctica y enseñanza de estas danzas desde aquella década, lo recuerda así: "...te hablo del año '89, era la época que había quinientos mil grupos de *rikudim*, llenos de varones, llenos de mujeres, o sea, era el furor..."

En este contexto, Carole Iaffa comienza a introducir otros elementos expresivos en las coreografías que compone para *Darkeinu*, como la danza-teatro y la danza contemporánea, pero basándolas en elementos de la historia del pueblo judío.

En 1982 Guiora regresa a Israel y llega en su reemplazo el coreógrafo israelí Ofer Maliaj, contratado por FACCMA "con el objetivo de transmitir el folklore del pueblo judío con todas sus influencias, preservando sus raíces y recreándolo en todas sus formas, utilizando para ello la danza" (Freinquel y Wilensky, 2002: 148). El nuevo coordinador también pasa a hacerse cargo de la dirección del *Darkeinu*, componiendo coreografías que volverán a basarse en los diversos "estilos" israelíes (como en la primera etapa).

Por otro lado, ese mismo año *Darkeinu* es nombrado como el mejor grupo de danza folklórica de Buenos Aires por la municipalidad de dicha ciudad, y realiza un espectáculo en el Teatro Municipal General San Martín. En 1984, Ofer regresa a Israel y Carole retoma la dirección, creando el espectáculo "*Darkeinu*, una *leaká* de Buenos Aires", para el que se emplean géneros musicales identificados con esta ciudad, como el tango. Al año siguiente comparte la coordinación con un joven integrante de la compañía, Isidoro Mandelbaum. Finalmente, en 1986, la antigua directora deja la compañía, de la que se hace cargo su compañero, junto a una ex bailarina fundadora de la misma: Liliana Sedler.

A partir de allí *Darkeinu* cambia su nombre, pasando a denominarse "Compañía de Danzas Judeo-Argentina", en consonancia con la orientación de los últimos años. En este sentido, "siguiendo en la búsqueda de un lenguaje Judeo-Argentino", se crean coreografías para solos, dúos y tríos: "Chau x 2+1", con

música de A. Piazzolla, "Borrachos", (dúo cómico), "Tas" un solo de proyección Folklórica.

En 1989, a través de un trabajo de investigación histórica, Liliana e "Isi" crean un espectáculo sobre los primeros cien años de historia judía en Argentina. Al año siguiente realizan una gira exitosa por la Unión Soviética. Al regreso se repone el espectáculo "Cien", esta vez en el teatro San Martín. Luego, los directores se dedican a un nuevo trabajo de características similares, esta vez sobre la expulsión de los judíos de España y el descubrimiento de América.

Siguiendo el relato de Abi, "en los años '90 comienza como el decaimiento..." del Movimiento de *rikudei-am* en Argentina, representado por la baja del número de participantes en los grupos y en las actividades vinculadas. En este contexto, FACCMA deja de asumir la dirección, cerrando el cargo de coordinador del Movimiento. En consecuencia se crea la organización *Legalot*, que asumirá el rol de nuclear la actividad. Se trata de un período general de inestabilidad dentro de las instituciones de la colectividad judía de Argentina, signado por los atentados a las sedes de la Embajada de Israel y a la Asociación Mutual Israelita Argentina (AMIA), en 1992 y 1994, respectivamente. Es decir, si durante el período de la dictadura militar el Movimiento recibe gran incentivo y afluencia de gente por desarrollarse en ámbitos institucionales considerados "protegidos", los atentados de los '90 promueven la idea contraria: todos los espacios físicos pertenecientes a la colectividad judía de Argentina son vistos como posibles blancos del terrorismo, por lo que una parte de la población que los frecuenta comienza a alejarse.

Los '90 representan la época en la que quien escribe estuvo participando del Movimiento. En los primeros años asistía a talleres para niños (en los que solo había niñas), luego ingresé a la "escuela de bailarines". Allí comencé a observar signos de la disconformidad del "público de danzas israelíes", ya que los docentes buscaban continuamente renovar la propuesta. En el año 1995, por ejemplo, se cambió la estructura tradicional, introduciendo nuevas "materias" como "salsa", "tap" y "jazz", que se sumaban a "*rikudim*". Pero las reformas no resultaban y se modificaban año tras año.

Mientras asistía a la "escuela de bailarines", en diversas ocasiones había tenido la posibilidad de observar presentaciones de la compañía representativa de la institución: *Darkeinu*. Como mis compañeras, veía al elenco con admiración, aspirando a ser parte de él, aunque nos parecía algo lejano, ya que mostraba tener un muy buen nivel técnico, además de una notable "presencia" en el escenario. Sin embargo, el clima general de los '90 también afectaba al trabajo de la compañía, que llegó a fusionarse con otro elenco de la misma institución, creándose el conjunto *Darkeinu-Zamir*, bajo la dirección de Carina Toker y Horacio Hasper.

Posteriormente el grupo quedará a cargo de la primera, quien toma como temática para los espectáculos, elementos asociados al folklore judío, como la música Klezmer y los cuentos. Luego del fallecimiento de Horacio Hasper, en 1996, los ex-integrantes de Zamir abandonan el conjunto, y quien ha quedado a cargo convoca a ex-bailarines de *Darkeinu*, para reforzar al grupo que tenía muy poca gente. Es así como se produce un retorno del *Darkeinu* fuerte, con una buena cantidad de integrantes, tanto varones como mujeres, que comparten un sentimiento de identificación con el grupo y una basta experiencia como bailarines.

Contando con esa nueva conformación grupal, en el año 1999 se realiza un espectáculo en el que se conmemoran los 25 años de *Darkeinu*. Para esto se remontan viejas coreografías que han sido significativas para el grupo, muchas de ellas bailadas por quienes las han interpretado originalmente.

Aquel fue el año en el que ingresé a la compañía, por lo que mi experiencia en *Darkeinu* se produjo en una etapa próspera para el grupo. Al año siguiente lo dejé y luego supe que muchos ex bailarines comenzaron a dejar también. Sin embargo, también ingresaban nuevos integrantes, formándose un nuevo grupo, con gente más joven. Son los años de trabajo coordinado por Carina Toker, con un grupo que ha vuelto a estabilizarse. Las coreografías siguen respondiendo a las temáticas del folklore judío y se identifican con un estilo de la coreógrafa y directora, como recuerda Dalia, actual integrante de *Darkeinu*:

"...siempre fue un grupo muy clásico, muy folklórico dentro de lo israelí, lo judío, muy delicado. Las coreografías salían siempre muy prolijas y muy

delicadas, era precioso verlo... hubo otros Darkeinu de otros directores, con oras características, la característica de Carina era: las coreo no era que explotaban, una cosa energética... pero sí prolijidad, técnica, delicadeza..."

En el 2008 Carina deja la compañía quedando en manos de su asistente, Néstor, quien monta un espectáculo basado en la Cabalá. El trabajo de este director resultó conflictivo, ya que a los bailarines que venían de años anteriores, como recuerda Daiana, actual bailarina, *no les "gustaban mucho las coreografías, y además se eligió un tema que era la Cabalá y era todo medio místico, y medio lento y no tenía mucha onda, y entre que éramos pocos..."*. En consecuencia, varios integrantes se fueron del grupo.

4. 1. Nueva propuesta para Darkeinu: el "proyecto fusión"

Al inicio del 2007, se delega la dirección de *Darkeinu* a Viviana, quien elabora una "reformulación" de la práctica, a la que denominó "proyecto fusión". Recuperando algunos elementos de la "apertura" "Judeo-argentina" dejada atrás, en este caso, la propuesta era incluir en las coreografías la recreación de las "danzas populares argentinas" (además de las "judías" o israelíes"), y la posibilidad de hacer una "fusión" entre estos diferentes géneros. Tomando los discursos legitimados en los ámbitos de formación de las "danzas folklóricas argentinas", principalmente basados en la obra de Carlos Vega, estas tendrían su origen en "los bailes cortesanos y de salón europeos" (Vega, 1952:26). Los diversos géneros que conforman el conjunto así denominado, se desarrollaron en la época de la colonización, en ciertas regiones del país habitadas por colonos, principalmente en "la Campaña". Con la conformación de la nación, estas danzas pasaran a colocarse como representativas del folklore argentino.

Junto con la incorporación de las danzas folklóricas argentinas, durante el 2007 también hubo cambios en la conformación de *Darkeinu* y en la estructura de la actividad. En primer lugar, se dividió y jerarquizó el rol de "director". Antes una o dos personas ocupaban este cargo, encargándose de elaborar la mayoría de las coreografías, decidir si enseñar algunas de otros autores, montarlas, coordinar los ensayos, programar las presentaciones, mantener reuniones con dirigentes de la institución y ocuparse de que el grupo cumpla con las disposiciones de la misma.

En el nuevo proyecto, la directora Viviana convocó a dos coreógrafos, que tomaron a su cargo algunas de las tareas mencionadas, pero bajo su supervisión, ocupando una posición subordinada con respecto a ella. La directora decidía contenidos a trabajar y se los transmitía a los "coreógrafos", para que compongan coreografías basadas en estos y las enseñen a los bailarines. Además, eran ellos quienes estaban al frente de los ensayos y mantenían un trato más frecuente con el grupo, comentando aquello que Viviana les transmitía, tanto acerca de las presentaciones, que ella organizaba, y de lo que hablaba con dirigentes institucionales. La convocatoria de estos "coreógrafos-docentes-coordinadores" se basaba en la nueva propuesta de "fusión", ya que uno de ellos estaba especializado en danzas israelíes y la otra en folklóre argentino. Sin embargo, en general, tenían la libertad de combinar los recursos expresivos que eligieran.

En cuanto a los bailarines, dado que solo habían 10 que quedaban del 2006, se realizó una convocatoria entre personas que habían participado de este y/ o de otros elencos similares, resultando la incorporación de 12 integrantes más. Pero el aumento del número era muy desproporcionado en cuanto a la tradicional distribución de mujeres y varones, ya que en *Darkeinu* ésta siempre había sido más pareja. Por lo tanto, se convocó a varones de la compañía de danzas folklóricas argentinas dirigida por la nueva coreógrafa, todos ellos estudiantes de la carrera de Folklóre del Instituto Universitario Nacional de Artes (IUNA). De esta manera, se logró sumar 12 bailarines más, comenzando el año con un total aproximado de 34 integrantes: 19 mujeres, y 15 varones. Sin embargo, en los primeros meses, 6 se fueron del grupo, 3 de los bailarines del IUNA y 3 provenientes de grupos de *rikudim*.

5. Primeros encuentros en "el campo"

El repaso de esta historia me condujo a tomar distancia con aquello que tomaba como objeto, que hasta el momento se presentaba dentro de un horizonte familiar. Había hallado signos de la existencia de un elenco del que había formado parte en el año 1999, que aún desarrollaba su práctica en el marco de la misma institución que en aquel tiempo. Sin embargo, desconocía la trayectoria recién

comentada, que ya mostraba que la nueva propuesta tenía sus gérmenes en orientaciones que habían impreso antiguos directores.

Dada la existencia de una relación previa con el campo, un conocimiento enlazado a una experiencia de la biografía personal, el proceso de construcción del objeto se asentó sobre la comparación con el recuerdo de aquella, a través de una definición de cambios y continuidades, en principio, entre *Darkeinu* 2007, *Darkeinu* 1999 y la historia general del grupo. En adelante, como expondremos en el capítulo siguiente, este proceso de conocimiento se constituyó en uno de los ejes del método de análisis utilizado.

La primera visita a los contextos de ensayo del conjunto resultó significativa en la construcción de la relación con el campo, fue el primer encuentro entre la etnógrafa y el grupo en el que se desarrollaría el trabajo. Dada su relevancia, considero útil la narración de un fragmento del mismo.

Una vez atravesadas las puertas de entrada, con los trámites identificatorios requeridos por el sistema de seguridad (al no ser socia, los oficiales de seguridad deben corroborar mi identidad y el motivo que me lleva allí; en este caso, se comunican con Viviana, para certificar que he gestionado con ella el permiso, como les he informado), tomo el ascensor hasta el sexto piso. Bajo y me dirijo hacia el salón grande, en donde solía ensayar años atrás. En la puerta de entrada, del lado de afuera, veo un grupo de jóvenes sentados, conversando. Imagino que son integrantes del elenco. Me acerco y pregunto:

C: ¿Ustedes son de *Darkeinu*?

A: No se nota pero sí - me responde una de las muchachas, riendo.

C: ¿ensayan acá adentro?

A: Sí.

Me asomo al salón y escucho música de folklore argentino, veo que adentro, cerca del equipo de música, hay un grupo de jóvenes. Dos de ellos (varones) están bailando, los demás (entre los cuales hay varones y mujeres) están sentados. Pienso que la escena es extraña para la imagen que me había quedado de *Darkeinu*.

Vuelvo hacia el grupo que está en la entrada y les pregunto por los coordinadores. Me dicen que aun no han llegado. Decido presentarme con ellos.

C: Me llamo Cynthia y soy estudiante de antropología. Estoy haciendo una investigación sobre las danzas israelíes y particularmente me interesé en analizar la experiencia de *Darkeinu*, por esta propuesta de "fusión" recién iniciada.

Me miran sonriendo y algunos ríen haciendo bromas acerca de que voy a investigarlos a ellos. Les pregunto qué les parece el nuevo proyecto, me responden solo "está bueno...".

Al rato llegan un hombre y una mujer de aproximadamente 35 años, a los que el grupito que está afuera reprocha en broma el atraso. *"Estamos acá desde las 7 de la tarde, estábamos reunidos"*, responde el varón. Saludan sonriendo a los jóvenes que estaban conversando conmigo, me saludan a mí y todos ingresamos al salón. Les digo mi nombre y ellos también lo hacen: Glenda y Abi. Una chica me dice: *"ellos son los profes"*.

Me acerco a la profesora.

C: Yo soy Cynthia...no sé si Vivi te hablo...

G: "No"...-me dice sonriendo.

C: Soy estudiante de antropología y estoy haciendo un trabajo sobre las danzas israelíes. Hable con Vivi y le pedí a permiso para hacer observaciones en los ensayos y, si no les molesta, también filmar....

G: *"No, si de arriba te dieron el OK, esta todo bien"*.

Me acerco a Abi, que ya esta adentro del salón, para hacerle el mismo comentario. Me sonríe y dice: *"bueno, bárbaro"*

Estas primeras interacciones, al igual que ocurrió en la entrevista con la directora, influyeron en la orientación de mi actitud y preconceptos. En primera instancia, comencé a tomar en cuenta la nueva estructura jerárquica: quienes participan del ensayo no son quienes toman decisiones. Esto ya se había comenzado a configurar en la entrevista con Viviana, pero aquí obtenía una idea sobre la disposición de los docentes: si algo "venía de arriba", no se prestaba a discusión.

Por otra parte, el ingreso al espacio de ensayos, inevitablemente, creaba un lazo de continuidad con el período en el que participaba en los mismos como integrante del grupo. *"Darkeinu"* seguía ocupando el mismo espacio físico dentro del edificio de Hebraica, y disponiendo del mismo horario que antaño. En base a estas similitudes, podía comenzar a suponer una continuidad en las relaciones de entre el elenco y el club, que se afirmaba con otros rasgos: la directora del grupo seguía siendo intermediaria entre este y la institución, cuyo cargo implicaba un contrato laboral con la misma.

Sin embargo, en el nuevo proyecto del 2007 se introducía un elemento adicional de mediación: el rol de los coreógrafos, que se hacían cargo de algunas tareas que antes asumían los directores. Por otro lado, la música de folklore argentino, colocada por nuevos integrantes, resultaba una marca del factor de cambio más significativo del "proyecto fusión": la introducción de géneros del

folklore de nuestro país y de integrantes cuya trayectoria estaba identificada con los mismos.

En síntesis, frente al inicio del trabajo, concentramos el estudio en el proceso atravesado por el grupo constituido en torno al "proyecto fusión" de la "Compañía de danzas Judeo-Argentina *Darkeinu*" durante el año 2007. De acuerdo a las primeras indagaciones en el campo, consideramos que se trata de un elenco de danzas con una estructura de práctica históricamente reproducida, sostenida por el apoyo de la institución a la que representa y que responde a las premisas de esta última, siendo la vinculación con "la cultura judía" y el refuerzo de "lazos con Israel" algunas de las más significativas. En el año en que se ubica nuestro trabajo, la nueva directora del grupo impulsa una reorientación, como lo han hecho los directores que se han sucedido. En este caso se trata de la incorporación de géneros del folklore argentino, contando con una coreógrafa y con bailarines especialistas en ellos. Los cambios y continuidades desarrollados a lo largo de esta experiencia, a partir de la interacción entre sus participantes, serán el foco de atención de nuestro abordaje.

Capítulo 2

Combinando ramas disciplinares: Una aproximación desde la antropología de la danza y la antropología visual

El proyecto de investigación cuyo inicio fue descrito en el capítulo anterior, reconoce sus antecedentes, por un lado, en el estudio antropológico de la práctica de danzas, el movimiento corporal y los estudios de la *performance*, y por el otro, en el empleo de medios audiovisuales en la antropología y en las elaboraciones teórico-metodológicas centradas en esas herramientas. Nos proponemos aquí buscar y analizar los puntos de contacto entre estas ramas disciplinares, para poder combinarlas dentro de un enfoque teórico-metodológico capaz de abordar nuestro caso.

Si bien diversos autores han analizado los antecedentes, el surgimiento y desarrollo de estas ramas disciplinares, en este capítulo sólo retomaremos a aquellos que han sintetizado los principales cambios teórico-metodológicos, para poder situar así nuestra propuesta analítica.

Comenzaremos por los antecedentes de los estudios que se enmarcan en estas áreas, pues como veremos, el movimiento corporal y la filmación han estado estrechamente vinculados.

1. Primeras aproximaciones: el movimiento y la filmación

Varias reconstrucciones de la historia de la antropología visual se remiten, como punto de inicio, a la experiencia llevada a cabo por el fotógrafo inglés Edward Muybridge, en 1872, que consistió en el empleo de una secuencia de fotos por intervalo de tiempo para analizar la mecánica del galope de los caballos. Como afirma Guarini, con esto "estableció uno de los fundamentos básicos del cine: la descomposición del movimiento" (Guarini, 1991: 150). A partir de allí, el fotógrafo continuará la implementación de este método con humanos. Años adelante,

siguiendo este principio, se inventa la cronofotografía, aparato capaz de tomar 12 fotos por segundo, con el cual se podrán producir imágenes en movimiento.

En el campo de la antropología, en 1895, Félix-Louis Regnault usa este método para un estudio comparado del comportamiento corporal humano. Tres años después, Haddon realiza el primer film "en terreno" durante una expedición en el Estrecho de Torres (Guarini, 1991: 365).

Este tipo de investigaciones no serán continuadas en la disciplina durante las décadas siguientes. Sin embargo, en los años '20, se elaboran dos propuestas cinematográficas que más adelante incidirán en el desarrollo de la antropología visual. La primera se remite a la experiencia llevada a cabo por Robert Flaherty, durante la realización de una película sobre la vida de una familia esquimal de Canadá. En el proceso de rodaje, utiliza un método que luego será uno de los principios de los *films* etnográficos: instala un laboratorio en la Bahía de Hudson con el cual logra proyectar las imágenes a uno de los participantes, Nanook. De esta manera, este puede evaluar el curso que toma el registro que representará su forma de vida, opinar sobre el mismo y proponer escenas a filmar.

La segunda propuesta es elaborada por el soviético Vertov, quien la denominará "cine-verdad". En líneas generales, ésta consiste en filmar espontáneamente a las personas mientras realizan sus actividades habituales, sin elaborar un guión previo, entendiendo que a través de esta improvisación se puede "mostrar a las personas sin máscara, sin artificios" (Guarini, 1991: 363-364).

Volviendo al campo de la antropología, quien retoma la utilización de la cámara para analizar el uso del cuerpo en actividades regulares, como danzas, juegos y técnicas de manufactura, será Franz Boas, pero recién en 1930. Según comenta Ruby (1980), este empleo estaba especialmente impulsado por el interés del autor en el análisis de los movimientos y los gestos, tanto de actividades cotidianas como ceremoniales o rituales (como aquellas que denominamos "danzas"). Boas entendía que los estilos de las mismas estaban relacionados dentro una cultura, que estaban determinados por ella y que resultaban significativos en la identificación cultural de quien las ejecutaba (Ruby, 1980: 10).

Unos años después Bateson y Mead utilizan fotos y video como herramientas de investigación, teniendo como objetivo "captar el carácter balinés

y sus formas de exteriorizarse" (Bizet, 2002). Nuevamente hallamos aquí el recurso al registro visual para actividades habituales, como caminar, comer y/o bailar, de un grupo sociocultural. En este caso, los autores se interesan especialmente por las manifestaciones visuales de la interacción social. Como expresa Bateson,

"Por medio de las fotografías es posible evitar la construcción artificial de una escena en la cual un hombre, observando una danza, mira a un avión y tiene un sueño; es posible evitar también la esquematización de elementos simples en estas escenas que queremos enfatizar -la importancia de los niveles en las relaciones interpersonales barinesas- de tal forma que la realidad de las escenas en si mismas es destruida" (Bateson y Mead, 1942: xii).

A partir del material registrado, ambos antropólogos realizaron elaboraciones teóricas sobre temas específicos. Mead se sirve del mismo en su teoría sobre la educación. Bateson, junto a Holt (1942), elaboran hipótesis sobre correlaciones entre la danza, el movimiento en las actividades rutinarias, y el temperamento de un grupo cultural, planteando que la danza representa la intensificación del comportamiento cotidiano.

Luego de la Segunda Guerra Mundial, el desarrollo tecnológico permite el acceso a cámaras más livianas, facilitando su utilización en el trabajo de campo. A partir de esos años muchos antropólogos comienzan a hacer uso de esta herramienta (Rouch, 1985: 103). En algunos casos se trata de integrarla dentro de un marco de análisis previamente estructurado, como lo hacen aquellos autores que comienzan a sentar las bases de una antropología del movimiento corporal y de la danza. En otros, se iniciará un trabajo de reflexión y experimentación sobre la utilización de medios audiovisuales en una investigación, sobre la que se constituirá la antropología visual.

Entre los primeros se encuentra el trabajo de Marcel Mauss, quien insiste en recurrir a la cámara como herramienta de investigación antropológica. Desde su punto de vista, es necesario filmar todas la "técnicas del cuerpo" que emplean diversos grupos humanos; tanto aquellas generalmente compartidas por todos, como comer, caminar, dormir; como las más especializadas, como bailar, nadar, trepar, etc. (Rouch, 1985: 103). En el marco de su obra, emplea la cámara como medio de análisis de sus hipótesis, que postulan la incidencia de la cultura sobre

las formas específicas de usar el cuerpo. En este punto se acerca a Boas, así como en la observación de que se puede reconocer la procedencia sociocultural de alguien por su manera de caminar. Mauss sostiene que las técnicas corporales son aprendidas en el marco de cada comunidad, por el contacto que conlleva la vida en común, y que el análisis de este aspecto de la actividad humana debe analizarse desde un triple punto de vista: sociológico, psicológico y físico (Mauss, 1936).

En ese mismo período, un ingeniero francés y una bailarina norteamericana, formados en antropología, comienzan su labor de orientación etnológica. El primero, Jean Rouch, se concentra en el cine etnográfico, entendido como forma de conocimiento de las sociedades humanas; la segunda, Gertrude Prokosh Kurath, en el estudio comparativo de formas coreográficas. A través del trabajo reflexivo sobre la propia práctica, la elaboración de propuestas teórico-metodológicas y la promoción del debate en las respectivas áreas, ambos contribuyen a asentar las bases para el desarrollo de dos ramas disciplinares: la antropología visual, como aquella que se dedicará al análisis del uso del medio de expresión audiovisual en antropología y al estudio del cine documental etnográfico (Ardevol, 1994: 42); y de una antropología de la danza, que se ocupará de indagar las relaciones entre problemáticas socioculturales y aquellas actividades corporales reconocidas como "danza" (Kurath, 1960).

Con el impulso de estos aportes, durante los años '60 se incrementa la actividad en los campos correspondientes, que comenzarán a constituirse como subdisciplinas a partir de los años '70. Ambas, a su vez, atravesarán una etapa de autocrítica y reflexión desde los '80, que lleva a la elaboración de nuevas corrientes. Repasaremos brevemente estas historias paralelas, puntualizando las principales propuestas teórico-metodológicas elaboradas en cada una.

I. La antropología visual

Al reflexionar sobre su trabajo, Rouch (1985: 117) postula que la cámara permite una nueva forma de pensar y de practicar la antropología, constituyéndose en una herramienta de comunicación entre el investigador, el grupo en el cuál se trabaja y la audiencia. Desde esta perspectiva, junto a Edgar Morin, realiza

"Crónica de un Verano" (1960), film que se considerará generador de una nueva modalidad cinematográfica denominada "*cinema vérité*", inspirada en los trabajos de los precursores de los años '20, Robert Flaherty y Dziga Vertov. Como explica Ardevol, el *cinema vérité* de Rouch

"toma de Vertov sus técnicas de observación, su concepción de filmación espontánea y la ausencia de un guión previo. Flaherty aporta al *cinéma vérité* el proceso de producción; esto es, el contacto con los sujetos filmados, exponerlos al propio material obtenido para provocar nuevas respuestas, la interacción abierta y creativa entre sujetos y realizador" (Ardevol, 1994: 90).

En esta modalidad, el etnocineasta no pretende mostrar una realidad tal y como sucedería si la cámara no estuviera allí, sino una realidad que emerge en el contexto etnográfico, donde la cámara es catalizadora y provocadora de las acciones y respuestas que filma (Ardevol, 1996).

El *cinema vérité* se postula como oposición a la modalidad expositiva de representación, que ejercía influencia sobre la producción de cine documental en aquellos años. Esta se basaba en la construcción del film como desarrollo argumentativo de una posición teórica, en la que las imágenes y las voces se utilizaban como ilustración de la explicación verbal (Ardevol, 1994: 85-86). La disconformidad con esta perspectiva se tradujo en otras dos propuestas desarrolladas por el mismo período que la recién comentada: el *observational cinema* y el *direct cinema*. Pero, a diferencia del *cinema vérité*, estas últimas no incluyen la puesta en evidencia de la interacción entre aquellos que están de uno y del otro lado de la cámara; incluso tratarán de que ésta pase desapercibida.

Retomando y reelaborando aspectos de la obra de Rouch, se desarrollan dos nuevas orientaciones, que comenzarán a ejercer influencia en el modo de producción de cine etnográfico en los '80. La corriente *participativa* coloca el foco en la preocupación del autor sobre la participación de los sujetos filmados, en todo el proceso de investigación filmica; mientras que la *reflexiva* responde a la necesidad de explicitar los propios supuestos y estrategias del investigador, reconociendo que estos inciden en aquello que se presenta.

David Mc Douglall (1995), impulsor de la primera de ellas, coincide con Rouch en no pretender filmar alguna realidad exterior, ya que el cine etnográfico

solo puede referirse al encuentro cultural que éste mismo genera, entre el realizador, el sujeto filmado y el espectador. Para ambos, en dichas situaciones hay una interacción entre lo que propone, pretende e interpreta el investigador y los acontecimientos que se desencadenan, impidiendo que éste tenga el control absoluto sobre el desarrollo del film. Lejos de ver en esto una dificultad, Mc Douglall propone enfatizarlo, ocupándose de escuchar y aceptar los aportes de los sujetos filmados, planteando un trabajo de co-autoría (citado en Ardevol, 1996).

Asimismo, Mc Douglall comparte con Rouch la preocupación por lo que el film hace en la vida de los sujetos filmados. Preguntándose qué efectos y qué beneficios puede dejarles, cómo la producción puede articularse con los intereses de la gente, afirma, en principio, que se debe procurar escuchar sus necesidades y sus expectativas. Para el precursor del cine participativo, la película pertenece, en primera instancia, a las personas filmadas (Mc Douglall, 1995).

El cine antropológico *reflexivo* toma diversas orientaciones, pero su punto común, como indica Ardevol, involucra reflejar en el producto, el film, el propio proceso de producción (Ardevol, 1996). Rechaza la idea del registro de una realidad y de la pretensión de objetividad, resaltando, en cambio, la importancia de la subjetividad como constructora de la narración; coincidiendo, en este punto, con la postura de Rouch. En ese sentido, Jay Ruby, uno de los principales exponentes de la corriente reflexiva, insiste en la necesidad de dar cuenta de las condiciones de producción, que el espectador pueda ser consciente de ellas, que pueda captar la conexión lógica entre el productor, el proceso y el producto (Ruby, 1980: 157).

1.2. De la Antropología de la danza a los estudios de la performance

Para muchos autores, la denominada "antropología de la danza" reconoce un momento fundante en 1960, con la publicación de un artículo elaborado por Kurath, titulado "*Panorama of dance ethnology*". Este artículo, producto de un trabajo de investigación sobre el estado del arte de dicho campo de estudios, incluye una propuesta programática para la formalización del mismo como rama de la antropología.

Con este fin, el primer aspecto que aborda es la definición del objeto de estudio. La etnología de la danza, dirá Kurath, se ocupa de un tipo de actividad corporal específica, que encuentra sus raíces en el movimiento cotidiano, pero se diferencia de este a través de un proceso de "estilización", orientado al alcance de un patrón. El propósito de este proceso, agrega, trasciende la utilidad (Kurath 1960: 234). Bajo esta definición, la autora postula que la disciplina debe ocuparse de todos los tipos de danza, diferenciándose de aquellos autores que restringían el objeto a las danzas "étnicas" y/o "folklóricas". No pueden dejarse afuera, por ejemplo, las danzas para espectáculo, ya que ellas también expresan facetas significativas de la vida de los pueblos; además, muchas de ellas tienen un origen popular, por lo que la distinción resulta problemática.

En un artículo denominado "La Coreología, Ciencia Folklórica de la Danza" (1959), Kurath ordena la propuesta metodológica en niveles de análisis. El primero responde a la etapa de "recolección de datos", basada en la observación de las danzas en los contextos en que ellas se desarrollan (sean fiestas, rituales, espectáculos, etc.). Aquí la autora presenta un listado de elementos a registrar:

- "1) El lugar, arreglo de los participantes, espectadores, objetos ceremoniales y teatrales.
- 2) Los participantes, número de hombres, de las mujeres, de los chicos, de los jefes.
- 3) La disposición de los participantes, la geometría, la progresión.
- 4) Los movimientos del cuerpo, pasos, posturas, gestos.
- 5) La estructura de la danza en totalidad" (Kurath, 1959: 8-9)

El segundo nivel corresponde al "análisis del material relevado". Aquí se utilizan sistemas de notación, para identificar estilos de movimiento y progresión en relación a la rítmica; y esquemas de planes de fondo, para la distribución espacial de los participantes, de los roles, la relación entre ellos, etc. Para este proceso, Kurath (1959: 9-10) propone una serie de elementos y un orden a seguir, que abarcan estilo, entrelazamientos, ritmo y estructura.⁸

⁸ 1) El *estilo* (o calidad), el cual, si bien se manifiesta en todos los aspectos kinéticos, es más evidente en la *postura* y la *dinámica*. Es necesario distinguir si se combinan diversos estilos, y si estos diferencian a los participantes. En la notación, puede ser mostrado con mayor precisión por símbolos diacríticos de flexión o extensión, acento, dinámica y esfuerzo. Esos símbolos pueden ser escritos aparte como indicadores de estilo o puestos junto la planilla de notación.

El tercer nivel de análisis es el "interpretativo": aquí se trata de establecer correlaciones y explicaciones relacionadas con los problemas "comunes con la antropología": "funciones" y "motivos" involucrados en tales danzas; relación entre aspectos coreográficos y formas de organización social, roles femeninos y masculinos, individuo-grupo, etc.

El cuarto nivel de análisis que propone, son las comparaciones entre danzas de diversos pueblos o del mismo en diferentes momentos; para analizar problemas de "difusión", "transculturación", "cambio", "continuidad", etc. La base para estas comparaciones serán las notaciones y esquemas elaborados en la etapa de análisis.

El último nivel corresponde a "los aspectos psicológicos". Estos requieren de la ampliación del registro y del análisis de elementos como: las emociones evocadas en la danza, tanto en los participantes como en los espectadores; los valores, reflejados en las opiniones sobre las normas; y las *actitudes* hacia las danzas, expuestas en las reacciones de la audiencia.

Otra propuesta para el abordaje socio-antropológico de la danza, surge en el marco del proyecto cantométrico, dirigido por Alan Lomax. Este último tenía por objetivo "desarrollar una técnica descriptiva que pudiera localizar los grandes patrones estilísticos en el registro musical y luego encontrar qué regularidades subyacen y son relevantes a esos estilos formativos" (Reynoso, 2006: 68). Luego de unos años de trabajo, Lomax decide iniciar un estudio similar con los patrones dancísticos.

2) Los *enlazamientos*, las agregaciones de *pasos* o de *ademanos* que forman *motivos* típicos, frases coreográficas. Ejemplos de motivos de danzas tradicionales son la "polka" y el "zapateado".

3) El *ritmo*, que es parte de los motivos: los tres tiempos del zapateado, cuatro de la polka. El *tiempo* es también importante: rápido, grave, cambiante.

4) La *estructura* más amplia de la danza, que une las etapas anteriores, se trata del desarrollo de los motivos y su relación con la música. Por ejemplo, una estructura puede consistir en la repetición de un motivo, con cambios dinámicos y aceleración. Tomando la notación del análisis musical, la alternancia de dos motivos daría una forma binaria (AB), forma ternaria (ABA), rondo (ABACA), etc.

En primer lugar, el autor quería confirmar las correlaciones halladas en la *cantométrica* con otra actividad expresiva, ya que, según su teoría sobre el "estilo" como indicador social, este debía hallarse en diferentes manifestaciones de una cultura. A la vez, Lomax sospechaba que los aspectos rítmicos y métricos de las canciones pueden provenir de la danza (Lomax, 2000 [1968]).

Es así que Lomax decide iniciar un estudio comparativo sobre estilos de movimiento corporal de diferentes grupos, en el que analiza la utilización del cuerpo en las danzas y en actividades cotidianas, sosteniendo la existencia de una relación entre las mismas. Para llevar a cabo ese trabajo, el autor se apoya en la disponibilidad de registros filmicos sobre grupos de personas de diversas partes del mundo, que se había incrementado para esa época (debido, en gran parte, a las posibilidades de las nuevas tecnologías, como mencionamos anteriormente). Considerando este material como "datos" de la realidad, valora el tipo de filmaciones acordes a la modalidad *observacional* descrita más arriba, y estimula su desarrollo (Lomax, 1971).

A partir del análisis de estos *films*, elabora una plantilla con una serie de variables, que sirve para analizar y comparar los estilos de movimiento observados, entre ellas: las partes del cuerpo más involucradas en la realización de movimientos; la actitud corporal o postura de base a partir de la cual se desarrollan las acciones; y la forma que adoptan los movimientos y las dinámicas involucradas, en relación a la combinación entre el uso del tiempo, peso, espacio y energía. Estos parámetros son tomados de los estudios del análisis del movimiento de Laban (Lomax, 1971). Como mencionaba Kurath (1960), en el campo de la etnología de la danza de aquella época, estaba muy difundido el sistema de notación elaborado por este autor, básicamente para la representación de la progresión de los movimientos corporales en relación a la música. Lomax, en cambio, no está interesado en tales descripciones detalladas, sino en una caracterización gruesa del estilo, que pueda abarcar esa correlación observada entre el movimiento cotidiano y el de la danza, y servir para un estudio transcultural. Por eso, su apoyo en Laban es, principalmente, en lo que respecta al sistema conocido como "*effort-shape*", dedicado al análisis de la combinación del uso de las diferentes calidades de esfuerzo y la forma que despliegan los movimientos en el espacio.

Este trabajo lo lleva a postular que la danza cumple dos funciones interrelacionadas: conducir y modelar el desarrollo de aquellas actividades que requieren de la coordinación del esfuerzo conjunto y, al mismo tiempo, reforzar sentimientos de identificación. Como vimos, años antes, tanto Boas, como Mauss y Bateson, habían formulado ideas orientadas al planteo de tales correlaciones.

Más adelante, Adrienne Kaeppler (1972) crítica que, en la corta historia de la etnología de la danza, se ha colocado el interés principal en la descripción y en la comparación, pero no se han elaborado, a partir de ellos, análisis antropológicamente relevantes. La autora plantea una alternativa, en la que se posiciona en la perspectiva del análisis etno-científico, que concibe como "aquel que busca elaborar descripciones que puedan ser comparables a una gramática que permita al investigador aprender a hablar un idioma." (Kaeppler 1972: 173). En este sentido, considera que lo que se debe pretender conocer es la totalidad de movimientos que son significantes dentro de una cultura y cómo pueden ser combinados, desde el punto de vista de quienes sostienen la tradición. Su método se elabora en una explícita analogía con la lingüística estructuralista:

"el lingüista primero registra, en una notación fonética, todos los sonidos que él escucha; un etnólogo de la danza debe tomar, en una notación kinética, todos los movimientos vistos. El primero luego sujeta su notación fonética a un análisis *emic* para obtener un inventario de los sonidos significantes de un lenguaje; el segundo puede seguir el mismo camino, en este caso para registrar los movimientos significantes y sus posibles variaciones"⁹ (Ob. Cit.: 174).

Para realizar el contraste descrito con el punto de vista *emic*, la autora propone utilizar alguna herramienta que permita reproducir instantáneamente ante los informantes lo que se ha registrado, así ellos pueden manifestar sus juicios acerca de si la *performance* fue buena, si se trata de movimientos similares o diferentes y si hay variaciones (Ob. Cit.: 174). Una de las herramientas puede ser la filmación, sin embargo, también sugiere otra técnica en donde el etnógrafo sería el instrumento de reproducción, realizando la ejecución por él mismo para que el

⁹ La autora denomina *kinemas* a las unidades más pequeñas; estas se combinan en *morfokinemas*, los cuales portan determinados sentidos dentro del sistema.

informante pueda identificar y evaluar. Para esto, no es necesario aprender a realizar la danza tradicional correctamente, con todas las variaciones y géneros, eso llevaría mucho tiempo. Alcanza con ir recibiendo correcciones acerca de lo que esta "mal", lo diferente, lo inaceptable, que se obtiene rápidamente a través de ejecuciones en las que se cometen errores.

En una perspectiva cercana, Dridd Williams, en su tesis doctoral (1975), elabora un marco teórico-metodológico que denominará "semasiología", refiriéndose a la semiótica de las acciones humanas (Farnell, 1999: 354). Inspirada en el neo-realismo de Harré, toma especialmente su teoría del *causal power* y, en relación a ella, se referirá a los seres humanos como *agentes*, provistos del poder para iniciar sus actos, en los cuales se crea sentido. Siguiendo el post-cartesianismo de este autor, se opone a los enfoques que describen a los movimientos en términos mecánicos, aislándolos de las personas que los realizan. En cambio, para Williams, los movimientos deben ser vistos como actos significativos, que provienen de agentes con la capacidad de expresarse de diversos modos, tanto discursivos como cinéticos (citada en Farnell, 1999: 342).

Como propuesta metodológica, también establecerá una analogía con la lingüística, pero inclinada principalmente a las ideas de Saussure, de quien extrae la premisa de que los signos adquieren significado por su posición dentro de un sistema (Farnell, 1999: 357). Para la autora, esto implica conocer el campo conceptual más amplio en el, que se inscriben los actos, por lo que no alcanza solamente con la observación de los mismos.

En consecuencia, la primera tarea de la semasiología es delimitar el rango de movimientos que pueden hacer los seres humanos, teniendo en cuenta las posibilidades anatómicas y los constreñimientos estructurales del organismo. Luego, es preciso articular la estructura del espacio de acción, que la autora concibe como compuesto de 3 dimensiones espaciales atravesadas por una temporal, con la persona como centro. Una vez establecidos estos universales, se propone analizar las particularidades del sistema de acciones significativas, las formas de las mismas y su inclusión dentro de un conjunto (Farnell, 1999). Para ello, se debe poner atención a las taxonomías locales referidas al cuerpo, al

movimiento, a las dimensiones espaciales, y a las relaciones espacio-temporales; tal como pueden ser observadas, practicadas y oídas en conversaciones cotidianas (Farnell, 1999). Por último, atendiendo al contraste entre lo que el observador registra y la apreciación de los nativos sobre tales prácticas, el siguiente paso propuesto es la realización de comparaciones recíprocas entre las perspectivas de los participantes y la del observador (Ob. Cit.: 358).

En una revisión analítica del desarrollo reciente de la antropología de la danza, Reed (1998) destaca que, a partir de los '80, los más significativos aportes se han elaborado en trabajos sobre el aspecto político envuelto en las prácticas bajo estudio, y en las relaciones entre movimiento, cuerpo y cultura (Reed, 1998: 506). Por ejemplo, autores como Comaroff y Kaspin analizan la prohibición y regulación de danzas indígenas bajo el régimen colonial, que eran frecuentemente vistas como excesivamente eróticas (citados en Reed, 1998: 506). Asimismo, emergen estudios que analizan las relaciones entre danza, etnicidad e identidad nacional, asumiendo que, desde el siglo XIX, la música y la danza emergieron como símbolos identitarios potentes, tanto para grupos étnicos como nacionales (Reed, 1998: 510-511). En relación a los procesos de globalización, se analizan las transformaciones estratégicas por las que atraviesan los estilos de baile y los contextos de práctica, de acuerdo a los intereses de aquellos que las promueven. Estos procesos son destacados en el trabajo de Savigliano sobre la práctica de tango en Argentina, Paris, Tokio y Londres (citada en Reed, 1998: 514-515).

Asimismo, autores como Farnell y Lewis, plantean una serie de análisis reflexivos en los que critican la influencia que ha ejercido la concepción cartesiana dualista sobre la disciplina, que ha llevado a ver a los movimientos separados de las personas que los efectúan (citados en Reed, 1998: 520). En esta línea, Novack señala que el cuerpo ha sido visto como objeto: sujeto siempre a la manipulación por fuerzas externas, ya sean religiosas, políticas o de género (citada en Reed, 1998: 520).

Todos estos estudios se enmarcan en una tendencia que, en aquellos años, comienza a ejercer influencia en el campo: los autores dejan de interesarse tanto por la estructura de las danzas, y se preocupan más por lo que la gente hace con

ellas en las situaciones concretas en las que las practican, y qué es lo que esta ejecución genera en ellos y en los procesos sociales más amplios de los que forman parte.

Cabe mencionar que la atención que se ha colocado en las últimas décadas en la situación de práctica recibe aportes de autores del campo de la etnografía del habla (Del Hymes, 2000 [1972]) y de los estudios centrados en la categoría de *performance*, tanto desde el análisis de rituales (Turner, 1982, 1992), como del arte verbal (Bauman, 1975; Bauman y Briggs, 1990). Estos autores desarrollan enfoques que impulsan a analizar las *performances* como situaciones privilegiadas para el análisis de procesos sociales, principalmente por la cualidad reflexiva de las mismas.

Turner (1992) destaca la necesidad de adoptar una perspectiva que permita analizar la dimensión procesual de la vida social, atendiendo al poder constitutivo que las *performances* culturales ejercen dentro de ella. El autor asume que, tal como fue señalado en los primeros estudios centrados en dicha categoría, principalmente los de Singer (citado en Turner, 1992), las *performance* culturales se constituyen en marcos en los que se colocan en evidencia tanto la comunicación de valores culturales como los procesos de cambio social. Sin embargo, agrega Turner, las *performance* culturales no son solo simples reflejos o expresiones de la cultura o aún del cambio cultural, sino que ellas mismas son agentes activos de transformación, representando "el ojo a través del cual la cultura se observa a ella misma..." (Turner, 1992: 24).

En esta línea, Richard Schechner (2000) propone analizar los "procesos de *performance*", distinguiendo siete fases: entrenamiento, taller, ensayo, calentamiento, *performance*, enfriamiento, consecuencias. En cada una se persiguen diferentes objetivos: por ejemplo, "el entrenamiento es el lugar donde se transmiten las habilidades"; en el taller se "reconstruyen" elementos culturales, como modos aceptados de usar el cuerpo, textos aceptados, sentimientos aceptados, se descomponen en sus partes y se preparan para ser "inscritos"¹⁰; en

¹⁰ El término se encomilla en el original, porque lo toma de Turner.

los ensayos se componen o arreglan "cintas de conducta restaurada" con la que se elabora una "nueva totalidad unificada: la *performance*" (Shechner, 2000: 172).

Otra línea de estudios que será especialmente retomada en nuestro abordaje, es aquella desarrollada por Briggs y Bauman en relación al estudio del arte verbal en la interacción social. Bauman (1975: 302) destaca "la cualidad emergente de la *performance*", que reside en el interjuego entre los recursos comunicativos, la competencia individual y los objetivos de los participantes, dentro del contexto de situaciones particulares. Los recursos son los aspectos del sistema de comunicación que están disponibles para los miembros de una comunidad para ser empleados en la *performance*: géneros, actos, eventos, reglas de conducta; los objetivos incluyen aquellos intrínsecos a las *performances*, como aquellos fines que se persiguen en situaciones particulares. La competencia relativa tiene que ver con los diferentes grados de eficacia en la conducción de las *performances* (1975: 302).

Tomando los trabajos de Bateson y de Goffman, Bauman y Briggs asumen que los "contextos comunicativos" no son definidos por el entorno social y físico (lugar y ocasión), sino que estos se construyen a través de la negociación entre los participantes (1990: 68). En estos procesos cabe analizar qué aspectos de las situaciones son tomadas por los actores para construir marcos interpretativos (Ob. Cit.: 68). Más allá de las formas particulares en que se desarrollen, en líneas generales se destaca el carácter reflexivo que acompaña estas intervenciones: "los ejecutantes examinan reflexivamente el discurso a medida que este surge, incrustando juicios sobre su estructura y significado en el habla misma" (Ob. Cit.: 69). Además, amplían la reflexión incluyendo sus "predicciones sobre cómo la competencia comunicativa, las historias personales y las identidades sociales de sus interlocutores modelan la recepción de lo dicho" (Ob. Cit.: 69). La audiencia, por su parte, hace juicios sobre la habilidad y la efectividad de la ejecución, juicios que intervienen modelando la práctica.

Otro de los aportes de Bauman y Briggs, es su trabajo sobre la noción de género. En primer lugar, retoman la perspectiva de Hanks, que lo concibe como un

modelo para la "producción y recepción del discurso", caracterizado a partir de un "conjunto de elementos nucleares o prototípicos que los distintos actores usan de manera diversa" (citado en Bauman y Briggs, 1996: 86). Así, en cada ejecución particular, se establecen "fisuras" con el modelo genérico, que los ejecutantes tienden a destacar u ocultar utilizando estrategias de "maximización" y de "minimización" de las mismas. Un rasgo fundamental del género es el desarrollo de conexiones históricas, ideológicas, sociales, políticas y económicas, por lo que su evocación remite a una serie de elementos que van más allá del evento comunicativo particular, aunque los vínculos que se establezcan estarán condicionados por las manipulaciones mencionadas. En consecuencia, como sintetizan los autores, el género se relaciona fundamentalmente con las negociaciones de identidad y de poder (Ob. Cit.: 90).

Al colocar el foco en la reflexividad, estos enfoques de las *performances*, impulsan una reorientación de la atención hacia los procesos emergentes en las situaciones en que ellas se desarrollan, y en la relación dialéctica entre estas prácticas y los procesos sociales más amplios en los que se insertan.

Esto último puede observarse, en el contexto local, en los trabajos de Citro (1997, 2003, 2009). Inspirada en las perspectivas recién mencionadas, la autora elabora un enfoque dialéctico para el análisis de la corporalidad en la vida social, principalmente, a partir del estudio de las "*performances culturales*"¹¹. Para realizar este abordaje, propone confrontar los movimientos de acercamiento-distanciamiento al campo.

En el primer paso de acercamiento, se realiza una descripción de las prácticas sociales y los sentidos asociados a las mismas. Siendo las *performances* el foco de la propuesta, se describen los *géneros performativos* presentes, que la autora define como:

¹¹ Este enfoque está inspirado en la perspectiva de Ricoeur que propone una "hermenéutica dialéctica" que combina la "hermenéutica de la escucha", representada por la fenomenología de la religión, y la "hermenéutica de la sospecha", ejemplificada en los trabajos de Nietzsche, Freud y Marx (Citro, 2009: 65). Para el movimiento de la "escucha", la autora se basa en los trabajos de Merleau-Ponty y en la fenomenología cultural de Csordas; para la "sospecha", a los autores mencionados, agrega aportes de Foucault, Lacan, Volochinov, Laclau y Butler (Citro, 2003, 2009).

"tipos más o menos estables de actuaciones que pueden deducirse de los comportamientos individuales y que combinan, en diferentes proporciones, recursos kinésicos, musicales y discursivos, pero también visuales e inclusive gustativos u olfativos, según los casos. Estos tipos se caracterizarían por poseer un conjunto de rasgos estilísticos identificables, una estructuración más o menos definida y una serie de inscripciones sensorio-emotivas y significaciones prototípicas asociadas" (Citro, 2003: 26)

Para efectuar esta descripción, define una serie de variables a analizar, que incluyen el estilo, la estructuración y las percepciones, emociones y significantes asociadas a cada género, las cuales retomaremos en el próximo apartado. Cabe destacar que esta tercera variable, repasa en aquellos factores que son minimizados en los primeros modelos (Kurath, Lomax, Kaepler), justamente, por aquella criticada separación entre la danza y las personas¹². En el caso de la propuesta de Citro, estos adquieren un valor equivalente a los otros ejes, referidos al estilo y la estructuración. Según señala la autora, se trata de reconstruir

"las inscripciones sensorio-emotivas y los principales significantes que la ejecución del género promueve, tanto en los performers como en la audiencia, distinguiendo si poseen o no una "significación intencional para un otro" y el modo en el dicha significación es asociada (por semejanza icónica, por referencia simbólica en cierto grado convencionalizada o por indexicalidad)." (Citro, 2009: 101)

En el siguiente movimiento se establece un distanciamiento, en el que se intenta analizar la incidencia que las condiciones económico-políticas, las prácticas corporales y los discursos sociales preexistentes han tenido en la construcción de las prácticas y significaciones halladas. Aquí es donde la autora retoma críticamente el concepto de *habitus* de Bourdieu, autor que desarrolla un marco teórico orientado al análisis de la dimensión práctica de la vida social, atendiendo a los condicionamientos impuestos por aspectos socio-históricos. Justamente, el concepto de *habitus* pretendía representar esa vinculación, resultando, como explica Citro, "un concepto especialmente ligado a la corporalidad del sujeto y que prometía abarcar esta doble dimensión constituido-constituyente, fruto de una historia y operante en la actualidad" (2009: 89). En la definición de Bourdieu,

¹² Si bien autoras como Kurath especialmente, hacían referencias a estos aspectos, no eran analizados como variables significativas dentro de sus abordajes.

"El *habitus* hace posible la producción libre de todos los pensamientos, todas las percepciones y acciones inscritos dentro de los límites que marcan las condiciones particulares de su producción, y solo éstas. A través de él, la estructura que lo produce gobierna la práctica, no por la vía de un determinismo mecánico, sino a través de las constricciones y límites originariamente asignados a sus invenciones". (Bourdieu, 1991: 96).

Así, señala la autora, se presenta una paradoja en estas "condiciones o estructuras histórico-sociales que no "determinan" mecánicamente (si por eso se entiende definir una forma final) pero sí "gobiernan, constriñen y limitan" las prácticas" (2009: 90). Citro destaca que esta perspectiva nos conduce a plantear que el *habitus* solo podrá variar si varían las condiciones iniciales de existencia. La autora compara esta postura con la de Merleau-Ponty, en la que "el mundo está ya constituido, pero nunca completamente (no hay reproducción mecánica, en términos de Bourdieu)" y realiza una "apropiación diferencial (merleau-pontyana, diría) del concepto de *habitus* de Bourdieu", en la que "esas predisposiciones a actuar, percibir, sentir y pensar, incluyen también la capacidad de traspasarse a sí mismas, a partir del ejercicio continuado de nuevas prácticas en situaciones actuales" (Citro, 2009: 91). Para delimitar esta apropiación diferencial, la autora utilizará el término hábito en lugar de *habitus*.

A partir del concepto de hábito así redefinido, se propone historizar los posibles antecedentes de ciertos principios organizadores de los modos de percibir, actuar y pensar, recurrentes en determinados grupos sociales, y las condiciones histórico-sociales que las originaron. Sin embargo, esta historización de los hábitos no alcanza para analizar la recurrencia de ciertos rasgos de la práctica y los discursos que la autora registra entre los *performers*, pues estos tienen una historicidad propia que no puede derivarse "de una simple correlación o analogía con las condiciones histórico-sociales que las generan" (Citro, 2009: 92). En el caso etnográfico en el que centra esas elaboraciones, el análisis de los usos y representaciones del cuerpo en las prácticas socioculturales de los *toba* o *qom* de Formosa (Argentina), uno de los aspectos significativos en los discursos de sus interlocutores es la recurrencia de ciertos significantes, empleados para referirse a la propia definición identitaria. Según la autora:

"Se trata de significantes identitarios hegemónicos, porque estos términos tienen la propiedad de repetirse insistentemente en las narrativas y discursos de los actores, operando como puntos de gravitación alrededor de los cuales se organizan toda una serie de significantes y se excluyen a otros, a partir de relaciones de similitud y oposición cargadas de valoraciones positivas y negativas (...) este entramado opera como una matriz que, en el nivel del orden simbólico¹³, delimita el conjunto de significantes disponibles para definir y disputar, en el devenir de la práctica social, a estos significantes hegemónicos" (Citro, 2009: 94).

En este marco, "los significantes identitarios funcionarían como identificaciones parciales que nunca llegan a significar plenamente ninguna "identidad".¹⁴

De este modo, aproximándose a las *epistemes* y genealogías foucaultianas, se destaca el vínculo entre las relaciones de poder y la producción discursiva hegemónica dentro de un contexto determinado, como señala Citro, estas matrices simbólico-identitarias se forman históricamente, pues son el resultado de prácticas, discursos y luchas sociales. Son estas relaciones entre significantes, las que posibilitan y limitan los discursos que circulan, por lo tanto, es en ellas que los sujetos pueden extraer los significantes con los que construirán sus propios encadenamientos, aquellos que sostendrán sus representaciones, discursos y prácticas.

Así, en este nivel de análisis, se pone en relación tanto los condicionamientos histórico-sociales productores de hábitos, entendidos como conjunto de principios generales productores y limitantes de modos de actuar, pensar y sentir, con las matrices simbólico-identitarias hegemónicas, construidas históricamente a partir de los discursos sociales preexistentes y cuyas huellas se registran en discursos y prácticas actuales.

¹³ La referencia a este "orden de lo simbólico" se apoya en la perspectiva psicoanalítica lacaniana, en la que "el registro de lo simbólico" se vincularía con lo que Lacan denomina "Gran Otro: el conjunto de significantes culturales disponibles, el lugar del cual el sujeto extrae los significantes sobre la realidad, un particular recorte sobre la misma. A lo largo de su historia, el sujeto se apropiará de dichos significantes de una manera peculiar, irá construyendo encadenamientos que prenden un significante a otro (y no un significante a un significado) y que estarán en un perpetuo desplazamiento" (Citro, 2009: 95-96).

¹⁴ Aquí retoma aportes de Butler, Žižek y Laclau, quienes, "inspirándose en Lacan, coinciden en destacar que "la identidad" en sí nunca se constituye plenamente; de hecho, puesto que la identificación no es reducible a la identidad, es importante considerar la brecha o inconmensurabilidad entre ambas" (Citro, 2009: 95).

Finalmente, la "síntesis" se produce al retomar el "acercamiento" y la "descripción", analizando cómo actúan, en el campo, aquellos sentidos y prácticas situadas históricamente (durante el movimiento de "distanciamiento"); y, desde esta perspectiva, observar cómo éstas son reconfiguradas y resignificadas en cada interacción. Asimismo, se abordan las relaciones sociales más allá de las actuaciones delimitadas, explorando

"las posibles consecuencias que las *performances* poseen en la reproducción, legitimación, redefinición o transformación de las posiciones identitarias de los *performers* (étnicas, religiosas, de género, edad, clase, políticas), tanto en sus relaciones sociales intra como inter-étnicas." (Citro 2009).

De esta manera, se analiza la forma en que la ejecución del género enfocado, teniendo en cuenta las relaciones entre los rasgos de la práctica actual y sus conexiones socioculturales e históricas, incide en la vida social de los participantes.

2. Hacia la elaboración de un modelo de análisis: los ensayos como *performances* comunicativas y los mapas como método

Desde nuestro enfoque, coincidimos con los autores que han señalado como falencia de las primeras décadas de la antropología de la danza, la separación entre los movimientos y las personas que los realizan (ver Reed, 1998; Farnell, 1999). Asimismo, continuando las tendencias recientes de los estudios de la *performance*, colocaremos el foco del análisis en los contextos de ejecución de estas actividades que reconocemos como "danzas" y en las conexiones históricas y socioculturales que allí se generan. En nuestro abordaje retomaremos entonces principalmente los lineamientos de Bauman y Briggs y el enfoque dialéctico de Citro, y como enseguida veremos, nos valdremos también de algunas herramientas conceptuales de la cibernética, para poder precisar nuestro modelo de análisis.

Al centrar nuestra investigación en la práctica de un ballet "folklórico", partimos de concebir a sus "ensayos" como "**situaciones comunicativas**" en las que los participantes interactúan a través de variados tipos de códigos, de acuerdo

a los **recursos** de los que disponen y orientados por determinados **finés**. Asimismo, asumimos que estos marcos tienen una meta común explícita: la elaboración y práctica de coreografías para la exhibición, basadas en elementos de los **géneros** de danza identificados con el colectivo social que los congrega. En pos de estos, la práctica se organiza en una **estructura de participación con roles** definidos y normas de interacción, enmarcadas en una determinada **institución**.

Un aspecto relevante de los ensayos es la particular evocación y combinación de géneros "folklóricos". Retomando aportes de Bauman y Briggs (1990, 1996), podemos asumir que las estrategias que se utilizan para abordarlos, por un lado, sirven al proceso de "**contextualización**" (referido a la construcción continua del marco interpretativo) y, por el otro, destacan y ocultan ciertas conexiones, vinculándose así con las negociaciones de identidad entre los *performers*.

Es importante aclarar que, según la perspectiva de la *performance*, en una situación comunicativa, todos los elementos presentes influyen en la emergencia del evento, contribuyendo a que los actores creen sus marcos interpretativos. En consecuencia, el encuentro etnográfico inevitablemente redefine el contexto del campo delimitado, y esto debe ser contemplado en el modelo. Como vimos anteriormente, uno de los principales referentes de la antropología visual, Jean Rouch, también advertía tempranamente sobre este particular. Consciente de su inevitable incidencia en aquello que pretende filmar, hace visible su presencia interactuando con los sujetos a través de la cámara, que es empleada como catalizadora de situaciones (Ardevol, 1994). Este aspecto es retomado y profundizado en la corriente *participativa*, que toma en cuenta que, al participar en el acontecimiento que observa, el realizador responde al flujo del comportamiento interpersonal que define y configura el significado de las relaciones que percibirá la audiencia.

Tomando estos aportes, nuestra perspectiva de análisis tendrá siempre en cuenta la propia presencia y participación, es decir, de la etnógrafa y su cámara, como componente del evento.

Otro elemento que nos interesa destacar y que ya mencionamos en el capítulo anterior, es que desde nuestras primeras aproximaciones al campo, comenzamos a percibir las prácticas de este ballet folklórico, en términos de cambios y continuidades con respecto a ciertos patrones regulares de la práctica. Por ello, para la elaboración de nuestro modelo de análisis, hemos recurrido a algunos conceptos de la cibernética, pues siguiendo a Ashby (1976), en esta disciplina el análisis de los procesos de cambio y continuidad dentro de un sistema resulta un aspecto fundamental.

Como señala Reynoso, la pregunta para la cual la cibernética fue la respuesta es ésta: ¿Cómo debe fluir la información en un mecanismo de tiro para que éste sea eficaz? (2006: 23). Asimismo, Ashby afirma que esta disciplina indaga todos los posibles comportamientos que puede producir un sistema, y la causa por la cual se restringe al rango que se observa (1976:3). Cuando un sistema cibernético, gobernado por el principio de la circulación de información, se mantiene estable, se supone la acción de mecanismos reguladores. Básicamente, se explica que todo sistema está sujeto al cambio permanente: el intercambio de información entre sus partes, que es su principio de funcionamiento, puede desencadenar un proceso de retroalimentación "positiva", en la que un cambio en un componente puede provocar transiciones progresivas a lo largo del circuito, generando transformaciones en la estructura de sistema. Por el contrario, en el caso de que el sistema contenga dispositivos encargados de ejercer una regulación, cuando estos registran cambios en ciertas variables, realizan los ajustes necesarios para que el sistema mantenga sus condiciones de funcionamiento esenciales y se oriente a los fines predeterminados.

Para analizar estos procesos, es preciso diseñar un modelo. Ashby sostiene que un sistema puede ser definido como un conjunto de variables; sin embargo, advierte el autor, cada sistema material tiene infinitas, con las que pueden establecerse igual magnitud de sistemas posibles. Por lo tanto, es el investigador quien debe precisar las variables que tomará en consideración (1976: 40-41). Este trabajo de modelización se lleva a cabo a lo largo de un proceso en el que el diseñador irá probando cuáles son las variables que precisa para los fines de su trabajo y cuáles deben ser descartadas, así como las "entradas" del sistema que

debe considerar. Estas últimas se refieren a los dispositivos que afectan las condiciones en las que actúa un sistema, dando lugar a diferentes tipos de comportamiento (Ashby 1976: 43).

De acuerdo a estos lineamientos, observamos que la cibernética, dedicada a la modelización y análisis del funcionamiento de sistemas gobernados por la comunicación entre sus partes, representa un aporte para los estudios sociales enfocados en la interacción. Uno de los antropólogos que más significativamente detectó y empleo estos aportes fue Gregory Bateson (Reynoso, 2006: 27), quien desde sus primeros trabajos se interesaba en el desarrollo de un método que le permitiera abordar los niveles de la interacción social. Como mencionamos antes, en pos de esta búsqueda, había recurrido al empleo de técnicas de registro visual.¹⁶ Asimismo, se interesará especialmente por los procesos de retroalimentación, incorporando la idea de que los mismos sistemas pueden incluir mecanismos orientados al control de las desviaciones y, por lo tanto, auto-corregirse (Bateson, 2006 [1989]: 118).

En suma, en base a estos diferentes aportes, en el modelo que proponemos, el foco de análisis son las situaciones de ensayo, ya que es allí en donde se desarrolla la mayor parte de la actividad, no obstante, se tendrá en cuenta también las relaciones y la incidencia de los procesos desarrollados en otros dos contextos directamente vinculados: las reuniones entre los directivos y los espectáculos en los que se presenta el grupo. En este sentido, como explica Ashby (1976: 48-49), el funcionamiento de un sistema definido puede desarrollarse bajo la influencia de otros sistemas con los que se haya asociado, esto es, que los cambios

¹⁶ En su trabajo en Nueva Guinea estudiando la tribu Iatmul, entre 1927 y 1933, había observado que las relaciones sociales se caracterizaban por dos modelos de interacción: en uno de ellos los grupos o personas manifestaban hacia su interlocutor el mismo tipo de conducta, en el otro, una conducta diferente. "En uno y otro caso las relaciones estaban potencialmente sujetas a una escala progresiva" (Bateson, 2006 [1989]: 118), pudiendo conducir a desenfreno del sistema. Más adelante, cuando toma conocimiento de las formulaciones de la cibernética, en 1946 (Reynoso, 2006: 31), relaciona estos procesos con el concepto de retroalimentación, e incorpora la idea de que los mismos sistemas pueden incluir mecanismos orientados al control de las desviaciones y, por lo tanto, autocorregirse (Bateson, 2006 [1989]: 118). En adelante, se apoyará en modelos basados en la cibernética para analizar diversos tipos de fenómenos sociales y psíquicos (Bateson, 1981).

de uno afectan el estado de otro, representando, en este caso, el primero de ellos, una "entrada" para el segundo.

Dentro de las *performances* de ensayo como situaciones comunicativas, tendremos en cuenta la conexión entre las siguientes variables: **participantes (roles, recursos y objetivos)**, **estructura de participación**, **géneros artísticos** y la **interacción con la etnógrafa**. Esta última, se bien se haya inmersa y participa en la situación de *performance*, lo hace desde un rol que la coloca en una relación distintiva con el grupo como un todo: observadora y registradora, por eso es considerada como una variable diferencial a la de "participantes".

Agregamos, además, una variable particular, que se modifica en función de las otras cuatro¹⁶. Nos referimos a los procesos de **contextualización**, analizados a través de las "claves", es decir, registrando qué elementos de las situaciones comunicativas toman los *performers* para construir marcos interpretativos. Esta variable es particularmente dependiente, pues en los procesos de contextualización se ponen en juego diversos elementos de las variables anteriores.

Nuestro análisis se apoya en el trazado de una serie de "mapas", que se van confeccionando y modificando a lo largo del proceso de investigación, y se elaboran en base a dos modelos. El primero de ellos se emplea para esquematizar las situaciones de ensayo, y su relación con los otros marcos directamente relacionados ("*reuniones*" y "*espectáculos*"), Con este modelo trazamos cuatro mapas, uno de ellos lo calificamos como "general" y refiere a una observación del trabajo anual como una totalidad, exponiendo los patrones regulares de la práctica. Este nos servirá como base para orientarnos en un análisis más detallado del proceso atravesado y sus cambios. Luego, con el mismo modelo, se elaboran mapas específicos, cada uno dedicado al análisis de un período de tiempo determinado, según una segmentación del proceso que, en el caso estudiado, abarcó tres fases (inicial, media y final). Estos tres mapas específicos registran las variables con un nivel de detalle mayor y, al compararlos, podremos registrar y analizar cambios notables en los parámetros de la práctica, y el mantenimiento de la estabilidad vinculado al ejercicio de mecanismos reguladores.

¹⁶ Esta aclaración surge de discusiones con el equipo ubacyt y con la directora acerca de modelo

Ahora bien, para poder relacionar los procesos desarrollados en las *performances* con aspectos del contexto socio-cultural en el que están insertas, se precisó incluir otro modelo de mapeo que abarcara estas vinculaciones. En nuestro caso, nos orientamos a tal abordaje tomando los aportes de Citro arriba mencionados, a partir de un mapeo de las historicidades en que se han desarrollado cada uno de los componentes considerados en el mapa de las *performances*, y los hábitos y las matrices simbólico-identitarias construidas en ellas, que constituyen las condiciones a través de las cuales nuestros interlocutores elaboran sus representaciones, actos y discursos.

Por último, cabe aclarar que se utiliza el término "*mapa*" para hacer alusión al principio que Bateson considera fundamental al referirse a todo proceso de "pensamiento, percepción, o comunicación de una percepción". Tomando el enunciado que promueve Korzybski, "El mapa no es el territorio y el nombre no es la cosa nombrada", Bateson interpreta que, en los mencionados procesos, "hay una transformación, una codificación, entre la cosa sobre la cual se informa, y lo que se informa sobre ella" (Bateson, 1979: 40-41). Utilizando esta metáfora, siguiendo a Bateson, nos interesa destacar las mediaciones que necesariamente se producen entre los procesos a los que hacemos referencia y nuestras descripciones y análisis sobre ellos. A continuación, a través de la explicitación de las "instrucciones" que seguimos para elaborar los modelos de análisis, señalamos los elementos tenidos en cuenta, las relaciones concebidas entre ellos y los medios que usamos para percibirlos.

2.1. Mapeando las *performances*

A continuación, en primer lugar describiremos con más detalle las cinco variables a tener en cuenta en el mapeo de las *performances* y luego mencionaremos las estrategias utilizadas en la confección del mapa general y los específicos.

a) Participantes:

Roles: se conciben como marcos dinámicos para la acción, que definen principalmente las normas de comunicación (es decir, no deben ser entendidos como disposiciones estáticas). Por ejemplo, en el caso trabajado, los **coreógrafos** asumen la creación, enseñanza y práctica de las coreografías; los **bailarines** las aprenden y luego las representan; **la directora**, la programación de las presentaciones, y el preestablecimiento de objetivos y contenidos a trabajar.

Recursos: aspectos de los sistemas de comunicación empleados en los ensayos que están disponibles para cada uno de los participantes (géneros de danza, actos, eventos, reglas de conducta). Tomamos aquí el conocimiento de los géneros empleados que poseía cada participante, las diferentes formas en las que podía intervenir, de acuerdo a las normas de interacción, y la recepción de las actuaciones de los otros.

Objetivos: tanto aquellos que se desprenden de los roles de cada *performer*, como las metas personales, sus expectativas frente a las *performances* en cuestión, relacionadas con rasgos de sus biografías personales, ideologías e identificaciones socioculturales.

b) Estructura de participación:

En base a los roles definidos, se analiza si la interacción entre los *performers* presenta rasgos de un pautado, más o menos explícito, de toma de turnos.

c) Géneros artísticos:

Aquí delimitamos, dentro del flujo de manifestaciones expresivas, aquellas que se emplean para las presentaciones públicas: nos referimos a los géneros de danza con los cuales se elaboran las coreografías. De acuerdo a la caracterización de la categoría de género que hemos comentado, analizaremos aquí la utilización particular que se ha hecho de algunos de ellos durante los ensayos.

Las variables de análisis de los géneros, se basan, en términos generales, en los ejes propuestos por Citro (1997, 2003, 2009), pero además, incorporamos otras variables específicas propuestas en modelos más tempranos, como los de Lomax (2000[1968]), Kurath (1959), y Laban (1958), en tanto reelaboraciones que consideramos pertinentes para el abordaje del tipo de contextos en los que trabajamos, que clasificamos como "ensayos de ballets folklóricos". Así, los ejes de análisis propuestos son:

Rasgos estilísticos: actitud o postura corporal predominante a partir de la cual se realizan las acciones, partes del cuerpo más activas (Lomax); usos del tiempo, el peso, el espacio y el flujo de energía empleados y combinados en la ejecución de los movimientos¹⁷ (Laban); la presencia de saltos, giros, pausas (Laban); la reiteración de ciertos "motivos" o pasos (Kurath), el ritmo (Kurath); gestualidad, y contenidos discursivos (Citro).

Estructuración: organización temporal (marcas de principio y fin, secuencias internas, usos de repeticiones, variaciones, oposiciones) (Citro), la disposición de los participantes, la geometría, la progresión, la dirección de los rostros (Kurath), los roles de los participantes (Citro).

Percepciones, emociones y significantes asociados: significantes que los docentes reclaman, en asociación a determinados géneros, y aquellos que son empleados por los *performers* para describir las emociones y percepciones que la ejecución de los géneros les genera (Citro).

d) Interacción con la etnógrafa:

Analizamos los diversos modos de comunicación entre el grupo y la etnógrafa, desarrollados a lo largo de los encuentros. Reparamos en los tipos de códigos empleados (gestuales, verbales), marcas de contextualización, normas implícitas y explícitas, control de la auto-presentación y la adjudicación roles.

e) Marcas de Contextualización:

De acuerdo a los lineamientos de Bauman y Briggs (1990), consideramos que este es un proceso activo, dinámico, que emerge con las interacciones, a través del cual los *performers* construyen marcos interpretativos. Como mencionan los autores, este puede analizarse a través de "claves de contextualización", que indican qué rasgos de las situaciones toman los interlocutores para construirlos.

Consideramos estas contextualizaciones como modos de crear sentido. Nos apoyamos aquí en las formulaciones de Williams (citada en Farnell, 1999), para quien esto último es una facultad humana que se realiza a través de expresiones verbales o corporales, combinando ambas o por separado. El análisis de estos

¹⁷ Aquí nos apoyamos en el sistema diseñado por Laban (1958), en el que la calidad de los movimientos se describe a través de la combinación de los siguientes factores:

Tiempo: súbito o sostenido

Espacio: directo o indirecto

Flujo de energía: libre o controlado

Peso: fuerte o suave

actos debe reparar en la forma en que es utilizado el cuerpo en el espacio y el tiempo, de acuerdo a cómo son estos conceptualizados por quienes los realizan.

Así, dentro de la amplitud con la que entendemos estos procesos, damos un ejemplo acotado, referido a una forma de enmarcar una situación de enseñanza-aprendizaje. En ella, quien se dispone a enseñar una secuencia de movimientos (alguno de los coordinadores, por turnos), se coloca al frente del salón. Al verlo, los bailarines se distribuyen en el espacio, guardando cierta distancia entre sí, mirando hacia el primero. Si esto no ocurre, el docente recurre a la convocatoria verbal. Una vez ubicados, este anuncia si va a enseñar algo nuevo o si se trata de un repaso. En el primer caso, los bailarines se disponen a observar para luego copiar; en el segundo, a recordar la secuencia correspondiente a través de su ejecución pausada.

Este ejemplo corresponde a un modo de modelar las interacciones de acuerdo a la estructura regular de la práctica, y por lo tanto estas instancias serán analizadas en el mapa general. Sin embargo, registramos otras escenas en las que las contextualizaciones se emplean como modos de cuestionar, cambiar o resistir cambios en los parámetros regulares de la actividad. Este tipo de estrategias se observaban frecuentemente cada vez que ocurrían modificaciones en algunas de las otras cuatro variables consideradas (*participantes, estructura de participación, géneros artísticos e interacción con la etnógrafa*), y cuando se daban marcos en los que el grupo como conjunto interactuaba con otros agentes, como la institución y el público. Como veremos, es a partir de este tipo de instancias, donde se producían algunas "escenas" claves que producirían cambios o reorientaciones en el proceso anual de los ensayos, y es en ellas que nos detendremos a lo largo de los mapeos específicos.

En lo que refiere a las estrategias del mapeado, en primer lugar, proponemos elaborar un mapa general de los ensayos, basado en la observación participante de los mismos. A partir de ella podemos identificar, a grandes rasgos: los diversos **participantes** con sus **roles, recursos y objetivos** de, **la estructura de participación**, las características más frecuentes de los **géneros artísticos**

empleados, el modo habitual de **interacción entre la etnógrafa y el grupo**, y las señales de **contextualización** más recurrentes.

Luego pasamos a la elaboración de los mapas específicos, organizados por períodos de tiempo. En nuestro caso, establecemos 3 fases, que caracterizamos de la manera siguiente:

Primera¹⁸: Son los ensayos de los meses mayo, junio, julio y agosto; en ellos tiene lugar el "montaje" de las primeras coreografías y el aprendizaje de los géneros que ellas emplean.

Segunda: fijamos el límite con la anterior en el momento que el grupo se reencuentra, luego del receso de invierno. Cambia la dinámica del ensayo, el trabajo de montaje se intensifica para poder cumplir con las presentaciones en público, que en esta fase serán más frecuentes.

Tercera: Esta última fase se encuentra signada por un episodio que marca significativamente el desenlace del proyecto. Hacia el final de la anterior, la institución refuerza la presión para que todos se asocien y paguen las cuotas, "regla" que aún muchos integrantes con trayectoria en folklóre argentino no cumplen. Ante esta situación, la directora y los coreógrafos convocan a estos bailarines a una reunión, que tiene como objetivo dar un término a las excepciones: a partir de ese momento ya nadie podrá ingresar a la institución para participar de los ensayos sin haber tramitado la asociación y el pago. Como resultado de esta reunión, tres de los seis "chicos de folklóre" dejan el grupo, y la disminución del número de varones pasa a ser un tema recurrente, valorado negativamente, en los ensayos.

Los resultados de estos mapeos serán expuestos en el tercer capítulo. Es preciso aclarar que la elaboración de estos mapas específicos implica un mayor nivel de detalle. Por ello, resultaba difícil su realización contando solo con la observación directa. Los procesos de **contextualización**, por ejemplo, envueltos en las interacciones entre los integrantes, y entre estos y la etnógrafa, precisan de un método de registro más agudo. El análisis debe poder contemplar la combinación de diferentes códigos expresivos que emplean los actores para crear

¹⁸ El "proyecto fusión" comenzó a ponerse en práctica en el mes de marzo, pero el trabajo etnográfico tuvo un inicio posterior, en el mes de mayo. Para los fines de presente análisis basamos la descripción en aquellas *performance* que incluyeron la observación participante de la etnógrafa, aunque hacemos referencia a ciertas situaciones desarrolladas previamente, como el espectáculo "Del Luna".

marcos interpretativos, por lo que se requieren herramientas capaces de captarla en su integridad. En consecuencia, introducimos aquí el empleo de la cámara filmadora.

Uno de los fundamentos principales para la utilización de la misma es la posibilidad de registrar la combinación de esta diversidad de expresiones. Como señala De France, "la especificidad de la filmación etnográfica es el mantenimiento de la unidad del comportamiento social que el lenguaje analítico del investigador separa" (Citada en Ardevol, 1998).

En el campo, como estrategia general, tomamos la propuesta del *direct cinema*: filmar sin un guión previo. En consonancia con la perspectiva expuesta, en esta primera etapa, seguimos la idea de Asch de procurar "captar la interacción" (citado en Ardevol, 1998), dejando la cámara encendida durante largas secuencias de acciones. Asimismo, compartimos con Sorenson y Jablonco (cit. en Ardevol, 1994) la idea de filmar tanto aquellas escenas que se corresponden con nuestro marco de análisis, como aquellas otras que no parecen directamente relacionadas con los objetivos de la investigación, pero pueden resultar reveladoras de aspectos significativos que no habían sido tenidos en cuenta. En este sentido, filmamos tanto los espacios más estructurados de los ensayos, como aquellos informales; dejando, en ocasiones, la cámara encendida entre unos y otros.

Esta estrategia, además de ser un modo de captar la continuidad de la acción, nos permite dejar un canal abierto para la expresión directa de las personas a la cámara, fundamental para el análisis específico de la **interacción con la etnógrafa**. Dado que empleamos un medio de registro visible para los sujetos, como destaca Mc Douglall (citado en Ardevol, 1994: 112), ellos pueden saber el momento en que sus actos están siendo registrados por el soporte técnico. Esta particularidad les brinda la posibilidad de tener mayor control sobre la representación que de ellos se está obteniendo, a partir de su actuación ante la cámara.

De acuerdo a la configuración de relaciones en el campo, los sujetos tendrán cierto grado de predisposición para participar en el registro. Por ejemplo, en nuestro trabajo, a medida que nuestros interlocutores fueron notando nuestra estrategia de filmación, asumieron progresivamente un rol más participativo,

guiando, proponiendo y rechazando escenas a filmar. Con el tiempo, estos fueron utilizando la cámara para realizar comentarios sobre ciertos elementos de los procesos atravesados, por medio de intervenciones directas en el registro. El análisis de estas últimas resulta fundamental para la perspectiva que venimos comentando, en ella encontramos pistas del denominado proceso de **contextualización** referido a la situación etnográfica. La captación de estas series de interacciones complejas son la base de nuestro trabajo, y la posibilidad de observarlas repetidas veces nos permite profundizar en el registro y el análisis.

Esto último responde al método de la antropología visual denominado "observación diferida repetida", que es clave en nuestro abordaje. Según explica Guarini, este favorece un análisis detenido de ciertos aspectos de la realidad observada, brindando la posibilidad de "percibir y significar detalles que en el momento de registro pudieron aparecer como secundarios, ininteligibles o imperceptibles para el investigador" (1991: 376).

2.2. Mapeando historicidades e identidades

Si bien el énfasis de nuestra propuesta se coloca sobre el análisis de los procesos de interacción en el campo, como ya sostuvimos, consideramos que estos procesos están estrechamente vinculados con las historicidades e identificaciones socioculturales de aquellos que tomamos por componentes de los eventos: los participantes (directora, coordinadores, bailarines), la estructura de participación, los géneros empleados y la misma etnógrafa. Asumimos que entre estas historicidades, identificaciones y los procesos que observamos hay una relación de retroalimentación, es decir, de mutua afectación. Por lo tanto, a continuación detallamos cómo estas variables serán analizadas desde una perspectiva histórica e identitaria.

a) Participantes:

Se describen aquí aquellos rasgos de las historias personales de los participantes que se relacionan con su formación como bailarines "folklóricos" (de

danzas argentinas o israelíes), así como las matrices simbólico-identitarias a las que recurren en sus actos y discursos.

Aquí partimos de expresiones que han realizado los participantes a lo largo del proceso, por ejemplo, aquella emitida por la directora en una temprana entrevista, al explicarnos cómo había surgido la idea del "proyecto fusión": "*...Es algo que nos propusimos este año y todavía no se que va a salir...yo sostengo que tengo dos identidades: una argentina y otra judía...*".

Son entonces los significantes que conforman estas "identidades" "argentinas" y "judías" junto con las relaciones y valoraciones que se establecen entre ellos, lo que nos proponemos analizar.

b) Estructura de participación:

Efectuamos aquí una síntesis histórica sobre el proceso de estructuración de la práctica de los ensayos hasta la actualidad. Nos referimos al modo en que se fue constituyendo la estructura de participación regular que reconocemos en el mapa general n°1 y los significantes que emplean los actores para identificarla.

c) Géneros de danza:

Se sitúan algunas de las condiciones histórico-sociales en las que se han desarrollado los diferentes géneros utilizados en los ensayos, y como han sido asociados a diversos significantes identitarios.

d) Interacción con la etnógrafa:

Se tiene en cuenta aquí la genealogía del establecimiento de relaciones con la etnógrafa, incluyendo el modo en que me he aproximado al campo y las propias experiencias anteriores como bailarina, los primeros contactos y el posterior desarrollo de las interacciones.

e) Marcas de proceso de contextualización de la práctica:

Elementos de la historia social de la práctica que los actores destacan como relevantes, así como de aquellos identificados por la etnógrafa para comprender el marco en el que ésta se desarrolla y la red de significantes asociados a ella.

No debe confundirse este ítem con el del mapa n°1. En aquel, nos referimos al modelado de la interpretación de los mensajes que circulan durante el transcurso de las *performances*, en este, en cambio, se trata de los discursos que históricamente se han empleado para contextualizar la misma práctica, recurriendo a diversas fuentes. Aquí nos remitimos principalmente a las referencias sobre la historia del elenco *Darkeinu*, sus relaciones con la Sociedad Hebraica Argentina y con otros elencos e instituciones de la colectividad judía.

En lo que refiere a las estrategias utilizadas para realizar el segundo mapeado, nos basamos principalmente en la realización de entrevistas semiestructuradas a los bailarines, a la directora y a los coordinadores del elenco, orientando la conversación hacia los ejes mencionados (historicidades e identificaciones de los participantes, de los géneros, etc.). Asimismo, evocamos el recuerdo de la propia historia de relaciones e identificaciones con el campo, de quien se ha aproximado como etnógrafa.

A su vez, en el marco de los ensayos, se repara en las formas en que se hace referencia a estos elementos, a través de expresiones verbales y corporales producidas en conversaciones entre los participantes, profundizando en el análisis de tales manifestaciones con la técnica de "observación diferida repetida" recién comentada.

Por otro lado, contrastamos aquello que detectamos para la confección de este mapa con otras fuentes disponibles: la producción nativa acerca de las danzas israelíes y las argentinas, el material filmico, escrito y fotográfico de archivo de las diferentes instituciones vinculadas a la práctica de las mismas. Específicamente, reparamos en la historia del grupo "*Darkeinu*".

Como se habrá podido apreciar, este segundo mapa se comenzó a delinear en el capítulo uno, y será profundizado especialmente en el capítulo cuatro.

2.3. La contrastación de los mapas con las contingencias de proceso anual

En los puntos anteriores mencionamos los lineamientos para la elaboración de mapas generales y específicos, orientados a la caracterización de los patrones regulares de la práctica. En la siguiente instancia, se analiza con mayor detalle la dinámica atravesada a lo largo del período de trabajo, poniendo en relación los mapas confeccionados. Para ello, proponemos los siguientes procedimientos analíticos:

a) Detectar similitudes y diferencias en los rasgos de los mapas específicos ¿Cuáles elementos permanecen dentro de cierto margen de estabilidad y cuáles son más variables?

Aquí tenemos en cuenta tanto los cambios de corta duración, como una modificación en la **estructura de participación** producida en un ensayo, que no se mantiene en los subsiguientes, como transiciones de alguna variable que ya no vuelve a su estado anterior y que provoca transformaciones en toda la práctica. Aquí podemos hallar, por ejemplo, una reducción en el número de integrantes.

b) Analizar las relaciones entre los cambios y la relativa estabilidad detectados en cada variable (según el punto anterior), y los procesos de **contextualización** registrados en los mapas específicos. ¿Qué nos expresan estas contextualizaciones acerca de aquellos cambios y del mantenimiento de regularidades?

c) Deteniéndose en las escenas de los procesos de contextualización del punto b), identificar, por un lado, las manifestaciones que se orientan al apoyo del cambio en las variables y aquellas que tienden a neutralizarlo; por otro, los agentes que protagonizan los procesos de contextualización enfocados.

Hasta aquí registramos contingencias de proceso, identificando los agentes involucrados en las interacciones durante los ensayos. Es decir, nos hallamos en un nivel de descripción analítica del caso, el cual será expuesto en el capítulo 3. En el siguiente nivel de análisis, que será desarrollado en el capítulo 4, intentamos

relacionar los procesos observados con aspectos socio-históricos que exceden la situación de *performance*. Para ello, proponemos los siguientes procedimientos analíticos:

- a) Identificar tendencias orientadas a la transformación de la práctica, y si éstas pueden asociarse especialmente con determinados agentes:
- b) Identificar mecanismos que inciden en el mantenimiento de la relativa estabilidad de ciertas variables, incluyendo la introducción de medidas institucionales en el marco de la práctica.
- c) Relacionando los puntos anteriores con la información del mapeado de las historicidades, analizar el modo en que los principios organizadores de la práctica (los hábitos) y las matrices simbólico-identitarias registradas en los diferentes agentes, se vinculan con las situaciones emergentes en las *performances*. Es decir, explorar la incidencia de aquellas disposiciones de los participantes sobre sus actuaciones y, a la inversa, el modo en que la experiencia de la participación en las *performances*, con las contingencias observadas, muestra indicios de producir cuestionamientos y posibles cambios en las propias matrices simbólico-identitarias y en los hábitos de los *performers*. Desde nuestra perspectiva, si estas modificaciones tienen lugar, afectarán luego sus discursos y actuaciones en las interacciones sociales más allá del marco de la *performance*, pudiendo iniciar procesos de transformación en otros contextos sociales.

Hemos descrito la estructura del modelo que elaboramos a lo largo del proceso de trabajo, a partir de la implementación de técnicas de la antropología visual, de elaboraciones basadas en la antropología de la danza y los estudios de las *performances*, de principios de la cibernética, y de la experimentación con las primeras hipótesis. En el capítulo siguiente comenzamos ya el análisis del caso que nos ocupa, aplicando el presente modelo.

Capítulo 3

Recorriendo y mapeando el proceso anual

En este capítulo describiremos analíticamente el proceso llevado a cabo en *Darkeinu* "proyecto-fusión", tomando como base el modelo para el mapeo de las *performances*. Comenzaremos, en principio, caracterizando sintéticamente los tres contextos principales que constituían la práctica del elenco: las reuniones, los espectáculos y los ensayos. Concentrándonos en estos últimos, pasaremos a construir el primer mapa general, es decir, el "mapa regular" que nos permite obtener un panorama de los aspectos más recurrentes de la práctica, aquellos que se observaban en todos los ensayos. Luego, con los mapas específicos, nos detendremos en los cambios detectados en cada una de las tres fases definidas, procurando relacionarlos con los procesos de contextualización observados en cada una.

1. Reuniones, ensayos, y espectáculos

Para comenzar a esquematizar el funcionamiento del caso de estudio, resulta pertinente caracterizar brevemente los diversos contextos en los que se organiza la práctica, que son los marcos en los que tienen lugar las interacciones:

Reuniones: son encuentros semanales entre la directora y los coreógrafos, en los que se evalúa el trabajo realizado en los ensayos (a partir de lo que los coreógrafos cuentan sobre ellos), y se planifica su futuro desarrollo. Se articula la delimitación de objetivos a corto plazo, con aquellos generales, planteados al principio, teniendo en cuenta las falencias y los logros hallados hasta el momento. Además, son marcos en los que la directora trasmite disposiciones de los dirigentes institucionales, con los que ella mantiene contacto directo.

La asistencia a las reuniones era parte del trabajo con el que los tres debían cumplir, de acuerdo a su calidad de contratados por la institución, como directora

y coordinadores, respectivamente. Estos encuentros se constituían en canales de comunicación entre la primera y los segundos, a la vez que servían de nexo entre los bailarines y la institución, ya que Abi y Glenda mantenían un contacto más cercanos con los integrantes del grupo, presenciando y dirigiendo el trabajo en los ensayos, y Viviana lo mantenía con los dirigentes de Hebraica, específicamente los del "departamento de cultura", en el que se inscriben los elencos¹⁹.

Ensayos: este segundo contexto de la actividad tiene como fin la composición de las coreografías que serán llevadas a los espectáculos. A grandes rasgos, estas son elaboradas por cada coreógrafo en privado, basándose en los contenidos y objetivos acordados con la directora. En base a ello, cada uno dispone de la libertad de seleccionar los recursos estilísticos a emplear, con el límite de sus propios conocimientos e intenciones. Sin embargo, cada coreógrafo había sido convocado con un rol: en el marco del "proyecto fusión", uno se ocuparía de las danzas argentinas y el otro de las israelíes. En consecuencia, en el proceso, cada uno se concentró en los géneros folklóricos característicos de su especialidad.

Dado que parte del grupo conocía sólo las danzas argentinas y el otro sólo las israelíes, cada integrante debía aprender un conjunto de géneros de danza nuevos para él. Esta configuración requería que los coreógrafos desarrollen un rol de docentes, enseñando, cada uno, los géneros de su especialidad. Por otro lado, también resultaba para ellos un aprendizaje de las danzas enseñadas por su compañero, que debía procurar incorporar en sus composiciones, combinadas con los géneros de su previo conocimiento (que se amplía en este proceso).

En general, los bailarines debían cumplir con la asistencia a los ensayos, la predisposición para el aprendizaje de las coreografías, la aceptación de las correcciones de los docentes, y el cumplimiento de una norma institucional: el abono de una cuota social de \$40 (menor al monto de las cuotas para público en general). Además, dado que algunos de ellos tenían amplia formación y experiencia en las danzas folklóricas argentinas, otros en las israelíes, cada uno debía, también, aprender aquellos géneros que desconocían.

¹⁹ Además de los de danza, también hay uno de teatro y un coro.

De esta manera, el contexto de ensayo era, principalmente, un espacio dedicado a la enseñanza y aprendizaje de coreografías y de los géneros empleados en ellas; y posteriormente, al "montaje" de las mismas, es decir, la práctica, puesta de posiciones y arreglos necesarios para su presentación ante el público.

Espectáculos: en ellos se presentan las coreografías elaboradas. La participación en ellos es programada por la directora, concertada con los responsables de los eventos en los que estas tienen lugar.

Los bailarines, desde el ingreso al contexto de espectáculo, reciben información sobre el mismo: sobre los otros grupos participantes, los discursos que se intercalan, sobre el marco institucional que avala la presentación, etc.

Una vez finalizada la actuación, es frecuente que miembros de la audiencia allegados a los bailarines, coreógrafos y directora, realicen comentarios sobre la misma. Algunos de ellos son transmitidos luego al resto del grupo, cuando todos se reúnen, en el próximo ensayo, para intercambiar perspectivas sobre dicho evento. Esta instancia es reconocida en el grupo como "evaluación".

2. Hacia un mapa general de los ensayos de *Darkeinu*: un recorrido a grandes pasos

El proceso etnográfico desarrollado exhibía, en primera instancia, una estructura regular, en coincidencia con la práctica performativa que tenía por objeto. Según Schechner, las *performance* culturales son "aquellas actividades humanas – sucesos, conductas- que tienen la cualidad de lo que llamo "conducta restaurada" o "conducta practicada dos veces"; actividades que no se realizan una vez sino por segunda vez y ad infinitum" (2000: 13). Siguiendo esta caracterización, tomamos cada ensayo como una *performance*, una situación pautada para la realización de una serie de actividades humanas que se repiten en cada encuentro. Así, si bien la repetición no es exacta sino que se producen constantes cambios, y cada ensayo resulta diferente del anterior, sin embargo, a un nivel de observación

más general, hallamos la reiteración de un mismo esquema de acción. A fin de obtener una caracterización de este esquema, en primer lugar, describiremos los elementos regulares del proceso de ensayo.

Todos los martes, cerca de las 20.30 hs., la etnógrafa ingresaba al "campo", un salón de ensayos situado en el sexto piso de la sede de la Sociedad Hebraica Argentina, institución de la colectividad judía porteña, ubicada en el barrio de Once. Allí se encontraba con algunos de los integrantes del elenco de danzas "Darkeinu", jóvenes de entre 18 y 33 años, que se encontraban charlando mientras llegaban el resto de los compañeros. Perteneciendo todos al mismo rango etéreo, etnógrafa y bailarines, repitiendo todos las mismas secuencias de acción (llegada al salón, saludos, conversaciones cortas), en primera instancia no solían distinguirse los roles.

Sin embargo, sí podía advertirse una diferenciación interna al grupo, que ya desde el momento de llegada podía identificarse por una distribución de los integrantes en el espacio. Esta diferenciación estaba vinculada a las trayectorias de los integrantes y a los principales ámbitos entre los que se había efectuado la convocatoria para integrar el nuevo proyecto de *Darkeinu*. Al interior del grupo, esta distinción se empleaba como base para clasificaciones como: "los chicos de folklore" y "los chicos de *rikudim*"; "rikuderos" y "folklóricos"; y, menos frecuente, "los judíos" y "los no judíos".

Al ingresar al salón, en un rincón solían agruparse "los chicos de folklore", varones de entre 18 y 22 años, provenientes de ciudades del interior de la Argentina, formados en las danzas folklóricas nacionales. "Los chicos de *rikudim*" presentaban una distinción interna: en un extremo, generalmente cerca de la puerta, se hallaba un grupo de chicas de entre 18 y 22 años, formadas en danzas israelíes, todas ex bailarinas de un grupo dirigido por Viviana, actual directora de *Darkeinu*. Por otro lado se hallaba un tercer sector con algunos bailarines, de entre 22 y 33 años, integrantes "antiguos" del elenco. Cada uno de ellos, al llegar, se acercaba al subgrupo al que pertenecía. Esta distinción se mantuvo a lo largo de la práctica, lo que fue variando, como veremos, fue el número de integrantes en cada uno de estos grupos.

Cerca de las 20.30 hs. también ingresaban Glenda y Abi, los coordinadores. Llegaban juntos al salón, luego de participar de la reunión semanal con Viviana, que comenzaba a las 19 hs., en la que conversaban cuestiones relativas al trabajo con el elenco. Si bien las reuniones eran mantenidas solo entre directora y coreógrafos, todo el grupo tenía conocimiento de su desarrollo y de su posición de nexo entre ellos y la institución. Cuando éstas se extendían, comenzaban a conversar sobre los supuestos motivos de la demora. Es decir, si bien los factores más visibles del proceso se situaban en los espacios de ensayo, quienes aguardábamos en la sala, bailarines y etnógrafa, teníamos presente la influencia que todo lo trabajado en las reuniones ejercía sobre las *performances* que experimentábamos, y que ello se debía a la normativa del marco en que ellas se desarrollaban. Además, era frecuente que, al llegar, los coordinadores hicieran comentarios referidos a la reunión, como "estamos trabajando desde las 7...", "Recién Vivi nos acaba de informar que...las asociaciones...el club...".

Luego de algunos de estos comentarios breves, los coordinadores se dirigían al sector del salón en el que se hallaba el equipo de música. Abi se sentaba en un banco cercano, Glenda colocaba un cd y se paraba de espaldas a una de las paredes largas, en el centro. Esa era la marca de inicio del ensayo. Al verla, los bailarines se ubicaban frente a ella, colocándose en una posición desde la cual pudieran observarla. La etnógrafa se quedaba a un costado, dispuesta a sacar su cámara y libreta, implementos que ya destacaban la imagen de su rol distintivo.

La primera parte del ensayo es reconocida por los participantes como "la clase de técnica de danza", coordinada por Glenda. Mientras ésta se desarrollaba, los bailarines y la docente se hallaban muy concentrados en la ejecución de los ejercicios, con la mayor precisión posible, y no solían llevar la atención hacia quienes los observaban: el otro coordinador y la etnógrafa. El primero, por su parte, tampoco mostraba interés en las ejecuciones, mientras que la segunda procuraba progresivamente agudizar su registro. En primer lugar, observaba que esta parte del ensayo no difería, en líneas generales, de aquellos de los cuales había participado, 10 años atrás, en calidad de bailarina. Los contrastes los hallaba más vinculados al nivel técnico de los bailarines: en la nueva conformación grupal

se distinguían varios varones con nivel elevado, mientras que antaño solían ser solo algunas mujeres las que se destacaban.

A continuación, Glenda pasaba al trabajo con las coreografías de su autoría, basadas en géneros de danzas folklóricas argentinas y en la danza moderna y contemporánea norteamericana. Por lo general, cada nueva coreografía incorporaba algunos pasos previamente enseñados y la dinámica de trabajo variaba según la etapa en que esta se encontraba. Por ejemplo, cuando se trataba de una nueva coreografía, comenzaba por enseñar las secuencias de movimiento de la misma, en cambio, para ensayar una coreografía ya montada, Glenda anunciaba verbalmente la coreografía a repasar, o simplemente colocaba la música, y los bailarines se ubicaban en las "posiciones de salida", es decir, cada uno se ubicaba en el lugar que le había sido indicado.

Al finalizar la parte del ensayo de Glenda, generalmente, se desarrollaban "charlas grupales", en las que se discutía temas organizativos, propuestos por los coordinadores. En ocasiones, se realizaban con la presencia de Viviana (la directora), que ingresaba a los ensayos cerca de los momentos de "charla".

La etnógrafa permanecía a un costado, aunque cerca del grupo. En ocasiones escribía y/ o filmaba, en tanto esto no le fuera negado. Eran los momentos en que los *performers* podían tener mayor consciencia de su presencia, y observar su comportamiento.

Luego de la breve charla, se pasaba a la parte del ensayo coordinada por Abi. Este se ubicaba en el mismo sitio en el que se colocaba Glenda para iniciar al ensayo, los bailarines en la suya correspondiente, y se daba comienzo al trabajo con las coreografías creadas y ensañadas por el coreógrafo, siguiendo el mismo esquema que su compañera.

En las partes de los ensayos dedicados a las coreografías, tanto de Glenda como Abi, el modo de atención era diferente. Luego de cada ejecución, solían librarse momentos de distensión, ya sea porque los docentes corregían a algunas personas en particular, porque les hacían preguntas que no interesaban a todos, o porque iban a cambiar el cd para colocar la música de la siguiente coreografía. En estos momentos "vacíos", muchos se distraían, miraban hacia todos lados, y era

entonces que observaban la presencia de la etnógrafa y se abría una posibilidad de interacción, que en otros momentos era más dificultosa.

El sábado era un ensayo más corto, de 10. 30 a 12. 30 hs., al que concurrían solo Glenda y los bailarines. Este horario se utilizaba para que la docente pudiera profundizar en las correcciones de la técnica, tanto en aspectos generales, como en aquellos vinculados a algunos movimientos especialmente complejos involucrados en las coreografías.

Hasta aquí describimos el desarrollo procesual de la *performance*, a continuación exponemos una síntesis del mapa general según las variables de análisis propuestas.

Participantes

a. Los "Coreógrafos", Abi y Glenda:

Roles: son quienes se encargan de organizar y dirigir los ensayos, funcionando como intermediarios en la circulación de información entre los bailarines y la directora.

Objetivos generales del rol: componer y enseñar coreografías basadas en los contenidos acordados con la directora.

Objetivos particulares de Abi: que todos "conocieran lo que están bailando", es decir, parte de la historia y las significaciones asignadas a las danzas israelíes.

Objetivos particulares de Glenda: realizar un espectáculo "de calidad", y aprender a trabajar con nuevos géneros

Recursos: Abi tiene amplia trayectoria en danzas israelíes; Glenda en danzas folklóricas argentinas, danza clásica y moderna. Ambos tienen la posibilidad de enseñar coreografías de su autoría, compuestas especialmente para el proyecto. Si bien deben basarse en los contenidos predeterminados, pueden seleccionar voluntariamente los géneros con los cuales trabajar.

b. Conjunto de "bailarines":

"Chicos de *rikudim*": Dalia, Daiana P., Romina, Shirly, Sheila, Rocío, Bárbara, Ariana A., Micaela, Sabrina R., Natalí, Jony, Leo, Sabrina G., Daiana B., Ariana C.

"Chicos de folklore": Ñoqui, Gaspar, Matías, Maxi, Tabique, Salta, Enzo, Ángel, Daniel, y Sheila.

Roles: son quienes actúan en los escenarios, en las presentaciones que surgen en el año.

Objetivos: algunos con formación especializada en danzas israelíes y otros en las danzas argentinas, deben concurrir a los ensayos semanales para aprender y practicar las coreografías.

Objetivos de "los chicos de folklore": "ampliar" su formación y "entrenar".

Objetivos de "los chicos de rikudim": disfrutar de la realización de una actividad "placentera" y que les permite sentir que, con ella, contribuyen a la "trasmisión" y "continuidad" de la "tradición judía".

Recursos: "los chicos de folklore" tienen amplia formación en danzas argentinas, los "de *rikudim*" en las israelíes. Los segundos, conocen los códigos empleados en los marcos en los que se desarrolla la práctica, entre ellos, la institución a la que representa (Hebraica) y los festivales y encuentros de grupos de danzas israelíes.

c. La "directora" Viviana

Rol: es quien supervisa el trabajo que se realiza en los ensayos, a través de visitas cortas y de las reuniones semanales con los "coordinadores". Además, asume el rol de intermediaria entre el elenco y la institución.

Recursos: se ha formado en diversos géneros de danza, incluyendo clásica, moderna, y *rikudim*. Luego de años de trabajo en la institución, ha llegado a conocer bien a sus dirigentes y la lógica con la que se manejan las actividades.

Objetivos: "levantar el grupo", lograr que la gente vuelva a entusiasmarse, que sea un grupo numeroso que demuestre su potencial en los espectáculos. A la vez, el cargo de la directora la presentaba como responsable de que el trabajo de *Darkeinu* mantenga algunos aspectos básicos de su trayectoria, que le permiten representarse como elenco tradicional de danzas israelíes, ante la audiencia

regular: personas adscriptas a la colectividad judía, principalmente vinculada a instituciones de la misma.

d. "La etnógrafa", Cynthia

Rol: es quien observa los ensayos y las presentaciones públicas del elenco, realizando registros escritos y filmicos. Entrega parte del material elaborado a la directora, coordinadores, y bailarines.

Objetivos: llevar a cabo un trabajo de investigación antropológica sobre el proceso atravesado en *Darkeinu*- "proyecto fusión", que tome la forma de tesis de licenciatura en antropología social.

Recursos: Además de ser antropóloga, tiene una trayectoria como bailarina en el campo de las danzas israelíes, conoce los códigos de ese campo. Tiene el "permiso" para realizar las observaciones y entrevistas, y realizar registros filmicos.

Estructura de participación

La práctica se divide en dos ensayos semanales, cada uno con una estructura y objetivos diferentes. El primero, martes por la noche, presenta la siguiente organización regular:

- a) Ingreso de bailarines, etnógrafa y de coordinadores al salón de ensayo.
- b) Glenda se ubica de pie, de espaldas al espejo del salón, que se extiende sobre una de sus paredes largas. Al verla, los bailarines se distribuyen en el espacio, colocándose en una posición desde la cual puedan observarla.
- c) "Clase de técnica de danza" y trabajo con coreografías de Glenda
- d) Charla grupal
- e) Trabajo con las coreografías de Abi

El segundo ensayo, sábado por la mañana, de duración más corta, está a cargo solo de Glenda. Se sigue la secuencia del martes hasta el punto "c".

Aquellas partes de los ensayos en las que los docentes se disponían a enseñar nuevas secuencias de movimientos, ya sean de ejercicios "técnicos" o de coreografías, es decir, en los puntos "c" y "d", se desarrollaban basándose en la siguiente estructura general:

El docente muestra los movimientos en forma lenta, mientras explica verbalmente los mecanismos kinéticos empleados, y los bailarines intentan copiarlos. Luego todos realizan la secuencia de movimientos junto al docente, a un tiempo lento. Cuando advierte que ya ha sido aprendida, pide a los bailarines que la ejecuten solos, repetidas veces, mientras él observa y corrige a cada uno. Al finalizar la ejecución, el docente se detiene a explicar las correcciones para todos, con más detenimiento²⁰.

En términos del modelo de análisis de las *performances* propuesto, conceptualizamos tal estructura de la siguiente manera: tanto los docentes como los bailarines, intercambian los roles de "audiencia" y "ejecutante". El docente ejecuta la transmisión de las secuencias de movimientos a través de la emisión, frecuentemente simultánea, de códigos verbales (al anunciar los pasos por sus nombres, al contar en voz alta los tiempos, al expresar la significación que se le otorga a algunos movimientos), kinéticas (mostrando, con su cuerpo, los movimientos) y, en ocasiones, musicales (cantando la música de la coreografía). De acuerdo a lo expuesto, siguiendo a Bauman y Briggs (1990), sostenemos que esta ejecución se modela reflexivamente a medida que se realiza, incluyendo percepciones de los docentes acerca de cómo los recursos, las competencias individuales, las identidades socioculturales y las biografías personales de los bailarines incidirán en la recepción de lo transmitido. Los bailarines, en su calidad momentánea de audiencia, evalúan la ejecución, y en ocasiones la manifiestan a través de expresiones verbales y/o gestuales. Pero luego los roles se invierten: los bailarines ejecutan la interpretación de lo transmitido por el docente, y este observa, evalúa y corrige.

²⁰ Las descripciones de movimientos y secuencias de actos específicos de las *performances*, basadas en notas de campo o en registros en la observación diferida, se colocarán a espacio simple, para diferenciarlas de los análisis de las mismas.

Géneros artísticos

Los géneros empleados en "la clase de técnica", presentan las siguientes características:

Rasgos estilísticos: los movimientos solían ser lentos, pequeños y precisos, generalmente consistían en desplazamientos de uno de los miembros superiores e inferiores, procurando mantenerlos en extensión. El cuerpo entero debía mantenerse en "eje", es decir, tratando de establecer una línea recta entre la cabeza, las caderas y el centro de los pies. Se empleaban movimientos que implicaban mantener el peso corporal fuerte y hacia abajo, y controlar el flujo de energía.

Estructuración: Cada clase se repetían los ejercicios y la estructura de su desarrollo. Los bailarines se distribuían en el salón, todos frente a la docente, quien expresaba verbalmente las marcas de principio y fin.

Significantes, percepciones y emociones asociadas: los bailarines exhibían frecuentemente el mismo grado de interés leve, aburrimiento, seriedad, concentración, mientras que la docente reiteraba la necesidad de hacer los ejercicios "a consciencia", atendiendo a cada uno de los mecanismos de movimiento empleados.

En general todos comprendían los ejercicios como "necesarios", para que las actuaciones en escenario se "vean lindas".

En el trabajo con las coreografías, se realizaban diversas combinaciones de géneros de danza, en algunas, uno predominaba intencionalmente, mientras que en otras se enfatizaba la combinación. Distinguimos aquí aquellas basadas en danza moderna y en géneros folklóricos. Las coreografías basadas en *danza moderna* se caracterizaban por los siguientes rasgos:

Danza moderna:

Rasgos estilísticos: recurrentes contrastes entre movimientos rápidos y lentos, amplios y pequeños, suaves y pesados. El torso, generalmente, solía pasar de flexiones pronunciadas hacia adelante y hacia atrás.

En lo que refiere a la *estructuración*, la mayoría de las coreografías eran bailadas por el conjunto de los integrantes, distribuidos de formas geométricas diversas en el espacio, que variaban a lo largo de la danza. Por ejemplo, formaban semicírculos, "bloques"²¹, filas, hileras.

²¹ Todos los bailarines miran al frente, formando hileras, una atrás de la otra, guardando una distancia mínima de un metro entre cada bailarín. Los de la segunda hilera se ubican tras los

Las **percepciones y emociones** suscitadas en los bailarines variaban con cada coreografía, por lo que las trataremos más adelante, en análisis más específicos.

Dentro del conjunto de danzas folklóricas, en las danzas argentinas los géneros empleados fueron: zamba, chacarera, malambo, tango y ranchera; del folklore israelí: *hora*, *devka*, *jasídico*, ruso, yemenita y oriental. Sintetizamos aquí las principales similitudes y diferencias, entre folklore argentino e israelí, mientras que los rasgos de cada género serán profundizados en los mapas específicos, a medida que fueron surgiendo en los ensayos:

Danzas folklóricas:

Rasgos estilísticos: Las principales diferencias se ubican en la velocidad de los movimientos, dado que, en general, los israelíes se efectúan con mayor rapidez; en la presencia de saltos constantes en estos últimos; y en el empleo del peso corporal, ya que en los israelíes se emplea peso "liviano" o se rechaza la fuerza de gravedad por medio de saltos y en los argentinos se descarga el peso con fuerza hacia "la tierra".

Estructuración:

En todas se inicia el movimiento junto con la música, con los bailarines ingresando al centro del salón; finaliza con una pose fija, mirando al frente, o con el abandono del escenario. La distribución espacial generalmente se localiza en el centro, formando figuras geométricas: círculos, bloques; formación en parejas²².

Las **significantes y emociones** reclamadas por los docentes y aquellas suscitadas en los bailarines variaban con cada coreografía: en general, se explicita la denominación del "estilo" o contenido temático en el cual se basa la coreografía. En el primer caso, se realiza un breve comentario sobre el género, en el segundo, sobre el tema a trabajar.

espacios vacíos entre los bailarines de la primera, los de la tercera justo atrás de ellos, los de la cuarta atrás de los de la segunda, etc.

²² Si bien en los géneros de danzas argentinas predomina la formación en parejas y en los de danzas israelíes la ronda, en las coreografías creadas para *Darkeinú* no hubo tal distinción, en la mayoría se recurría a diversas formas de distribución espacial.

Marcas de contextualización

Las acciones más frecuentes que se empleaban para indicar el modo en que se pretendía que fueran interpretadas las diversas manifestaciones emitidas en las *performances*, eran las siguientes:

- La ubicación de los docentes en el área central, indicando que comienza el ensayo, o que se disponen a enseñar una secuencia de movimientos.
- La verbalización de expresiones como "pónganse para el hora", solicitando el repaso de la coreografía aludida.
- La colocación un tema musical asignado a una coreografía, por parte de los docentes, para solicitar a los bailarines que la ejecutaran
- La posición sentada de los coreógrafos, unida al reclamo: "vengan acá"; para iniciar una "charla grupal".
- La colocación de la cámara, en manos de la etnógrafa, con el lente dirigido al grupo; indicando el inicio del registro filmico.
- La presencia de la etnógrafa y algún integrante del grupo afuera de ensayo, conversando; señal de que se está llevando a cabo una "entrevista".

Relación con la etnógrafa

La interacción con la etnógrafa fue profundizándose con el correr del año, pero en general, solía tener mayor espacio en los momentos más "libres", como durante la llegada al salón, entre el ensayo de una coreografía y la siguiente, y en los momentos previos y posteriores a las charlas grupales.

Durante los momentos de práctica, la etnógrafa permanecía a un costado, filmando.

3. Hacia los mapas específicos: un recorrido exploratorio, con pasos cortos y lentos

Nos proponemos describir el proceso atravesado durante el año por *Darkeinu*, analizando las particularidades distintivas de cada una de las 3 fases definidas (primeros meses, mediados del año y finales), y atendiendo a las modificaciones que se han efectuado en las variables recién descritas en el mapa general.

Para ello, en primer lugar, presentaremos un cuadro comparativo que esquematiza los cambios registrados en cada fase, los cuales serán objeto de descripción y análisis más detallado luego.²³

La primer variable, **participantes**, ha sufrido modificaciones, principalmente, en la composición del grupo de "bailarines". Los **recursos** y **objetivos** de cada uno se han mantenido estables, mientras que la asignación de **roles** ha experimentado algunos cambios de corta duración. Lo mismo ha ocurrido con la **estructura de participación** durante las dos primeras fases, mientras que se modificó definitivamente en la tercera. En vinculación con esta, incluimos una referencia a los espectáculos y los cambios en las reuniones.

En cuanto a la variable **géneros artísticos**, mencionamos cada género por el nombre, en el orden en que han ido surgiendo en los ensayos.

La variable **marcas de contextualización** es la de carácter más dinámico, dado que se trata de un proceso de permanente negociación entre los participantes. De acuerdo al modelo de análisis que seguimos, nos centramos en escenas claves dentro de la *performance* y seccionamos del registro filmico, aquellas en las que tales procesos se han relacionado con alguna de las modificaciones en las demás variables.

²³ Por lo tanto, solo se expondrán las diferencias con respecto a las los parámetros de las variables del mapa "general". Dado que algunos cambios se han mantenido y/ o profundizado y otros han sido de corta duración, a los fines de la exposición, consideraremos cada fase de manera independiente, comparándola con el mapa regular. De esta forma, si un cambio se ha mantenido de una fase a la otra, se mencionará en ambas, cuando esto no ocurra, se consignará solo en la fase en la que ha tenido lugar.

De la misma manera, en la relación con la etnógrafa, consignamos los cambios registrados con respecto a la caracterización de los términos regulares en que se desarrollaba la interacción, expresados en aquel primer mapa.

	1° fase	2° fase	3° fase
	Mayo, junio y julio	Agosto, septiembre y octubre	Octubre, noviembre y diciembre
	9 "chicos de folklore" (estudiantes de folklore en el IUNA): "Salta", "Jujuy", "Tabique", "Ñoqui", Ángel, Enzo, Gaspar, Matías y Maxi.	6 "chicos de folklore", se van Gaspar, Matías y Maxi	3 "chicos de folklore", se van Enzo, Tabique y Angel
PARTICIPANTES	19 "chicos de rikudim": Barbara; Sebastián, Romina, Ariana, Shirli, Natalí, Marlene, Jony, Leo, Rocío, Sabrina R., Ariana C., Sheila, Daiana B. P., Sabrina G., Ariana A., Dalia, Daiana P. y Gabriela	17 "chicos de rikudim": Se van Marlene y Sebastian	15 "chicos de rikudim", se van: Sabrina G. y Ariana A.

<p>Cambios en los roles</p>	<p>-Abi solicita a dos de los "chicos de folklore" que enseñen un paso, ocupan, por esos momentos, roles docentes.</p>	<p>-Viviana interviene en la corrección de una coreografía ("Guerra") y en la modificación de una secuencia del "jasídico".</p>	<p>-Ambos docentes coordinan los ensayos volviendo a asignar posiciones de los bailarines en las coreografías. - Sheila, Dalia y Romina componen y enseñan algunas secuencias coreográficas.</p>
<p>ESTRUCTURA DE PARTICIPACIÓN</p> <p>Ensayos</p>	<p>-Repaso de coreografías con subgrupos específicos: Glenda, "la zamba" con las mujeres; Abi, "el devka" con los varones.</p> <p>-Ensayos excepcionales, para "montar" la coreografía "Guerra"</p>	<p>-Repaso de coreografías con subgrupos específicos: Abi, "el jasídico" con los varones.</p>	<p>-Ensayos excepcionales, la coreografía "Shabbat", solo con mujeres</p> <p>- Elaboración de secuencias coreográficas para dúos: Noki y Dalia, "Salta" y "Jujuy", Romina y "Salta".</p>
<p>Reuniones</p>			<p>-Reunión en la que participan los "chicos de folklore", para tratar el tema de las asociaciones y el pago de las cuotas</p>

<p>Espectáculos</p>		<p>-Espectáculo "Pinceladas", de elencos de Hebraica. (Teatro de Hebraica, agosto).</p> <p>-Festival "Noar", de elencos jóvenes de danzas israelíes (Sala Pablo Neruda, Paseo La Plaza, septiembre).</p>	<p>-Espectáculo final de <i>Darkeinu</i>, "Raíces". (Teatro de Hebraica)</p> <p>-Apertura Juegos Macabeos Panamericanos (Parque Roca, diciembre).</p>
<p>GÉNEROS ARTÍSTICOS</p>	<p>-Géneros folklóricos israelíes: <i>Hora, Devka</i></p> <p>-Géneros folklóricos argentinos: Zamba, Chacarera</p> <p>-Danza moderna</p>	<p>-Géneros folklóricos israelíes: <i>Jasídico, Oriental</i></p> <p>-Géneros folklóricos argentinos: Malambo</p> <p>-Danza moderna</p>	<p>-Géneros folklóricos israelíes: Ruso, Yemenita</p> <p>-Géneros folklóricos argentinos: Tango, Ranchera</p> <p>-Danza moderna</p>

<p>CAMBIOS EN LA INTERACCIÓN CON LA ETNÓGRAFA</p>			<p>-Comentarios a la cámara durante las instancias de ensayo.</p> <p>-Control y censura del registro.</p> <p>-Entrevista "grupal", sugerida por los participantes. Comentarios e intercambio de opiniones sobre la situación etnográfica</p>
<p>CONTEXTUALIZACIÓN</p>	<p>Escena 1 (<i>Devka</i>): modo de enseñanza de los géneros folklóricos israelíes y los argentinos.</p> <p>Escena 2 (Guerra); la representación de "los judíos".</p>	<p>Escena 3: discusión sobre la opinión de público.</p> <p>Escenas 4: Glenda y la expresión individual.</p> <p>Escena 5: La caracterización del "jasídico" de Abi.</p> <p>Escena 6: Viviana y la corrección del "jasídico".</p>	<p>Escena 7: la reducción del número de bailarines varones.</p> <p>Escena 8: la incomodidad de la presencia de la cámara.</p> <p>Escena 9: el curso "inadecuado" del registro filmico.</p>

Pasamos a continuación, al análisis de cada fase, en el que describiremos los rasgos más significativos de sus especificidades y nos detendremos principalmente en las escenas en las que se registran transiciones o cambios importantes. Es preciso aclarar que en esta descripción no presentaremos las

variables en el mismo orden que fueron empleadas en la confección de los mapas, sino que las iremos mencionando en relación con la sucesión de los cambios que hemos registrado en el proceso. Es decir, en el cuadro anterior ofrecimos la síntesis analítica de los mapas específicos siguiendo el orden de las variables propuestas, mientras que en la descripción analítica que sigue, preferimos privilegiar la temporalidad propia del proceso de la *performance* de ensayos y cómo las fuimos analizando.

3.1. Primera fase: el conocimiento entre los participantes y los conflictos (o "aprendiendo a bailar las danzas del "otro", con el "otro")

3.1.1. La composición grupal

Tomando la descripción de los **participantes**, sus **recursos**, **roles** y **objetivos**, haremos aquí una descripción más detallada de la categoría "**bailarines**", de acuerdo a la composición grupal observada en esta primera fase, que abarcó los primeros meses del trabajo etnográfico, mayo, junio y julio.

En esta etapa inicial, los "chicos de folklore", todos estudiantes de la carrera de folklore en el Instituto Universitario Nacional de Artes (IUNA), eran nueve: "Salta", Daniel, "Tabique", "Ñoqui", Ángel, Enzo, Gaspar, Matías y Maxi. Entre "los chicos de *rikudim*", las que provenían del grupo dirigido por Viviana, eran: Barbie, estudiante de psicología; Ariana, de Arquitectura; Shirli, de ciencias de la educación, Natalí, de educación física y Marlene, contadora. Finalmente, hallamos a los chicos que venían del año pasado y/ o de otros elencos similares: Jony, licenciado en ciencias de la educación; Daiana y Gabriela, psicólogas; Sabrina R., licenciada en relaciones de trabajo; Sabrina G, estudiante de educación física; Leo, estudiante de comunicación social; Rocío, estudiante de ciencias de la educación; Sheila, contadora; Dalia, estudiante de composición coreográfica (IUNA) y Romina, asistente en un geriátrico de la colectividad judía.

Los "**coreógrafos**" dedicaban los ensayos al montaje de las coreografías, cada uno en su turno. La "**directora**" ingresaba eventualmente al momento de las

"charlas grupales", en las que informaba sobre futuras participaciones en espectáculos y sobre las relaciones con el club, tanto "el apoyo" de este al elenco, como el reclamo por las asociaciones y el pago.

Uno de los temas que comenzó a surgir en estos espacios, en este período, fue el descontento ante la introducción de una modalidad de ensayo "por turnos". Algunas coreografías estaban armadas para un número de bailarines menor que el de la cantidad total de integrantes, pero los coordinadores querían que todos las aprendieran, por lo tanto, para algunas posiciones asignaban a dos personas, una recibiría el "turno 1" y la otra el "turno 2". Por lo general, siempre ensayaba primero el turno uno y luego el dos, aunque a veces no se llegaba a tiempo para que lo hiciera el segundo, y los bailarines que solían recibir siempre estos turnos, generalmente los que faltaban o los que tenían un menor nivel técnico, comenzaban a manifestar su molestia por quedar mucho tiempo del ensayo sin bailar. En una de las charlas, Viviana explicó que era una modalidad de ensayo "histórica" en los elencos, que debían aceptarla, no dejar de aprender las coreografías y no juzgar las decisiones de los coreógrafos.

3.1.2. Primeras interacciones con la etnógrafa

En cuanto a la **relación con la etnógrafa**, se trató del período que esta comenzó a estar presente con su cámara, que se mantenía encendida registrando largas secuencias de los ensayos. Esta presencia llamaba la atención, especialmente la de los bailarines, ya que el "permiso" había sido acordado con la directora, en primer lugar, y luego con los coordinadores:

En los primeros encuentros, varios integrantes se acercaban a preguntarnos qué hacíamos allí. En esas breves conversaciones les contábamos que habíamos integrado el elenco hacía tiempo y ahora veníamos para hacer allí la tesis de la licenciatura en antropología. Hacia la cámara, las actitud general era la siguiente: al verla encendida, saludaban, o sonreían y miraban para otro lado.

En uno de los primeros encuentros, tuvimos la oportunidad de entrevistar al coreógrafo Abi, quien nos relató parte de su biografía personal vinculada a las danzas israelíes y, a través de ella, algunas características de los géneros, de las

diversas modalidades de práctica y de su perspectiva sobre el nuevo proyecto de *Darkeinu*. Un factor que nos resultó significativo para el momento, fue la declaración sobre su incomodidad con respecto a la "fusión" y al guión propuesto para el espectáculo final, basado en la representación de la llegada de los judíos a la Argentina. Estas fueron sus expresiones:

"...por ahora nosotros tratamos de fusionarlo desde lo musical, que con una melodía, ponele, super judía y super israelí, que este tocada en ritmo de zamba o de chacarera, desde ese lado, se busca la fusión, digamos, el baile, es concretamente o una chacarera, o una zamba, sonada con una música judía o israelí en ritmo de zamba o chacarera.

C: ¿ Y la danza?

A: La danza es una zamba o una chacarera, por ahora no es que están bailando con una chacarera, un hora, porque es imposible, no, no me lo imagino... ¡Me parece horripilante...!"

"...yo nunca laburé con una historia específica, bueno, los gauchos judíos...eh, no es lo que más me gusta, porque a veces hay que laburar más de lo actuado y eso no me gusta para nada..."

También, en este período, fuimos realizando entrevistas a algunos participantes. Ya en las primeras, que fueron con Rocío y con Sheila, advertimos diferentes intereses y motivaciones entre integrantes provenientes del mismo sector, ya que ambas pertenecen al grupo de bailarines de *Darkeinu* que viene de años anteriores.

Para Rocío, bailar en *Darkeinu* combina diversos factores que valora: "me hace bien, me gusta, es un modo de desconectarme...y es un modo de relacionarme con el judaísmo desde una faceta que encontré y que me gusta...". Ese segundo aspecto es destacado en toda la conversación: "para mí es un modo de **mantener una tradición** y de ir recreándola y modernizándola"; en este sentido, se opone a la normativa institucional, para ella: "no hay que ser socio...porque se mercantiliza...no está bueno pensar que estoy pagando, en mi caso, **por recrear mi religión...**"

En cambio, para Sheila, bailar en el elenco tiene que ver más con el primer aspecto: "es más lo que uno disfruta que lo que relaciona con el pueblo israelí". Si bien ha bailado otras danzas, en "jazz estaba continuamente aprendiendo, pero no conocía exactamente... acá es como que **disfruto**, porque conozco y aprendo cosas nuevas".

3.1.3. Primera coreografía "fusión": conflictos en la enseñanza de los géneros folklóricos

El trabajo del elenco, en estos meses, se concentró en la enseñanza de géneros folklóricos de danza y de coreografías basadas en ellos. En este primer período era necesario procurar que "los chicos de folklore" aprehendieran los diversos estilos de danza israelí, y "los judíos", los de danzas argentinas. No obstante, cabe mencionar que la enseñanza de un género no se realizaba como un fin en sí, sino que dependía de su empleo en una coreografía, y era transmitido en el marco del armado de la misma.

Dado que las características de los géneros de danza introducidos mostraban tener gran incidencia en la dinámica de las *performances* y en las actuaciones de sus participantes, será pertinente describir brevemente cada uno de ellos, de acuerdo al modo en que fueron evocados y en su orden de sucesión. Es decir, nos disponemos a narrar brevemente cómo, en cada fase, se fueron enseñando nuevos géneros folklóricos a través del armado de nuevas coreografías.

La primera de ellas fue propuesta como "fusión" entre el género de danza israelí "hora" y la danza argentina "Chacarera". En los ensayos se la reconocía como "lo del Luna", dado que fue estrenada en el escenario del Luna Park, en el marco del festejo por el aniversario de la creación del Estado de Israel, en el mes de abril. Cabe mencionar que esta actuación representó el "debut" del nuevo *Darkeinú*, y, al ser este exitoso, despertó un gran entusiasmo en los bailarines con respecto al proyecto.

Luego de esta primera presentación, en los ensayos se comenzaron a elaborar, paralelamente, otras tres coreografías, un "hora", un "devka árabe" y una "zamba". Más adelante, junto con "lo del Luna", estas se constituirán en partes de una misma coreografía denominada "Hora fusión". La combinación consistió en enlazar una música detrás de la otra de manera que las coreografías se ejecuten en un orden consecutivo: primero el "hora", luego el "devka", la "zamba" y, finalmente, "lo del Luna". Veamos algunos rasgos de la evocación de tales géneros, en el marco de esta coreografía compleja, "Hora Fusión".

Hora. Esta parte es creada y enseñada por Abi, quien introduce el género como un "estilo" folklórico surgido en Israel. Entre sus principales características encontramos:

Rasgos estilísticos: la actitud corporal predominante es de pie, con el tronco erguido y pies juntos. Las partes del cuerpo más activas son las piernas y los brazos, que se mueven estirados y semiflexionados. La dinámica de los movimientos emplea un flujo de energía controlado, peso fuerte, direcciones claras, y se realizan en forma súbita. Hay ciertos pasos que se repiten, a los que el coreógrafo va nombrando como "cherquesía", "hora", "teimani con salto"²⁴; también son frecuentes ciertos pasos del ballet clásico, aludidos por sus denominaciones convencionales, por ejemplo el "jeté". Son reiterativos los movimientos con los brazos estirados, dibujando círculos. La mayoría de los pasos involucran saltos, los giros son frecuentes y no hay pausas. La velocidad es muy rápida, como lo es el tempo de la música y se acentúan los movimientos coincidiendo con el compás musical de 2/ 8. Se baila todo el tiempo con una sonrisa amplia.

Estructuración: las distribuciones espaciales exhiben formas de "bloque", "bloque con parejas" y "pirámide", mirando casi siempre todos al frente, salvo en ocasiones en las que las parejas se miran entre sí.

La marca de inicio coincide con el primer sonido de la música, momento en que un grupo de bailarines, formado en dos filas, ingresa al escenario con una "corrida israelí" (similar al movimiento de correr, pero golpeando los glúteos con los talones). La coreografía termina con las mujeres en una hilera tomadas de las manos, los varones, que forman una hilera tras ellas avanzan y saltan sobre sus brazos, mientras ellas se agachan, los varones caen apoyando un pie y una rodilla, al tiempo que las mujeres se ponen de pie y todos juntos, llevando las palmas hacia adelante gritan "hey".

Al pasar las secuencias con la música se enfatizan los elementos dinámicos: la fuerza, el ritmo, la rapidez en la ejecución de los pasos. Los saltos se hacen más altos, los movimientos más grandes, mientras el coreógrafo reclama: "¡arriba! ¡Grande!".

Significantes, percepciones y emociones asociadas: por lo general, los bailarines destacan que este estilo es "pura alegría", que les suscita una sensación de disfrute y de energía.

Viviana nos comenta que las coreografías "hora" hablan de "trabajar la tierra, de la unión, el estar juntos, la comunidad, el amor, la amistad", y Abi que "...el valor del sionismo, el sionismo ¿qué es?, el hora, la creación del estado, el hora, el hoira, lo que se dice hoira, es un paso que, en realidad, también venía de los rusos..., el sionismo es un valor muy importante dentro de lo que es el mundo judío, está caracterizado por un estilo específico, que es el hora".

²⁴ Pasos característicos de las danzas israelíes. El primero es tomado de un paso "traído" por los circasianos; el segundo, de los rumanos; el tercero, de los Yemenitas (en hebreo, "Teimanim") (Wilensky, Y Freinquel, 2002).



Ensayando el "Hora"

Chacarera: Dentro de la parte "del Luna", que comenzaba con música y danza características del estilo hora, se introduce una variación rítmica similar a la chacarera, con un compás de $\frac{3}{4}$, y la danza refiere a dicho género. Esta parte la elabora y trasmite Glenda, sus principales características son:

Rasgos estilísticos: la actitud corporal predominante y las partes activas coinciden con las del *Hora*, así como la dinámica, aunque con algunas variantes: los movimientos son más lentos, más suaves, y los comienzos no tan súbitos. Hay un motivo que se repite: un "paso-junto-paso", comenzando con el pie izquierdo, con el que se realizan desplazamientos en el espacio, siguiendo líneas curvas, con los brazos a los costados del cuerpo, semiflexionados, manos hacia arriba. Introduce también el paso "*cherquesía*", propio de las danzas israelíes, con los brazos en la posición básica de chacarera pero moviéndolos hacia abajo y hacia arriba (como forma de representar la "fusión"). Los varones hacen un "zapateo".

La gestualidad predominante es una sonrisa, pero no tan marcada como en el *hora*. No hay saltos ni pausas, sí varios giros.

Entre los **significantes y emociones** asociadas a la chacarera, legitimadas dentro del campo del folklore, en ámbitos de práctica, espectáculos y documentos escritos por sus integrantes, encontramos el carácter "alegre y festivo", la "picardía" y "la vivacidad". Estas características, en la actualidad, la distinguen de otras danzas argentinas, como expresa Daniel, uno de "los chicos de folklore": "las danzas argentinas son más sentidas... la chacarera sí, por ahí es más alegre..." (Comparándolas con las danzas israelíes)

Zamba: Elaborada y enseñada por Glenda.

Rasgos estilísticos: la actitud corporal y las partes activas son similares a las anteriores, pero cambia la dinámica: movimientos suaves, lentos, controlados y con

una dirección menos definida. Se repite el siguiente motivo: con los brazos en la misma posición que en la chacarera, se realiza un paso adelante, junta el otro pie, apoya la punta y da un paso. La acentuación coincide con el compás de $\frac{3}{4}$. Gestualidad seria y fuerte para varones, seria y suave para mujeres, variando a una leve sonrisa en el baile de parejas. No hay saltos, sí giros y pausas.

Estructuración: entran mujeres primero, luego varones, cada grupo hace una secuencia de movimientos y luego se unen parejas. En estas posiciones comienzan a bailar enfrentados y haciendo giros, como en la chacarera.

Significantes y emociones: este género está asociado a "la pasión amorosa". La estructura típica de su ejecución representa el juego de seducción entre el hombre y la mujer.

Durante la ejecución la coreógrafa reclama: "sin saltar...la zamba es suavidad...como en el agua". Al referirse a la experiencia con este género, Daniel nos declara que: "por ahí escucho una zamba y se me pone la piel de gallina..."; Dalia, "de las chicas de *rikudim*", expresa que, si bien no le gusta el folklore argentino: "...por ahí las zambas, tienen letras lindas...".



Glenda enseñando la parte de "zamba"

Devka: Coreografía que bailan solo los hombres. Elaborada y enseñada por Abi.

Rasgos estilísticos: la actitud corporal es como en los anteriores, las partes activas son principalmente los miembros inferiores, y en menor medida, los brazos. Predominan movimientos de piernas cercanos al cuerpo y de brazos, con puños cerrados, direcciones definidas, fuerza, control y brusquedad. Aparece reiteradamente el "*cherquesía*", pero se lo hace más corto y con más fuerza. Gesto serio. Se acentúan los pasos con el compás musical de $\frac{4}{4}$. Pocos giros, saltos bajos, no hay pausas. Se incluye un paso de "malambo".

Estructuración: La coreografía comienza junto con la música, los bailarines entrando en dos hileras, una delante de la otra, todos mirando al frente. Esta distribución se mantiene toda la coreografía.

Significantes y emociones: Con la música, como en las danzas anteriores, se enfatizan los elementos dinámicos, como la fuerza y la dirección marcada, y se incrementa la velocidad. Así, por ejemplo, durante su ejecución el docente reclama: "háganlo más dinámico, no tan estático".

Siguiendo a Wilensky y Freinkel, "en general, los *devkas* israelíes transformados en *rikudim* provienen del *devka* árabe original", y, como este, tiene como fines la trasmisión del "heroísmo y la confianza en sí mismo" (2002: 36-37).

Las coreografías mencionadas se enseñan en los espacios de ensayo del docente a cargo, de acuerdo a la **estructura de participación** regular presentada más arriba. En principio, todos los bailarines las aprendían y practicaban. Sin embargo, el género "*devka*" resultó una excepción, ya que, para su enseñanza, Abi salía del salón solo con los varones del grupo, mientras las chicas se quedaban adentro, con Glenda, repasando y corrigiendo la coreografía de "zamba". Si bien esta ya había sido enseñada a todos, la mayoría de los varones sabía bailar dicho género, mientras que las mujeres lo estaban aprendiendo.

Con esta separación, se genera una dinámica de trabajo diferente, en la que prima la enseñanza de géneros de danza "nuevos". Es decir, en el trabajo regular, en el que todos participaban, cada docente sabía que una parte del grupo se había formado en el género que empleaba y la otra no, por lo que se remitía a enseñar las secuencias de las coreografías sin detenerse en explicar y corregir rasgos estilísticos característicos, como ciertas posiciones de brazos y piernas, el empleo del peso corporal, el ritmo, etc. Las correcciones estilísticas las hacían luego, dirigiéndose específicamente a aquellos bailarines que las necesitaran, además, se esperaba que las aprendieran copiando a sus compañeros.

La división "especial" que mencionamos cambiaba esta situación, ya que cada docente debía repasar una coreografía basada en un género folklórico en el que ninguno de los bailarines presentes o casi ninguno, estaba familiarizado: Glenda corregía la "zamba" con "las chicas de *rikudim*", y Abi el "*devka*" con "los chicos de folklore" y los únicos dos varones "de *rikudim*". En consecuencia, el trabajo se orientaba a una profundización de la enseñanza y la corrección de los rasgos estilísticos del género en cuestión.

En uno de estos ensayos dedicados a la enseñanza del *devka*, al pequeño cambio en la **estructura de participación** recién comentado, se agregó una nueva asignación de **roles**: Abi pidió a Tabique y a Matías que enseñen el paso de “malambo” a sus compañeros, cediendo así, por un momento, el rol de docente. No obstante, el coreógrafo retenía el control, regulando el ritmo de enseñanza. En este marco, se desencadenó la siguiente escena:

Escena 1:

Cuando comienzan a mostrar el paso, Abi los detiene y reclama: “*paren, paren, paren, enséñenlo para que lo aprendan los judíos*”. Comprendiendo, realizan el paso en forma más lenta, pero esta vez es Leo, uno de los bailarines de danzas israelíes, el que pide que lo hagan más detenidamente, haciendo un enfático gesto con las manos. Ante este reclamo, Enzo, bailarín de folklore, interviene y exclama: “*¿y cuando lo de ustedes lo enseñan rápido...!?*”. Se desencadena una pequeña disputa en tono amigable, en la que los varones de folklore comienzan a entonar “*¡Enzo justiciero!*”. En este marco, Ángel toma por el brazo a Enzo y lo lleva a mirar hacia la cámara de la etnógrafa, los dos dirigen la mirada a ésta, obligándola a poner atención sobre lo que está ocurriendo.

Escena 1:



Abi enseña “el devka”



Dos “chicos de folklore” enseñan un “zapateo”



Leo reclama una enseñanza más pausada



Ángel y Enzo comentan a cámara

El enfrentamiento citado se apoyaba en una reflexión sobre el proceso que se estaba llevando a cabo. Podríamos conjeturar que la combinación de los cambios mencionados había establecido un clima propicio para profundizar la reflexividad y el cuestionamiento, poniéndose en evidencia las negociaciones de los procesos de **contextualización**, es decir, la lucha por modelar el modo en que se producen y reciben las diversas interacciones.

En primer lugar, la redistribución momentánea del conjunto generó, en el subgrupo de varones, una alteración en la proporción de bailarines de folklore israelí y argentino: mientras que en la práctica regular la mayor parte de los integrantes contaban con el primer tipo de formación, al quedar solo el sector masculino, se generó una mayoría de especialistas en folklore argentino, dado que solo habían dos de "*rikudim*". En este marco, la actuación de Abi ponía en evidencia las diferentes trayectorias, tanto entre los bailarines como entre éstos y el coreógrafo. Al ceder el rol de docente a dos bailarines, destacaba que son ellos los que conocían el paso para enseñarlo, y no él; luego, enfatizó la diversidad entre los integrantes expresando: "que lo aprendan los judíos". A la vez, uno de ellos se apropió de este énfasis y lo profundizó con su actuación, haciendo un fuerte gesto con las manos para detener la enseñanza.

De esta manera, se colocaba en foco un aspecto de la práctica sobre el que no se solía comentar: la agrupación de bailarines con dos tipos de trayectorias diferentes. No obstante, la escena posteriormente desarrollada demuestra que tal

circunstancia no pasaba desapercibida para los integrantes, quienes incluso evaluaban el modo en que esta diversidad era tratada. Al llevar la atención sobre ésta, en un marco en el que la proporción regular estaba invertida, la minoría habitual, devenida en mayoría, expresó una queja basada en la experiencia de ensayos pasados. Ciertamente, se trataba de un reclamo de "justicia": si los bailarines de folklore argentino han procurado aprender los géneros israelíes enseñados velozmente, los de *rikudim* no tenían derecho a exigir un modo de enseñanza más pausada de los géneros nacionales.

Este reclamo puso de relieve que la denominada "fusión" no estaba siendo pareja, al menos no era así percibida por todos los integrantes. En suma, esta escena evidencia la existencia de una tensión latente, la cual, sin embargo, no se volvió a manifestar hasta la última fase, como veremos más adelante.

3.1.4. La crítica de y a partir de los géneros artísticos

Paralelamente a la enseñanza de esta coreografía compleja, compuesta sobre la base de la combinación de géneros folklóricos, se inició la enseñanza de otras dos que tenían en común el empleo de movimientos basados en la danza moderna y contemporánea norteamericana. La primera de ellas se trataba de una coreografía titulada "100 veces por qué: La Guerra", creada en los años '70, en Israel, que había sido bailada por *Darkeinu* dos décadas atrás. Dada la distribución de roles, Abi tenía a su cargo la enseñanza de la coreografía, pero, en lugar de realizarse en el marco de la parte correspondiente al coreógrafo, se dispusieron dos ensayos "especiales", como los denominaron los bailarines. La particularidad de los mismos era que tenían lugar los sábados, pero eran dirigidos por Abi, y Glenda no asistía.

En términos de nuestra descripción de los géneros empleados, caracterizamos a la coreografía en cuestión de la siguiente manera:

Coreografía: "100 veces por qué: La Guerra"

La actitud corporal predominante y las partes activas coinciden con las del *hora*, pero incluye flexiones de torso pronunciadas. Esta dividida en dos partes, en la primera los movimientos son suaves, lentos, sostenidos en el tiempo, siguiendo el compás musical de $\frac{3}{4}$, pocos saltos, hay pausas y giros. La segunda, en la que se cambia a un compás de $\frac{2}{8}$, involucra movimientos más fuertes, controlados, directos, súbitos. Saltos dispersos, giros y pausas.

Las distribuciones de los integrantes son: ronda, "bloques" y "bloque con parejas". Comienza junto con el inicio de la canción, van entrando los bailarines lentamente, en parejas, cantando. En una parte se incluye una representación teatral sobre "la guerra", que finaliza con "una muerte", luego de esto se acercan los bailarines continuando la canción del inicio, mirando al frente. Ese es el final.

La coreografía responde a la siguiente estructura narrativa: comienza con el trabajo en la granja, el amor en las parejas, la unión comunitaria, luego hay una situación de guerra y finaliza con la muerte y la imagen de un grupo de gente que se une tristemente luego de la batalla y la desolación. En ella, muchos movimientos debían representar, por mimesis, significados predeterminados. En la enseñanza, el docente transmitía y reclamaba esa representación.

Los bailarines asociaban esta coreografía a la dificultad de realizar algunos movimientos complejos.

Como mencionamos, esta coreografía fue enseñada en dos ensayos de sábado, cambiando la distribución de turnos corriente. En estos contextos "especiales", el coreógrafo emitió una serie de comentarios reflexivos sobre la práctica, que no realizaba en los marcos "regulares", por ejemplo:

En un momento Abi comienza a cantar la canción, pero traducida al castellano: "el bosque de eucaliptos..." Va poniendo cada vez más tono de dolor hasta que dice:

"¡Sufran, son judíos... me duele! ¿Por qué los judíos sufren tanto...?!"

Con esta expresión, el *performer* realiza un comentario a partir de los géneros artísticos empleados, que resulta ser un cuestionamiento sobre la representación de "los judíos" que ellas le sugieren. Aquí se pone en evidencia, nuevamente, la lucha por el modelado de los mensajes, propia de los procesos de **contextualización**. Este esfuerzo del coreógrafo se imprimirá sobre toda la *performance* de "enseñanza-aprendizaje", como notamos en la siguiente escena:

Escena 2:

Abi pide a dos bailarines, Sheila y Leo, que han bailado la coreografía en otros grupos, que se coloquen en el centro para mostrar la parte que sigue. Sheila se ríe y le dice: *"vos traducís, ¿no?"*. Ella junta sus manos, palma con palma y Leo pone la suyas sobre las de su compañera, mientras Abi cuenta los tiempos musicales en voz alta. Cuando pone la segunda mano, Abi dice "paren" y se acerca. Señala las manos unidas de los bailarines y dice: "esta es la famosa flor". El bailarín dice: "¿la de Palermo?" "la de Palermo" responde Abi sonriendo, y todos sonríen. Después les pide que se den vuelta para mostrar los movimientos de "la flor" a los compañeros. Una vez que lo hacen, Abi explica: *"o sea, la chica es la que trae el capullo (mostrando la posición) y el varón pone el pétalo"*. Al decir esto, otro bailarín hace una expresión en tono de burla: 'aah!' Repiten la secuencia de movimientos y esta vez Abi acompañara diciendo, al ritmo de la música: *"...y... pétalo dos tres-y se va...-y crece la flor..."* (Acentuando lo último). Allí detienen el movimiento y todos comienzan a bromear y a reír, Abi también. Luego repetirán la escena, pero ya sin risas. La secuencia de movimientos, a partir de allí, será reconocida como "la flor".

Escena 2



Abi detiene a los bailarines cuando hacen el movimiento de "la flor"

La escena expone una reflexión sobre el discurso y un proceso de **recontextualización** que procura cambiar el sentido impreso sobre aquella coreografía "remontada". Vinculados al concepto de contextualización que venimos trabajando, Bauman y Briggs (1990) señalan los procesos de *entextualización*, *descontextualización* y *recontextualización*, que se refieren a la posibilidad de que un discurso pueda ser moldeado para facilitar su desprendimiento del contexto comunicativo en el que fue producido y ser

reproducido en otros contextos. A través de estos procesos, los discursos sufren transformaciones, pudiéndose detectar, en el nuevo marco, tanto elementos provenientes de sus contextos primarios como ciertos cambios en la forma, la función y el significado. En la escena comentada, podemos considerar la *recontextualización* de una coreografía, generada en un contexto diferente, y observar cómo los significantes emergentes se negocian en el nuevo contexto.

La flor debía interpretarse dentro del marco característico de las danzas israelíes, aludiendo al trabajo comunitario en las tierras y su florecimiento, pero la pregunta de uno de los bailarines (¿la de Palermo?), propone un cuestionamiento sobre el contexto interpretativo, tomando un elemento que puede suponerse es conocido por todos los participantes, ya que es un símbolo en la ciudad de Buenos Aires. Abi, quien ya había presentado el símbolo de la flor en tono irónico, acepta el cuestionamiento y se va construyendo un marco en donde las significaciones atribuidas a ciertos movimientos son tomadas en broma.

3.1.5. La introducción de la "expresión individual"

La otra coreografía basada en "danza moderna" fue compuesta y enseñada por Glenda, en el marco de las partes de los ensayos que tenía regularmente a cargo. Lo distintivo del trabajo con "La llegada", título de esta coreografía, fue que la docente empleó el género de danza en un sentido más amplio, como vemos en la siguiente caracterización:

Coreografía: "La llegada"

Estilo: La actitud corporal predominante y las partes activas, coinciden con las anteriores, pero se incluyen frecuentes flexiones de torso, acompañadas por la cabeza. La dinámica es variada: diferentes usos del tiempo, espacio y peso; suspensiones y pausas. Movimientos cerca del nivel del piso y caídas. La gestualidad es seria y triste.

Significantes y emociones asociadas: En un ensayo Glenda hace cada movimiento lentamente mientras va verbalizando un significado:

"quiero salir, irme..." "...le pego una patada a la vida..." "quiero ir a un lugar en donde haya luz"-camina hacia atrás haciendo una curva y se detiene- "miro el lugar... ¡el encierro!" -Subiendo el tono de voz- "y se desarma..." -cae al piso,

luego se levanta y camina lentamente, con paso fuerte hacia adelante- "Pero voy a seguir, voy a buscar un lugar para mi, para mi familia..."

Para algunas bailarinas, esta coreografía era "un bajón", incluso llegan a denominarla "la triste".

Más adelante, Glenda explicita que esta coreografía, en el marco del espectáculo final, tiene como fin la representación de la llegada de los judíos a la Argentina, luego de dejar sus países por motivos económicos y por persecuciones. Daniel, de "los chicos de folkiore", nos comenta:

"la danza israelí, por ahí, por lo general, a mi por lo que estamos bailando ahora, como que te trasmite mucha alegría, y también tiene muchas cosas atrás de la historia general de los judíos que por ahí te bajonean un poco, que decís: ¿"por qué es así"?..." "...por ahí por las músicas que se usa, a veces...- refiriéndose a la coreografía "la llegada- "toda la historia que tiene eso, y por ahí te pones a pensar y por qué son las cosas así..."



Aprendizaje de secuencias de la coreografía "La llegada"

Así, en esta coreografía se trabaja la expresión en dos sentidos. Por un lado, como representación de una idea, en este caso de una historia, semejante a lo visto para la coreografía "La Guerra". Pero además, aquí se incluye un trabajo de búsqueda de la manifestación de los sentimientos de los intérpretes. Según explica Tambutti, la danza moderna tiene como fundamento la idea de "expresión", oponiéndose a la de "representación", en la que se basa el ballet clásico (2007: 8-10). Es decir, ya no se busca realizar obras coreográficas como modos de llevar al escenario la recreación de ciertas narrativas, sino como medios a través de los cuales los artistas indagan y transmiten sus propios sentimientos.

La danza israelí recibe influencia de la danza moderna, como de varios otros géneros, en lo que respecta a rasgos estilísticos, pero no a los significantes asociados. En este aspecto se remite a sus propios fundamentos: "recrear la historia del pueblo judío", "reforzar valores" como "la igualdad" (entre los miembros de la comunidad), el "amor a la gente del pueblo" y a la "tierra". En la danza, esto se corresponde con la disposición a que todos bailen lo mismo y recreen significantes y sentimientos compartidos. Por eso la coreografía "Guerra" emplea movimientos que funcionan como signos icónicos, que todos deben representar. Este tipo de coreografías, dentro del campo de las danzas israelíes, son consideradas como "temáticas" o "por contenido", diferenciándose de aquellas basadas en "estilos", como las que hemos visto más arriba. Abi nos explica esta diferencia de la siguiente manera:

"...las coreografías, pueden ser coreografías que, se remitan a los estilos, a los diferentes estilos que hay del folklore israelí, o, por ejemplo, puede ser una coreografía temática, vos querés tratar, no se, ponele. la persecución de los judíos en Europa, entonces vos agarras una música cualquiera, que no tiene por que ser una música judía, una música que te suene a persecución o, ¿entendés? o sea... Vos podés armar una coreografía buscando una temática que tenga que ver con la historia del pueblo judío, o la vida de los judíos en la diáspora, o...lo que se te ocurra..."

El trabajo que realiza Glenda es diferente: al enseñar una coreografía basada en la danza moderna, coloca el énfasis en la expresividad de la vida interior del bailarín. Primero enseña los movimientos y luego reclama que cada uno se involucre con la ejecución de manera de poder transmitir "algo" con ella. Para ello, detiene por un momento la dinámica del ensayo, y transmite el siguiente discurso, mientras los bailarines se acercan y se sientan a escucharla:

"Esto no lo van a hacer todos, voy a hacer una selección. Los que lo hagan, tienen que hacerlo en serio... tienen que poder decir algo con la danza... aprovechen... nadie los mira... eso es la interpretación..."

En síntesis, en estas dos últimas coreografías, que no estaban basadas en géneros folklóricos, los docentes introducen diferencias con respecto a la práctica regular. El primero, cuestionando y bromeando sobre los significantes a representar, la segunda, proponiendo un involucramiento emocional personal con

la danza. Con ello, se introducen modalidades de trabajo diferentes, que fueron desarrolladas y comentadas a lo largo del año.

3.2. Segunda fase: conflictos en el trabajo con los géneros de danza

3.2.1. Corrección interpretativa a cargo de Viviana

Nos situamos aquí en la etapa que se inicia luego del breve receso de invierno, signado por la proximidad de un espectáculo en el que se estrenaría la coreografía "Cien veces por qué: La Guerra", que aún no se consideraba lista para el escenario. Ya en esa víspera, la composición del grupo cambia, pues algunos bailarines dejan el elenco. Entre ellos, dos "chicos de folklore": Matías, por lesionarse la rodilla, y Maxi, por motivos laborales. También Marlen, bailarina de *rikudim*, proveniente del grupo de Viviana, abandona el grupo. En este caso se debió a diferencias con respecto a la propuesta y a la dinámica. En una entrevista posterior, nos explica que está aburrída de ir al ensayo y quedarse sentada en un rincón, porque siempre recibe el segundo turno (como fue comentado más arriba, quienes tenían dicho turno pasaban gran parte del ensayo sin bailar).

Otro cambio en la víspera de la actuación se produce en la asignación de **roles**: Viviana se hace cargo de la coordinación de un ensayo previo a la presentación, en el que realiza una minuciosa corrección de la ejecución de la coreografía a estrenar. Este cambio se debía al interés particular que la directora tenía sobre esta coreografía, ya que respondía a su planteo de "*remontar algunas viejas coreografías de Darkeinu que marcaron una historia*", según nos lo afirma más tarde, y a la autoridad que le confería el hecho de haberla aprendido cuando integraba el elenco como bailarina.

En aquel ensayo, la directora ponía énfasis en que se hagan visibles los significantes asociados a cada movimiento. En el marco de estas correcciones, todos empiezan a referirse a los movimientos de acuerdo a las imágenes que deben representar: "la flor", "la pala", "la recolección".

La estrategia de Abi, al enseñar esta coreografía, había sido mencionar los significantes asociados en forma general, como signos que todos los bailarines

deben "hacer ver". Asimismo, comentaba la estructura narrativa pero sin asociarla al marco más amplio de la historia israelí. En consecuencia, la intervención de la directora se orientaba a corregir la desviación iniciada en el proceso de enseñanza-aprendizaje liderado por Abi, observada en la falta de interpretación de los símbolos que mostraban los bailarines.

3.2.2. Nuevo rol para la etnógrafa

La participación en el mencionado espectáculo, por otro lado, fue el inicio de un cambio en las **relaciones de la etnógrafa con el grupo**, especialmente con los directores, debido al nuevo rol que asume: "camarógrafa" de los espectáculos. Este rol se extiende incluso hacia el trabajo de la coreógrafa Glenda con "La Compañía Federal de Danzas (CFD)", elenco que dirige.

Poco tiempo después de la primera actuación de *Darkeinu*, llevada a cabo en el teatro de Hebraica, en un espectáculo en el que participaban diversos elencos de la institución, de teatro, coro y danzas, realicé la filmación de algunos espectáculos en los que participó el ballet que dirige Glenda, a su pedido, comenzando a establecer relaciones de mutua colaboración con ella. A la vez, esto me permitió observar a algunos bailarines y ex-bailarines de "*Darkeinu* proyecto fusión", del sector de "los chicos de folklore", actuando en otro grupo, vinculado a los géneros de danza con los que se identifican y en los que son especialistas. En estos encuentros, además, pude volver a conversar con quienes habían dejado el grupo. Entre ellos, Matías me comentó que: "*Estaba bueno, pero por la rodilla... el médico me dijo que no bailara por un tiempo, y bueno, ahora volví acá (por la CFD) pero no puedo bailar en los dos grupos, me estoy recuperando*". Maxi, por su parte, me explicó que también le gustaba participar en *Darkeinu* pero estaba muy cansado: "*termina a veces a las doce de la noche y al otro día yo me tengo que levantar a las 7 de la mañana para laburar...*"

La percepción de los contrastes entre "los chicos de folklore" y "los chicos de *rikudim*", se manifestaba también en las entrevistas que continuamos en este período. Estas se llevaban a cabo antes del ensayo, afuera del salón, mientras

todos iban llegando y, al pasar, miraban a los interlocutores, sonreían y, en ocasiones, saludaban a la cámara o trataban de evitar salir en el registro.

Entre ellas, la entrevista con Tabique resultó significativa para la comprensión de la situación de "los chicos de folklore" en Buenos Aires y la posibilidad de apreciar su participación en *Darkeinu* como una contribución a su formación profesional: "*porque todo lo que puedas hacer suma en el curriculum*"; además, halla semejanzas entre los géneros israelíes y los argentinos:

"...tienen un poquito de cada cultura, tienen cuadros que parecen flamenco, tienen cuadros que parecen malambo, tenés movimientos, giros, que yo por ahí le decía a Abi y él me decía: "sí tiene muchas cosas que son parecidas..." Por ejemplo, la parte que nosotros hacemos acá del devka, que entramos tipo zapateando, parece malambo..." "...Es algo nuevo, que sé yo...yo también hice mucha danza brasilera...es como...es folklore".

La diferencia la halla en el ritmo, pero: "*...un amigo me dice, nosotros somos bailarines y trabajamos con el tiempo, si vos dominas el tiempo...podes hacer infinidad de cosas*".

Otra de las entrevistadas, "de rikudim", coincide en la diferencia en el ritmo, pero a ella no le interesa "dominarlo", como tampoco quiere incorporar nuevas formas de moverse:

"...es muy difícil porque es otro tiempo, son otros tiempos, otros ritmos, otra técnica, otras miradas, otra forma de poner el cuerpo, otro todo... y los pasos son difíciles, para el que no está acostumbrado... a mi me cuesta..." "folklore ya conocía y sabía que no es lo mío" "...las danzas israelíes son pura alegría, esto es más bajón..."

3.2.3. Actuaciones y evaluaciones

Luego de la intervención de la directora, se llevó a cabo la mencionada presentación en público. Esta se desarrolló en el marco de un espectáculo denominado "Pinceladas 2007", en el que se presentaron los diversos elencos de la institución: las compañías de danzas "Abecedario", "*Darkeinu*" y "*Mazmeret*", el coro y elenco de teatro. *Darkeinu* presentó las coreografías "*hora-fusión*", "Cien veces por qué: La Guerra" y una primera versión de la coreografía "*La llegada*".

En las vísperas de la presentación, el ánimo del grupo expresaba tensión, atribuida a la sensación generalizada de inseguridad con respecto a las coreografías a estrenar, ya que se habían terminado de montar en fechas muy cercanas al espectáculo y presentaban cierto grado de complejidad: eran largas, tenían varias partes, empleaban varios géneros diferentes, que los bailarines recién estaban aprendiendo.

En el nuevo rol de etnógrafa-camarógrafa observé la actuación desde una butaca cercana a Viviana, mientras controlaba la filmación. Desde allí tuve la impresión de que el grupo realizó una presentación satisfactoria y pude registrar impresiones positivas del público. Sin embargo, a finalizar, Viviana nos manifestó que no le convenía tal apreciación, que le parecía que había cosas que no estaban funcionando.

En el siguiente ensayo, Viviana ingresó para participar de una charla grupal en la que se evaluó la presentación. Los comentarios fueron variados, algunos rescataban que habían registrado la sorpresa y los aplausos entusiastas del público, pero muchos señalaron que se habían sentido "inseguros" en el escenario, más allá de que allí "siempre sale todo bien". Como cierre, la directora pronunció el siguiente discurso: *"no hay que esperar que el estímulo venga de afuera, súbanse al proyecto. Es un momento institucional particular, en el que hay mucho apoyo para Darkeinu, es un proyecto nuevo, sean protagonistas..."*. Inmediatamente, anuncia una nueva actuación programada, a realizarse en dos semanas, en el marco de un festival de *"todos los elencos jóvenes de Buenos Aires"*. Así es como lo expresó la directora, sin embargo, había un recorte selectivo sobre esa categoría amplia, se trataba de los elencos jóvenes de danzas israelíes.

A esta segunda presentación el grupo se aproximó con menor tensión sobre las coreografías, pero también con menor entusiasmo, ya que comenzaban a manifestarse expresiones de disconformidad con respecto a trabajo, tanto de los coordinadores como de los bailarines. Estas manifestaciones, en la interacción grupal, se amplificaban. Es decir, por ejemplo, una expresión del descontento era el descenso del número de bailarines, esta se percibía luego en el grupo como rechazo, desinterés frente a la actividad que ellos mantenían. Además, al quedar

posiciones vacías en las coreografías, debían revisarlas y rearmarlas con otros bailarines, proceso que retrazaba el trabajo y generaba mayor descontento. Las expresiones de insatisfacción y falta de entusiasmo antes y después de pasar por el escenario, que eran los momentos más significativos del "disfrute" por la actividad, eran una señal del creciente desánimo.

Por otro lado, cabe reparar en el hecho de que los espectáculos eran los marcos a través de los cuales se manifestaba el trabajo del elenco hacia el público, hasta el momento, aquel tradicional de las danzas israelíes: bailarines de otros grupos, amigos, familiares, dirigentes y socios de instituciones de la colectividad judía. Esta segunda presentación fue significativa en ese sentido, ya que participaron varios elencos similares a *Darkeinu*, quienes opinaron sobre el nuevo trabajo de la compañía. En relación a ello, en el ensayo siguiente, surgió la siguiente conversación, en el marco de una pequeña charla grupal en la que se evaluó la participación en el festival:

Escena 3:

Leo (dirigiéndose al grupo): *"¿Alguien les hizo algún comentario sobre la propuesta?"*

Tabique: *"A mí me dijeron que les había gustado..."*

Leo: *"... A mí solo puteadas-, me dijeron que no podíamos presentar eso en el marco de un baile judío"*

Abi: *"Perdón, ¿y es muy judío presentar...no se que era...jazz...?"*

Todos ríen recordando la coreografía que ejecutó una bailarina de otro grupo y Abi exclama: *"¡Le faltaba un caño!"*

Por lo que se observa en esta conversación, en aquel momento, si bien se planteaban conflictos, había cierta unidad grupal, que se manifestaba frente las críticas provenientes de "gente de afuera". Este era el calificativo con el que algunos "chicos de *rikudim*" se referían a aquel público tradicional de *Darkeinu* que expresaba opiniones acerca del nuevo trabajo. Así, el "proyecto fusión" introduce nuevos elementos para el debate vigente dentro del Movimiento de Danzas Israelíes: "¿qué es un "baile judío"?"; con todas las transformaciones, combinaciones, e introducciones de géneros de danza, ¿por qué lo que presenta *Darkeinu* genera rechazo?

Por otro lado, observamos que esta "opinión de afuera" adquiere valor dentro del grupo. El significante empleado por ella, como parámetro para evaluar las actuaciones desarrolladas por cada elenco, el carácter "judío" del baile, se impone en la conversación. A partir de allí los integrantes y el coreógrafo de *Darkeinu* discuten acerca de los rasgos que se asocian a este, pero lo relevante a destacar es que "lo judío" se acepta como referente primordial de evaluación.

3.2.4. Una conflictiva combinación de géneros: Entre la expresión "folklórica" y la expresión individual

En este período también registramos conflictos incipientes con respecto a las nociones sobre el trabajo con los géneros que sostenían e impulsaban cada uno de los coreógrafos y la directora. Al inicio, previo al espectáculo, comentamos la "corrección" de Viviana en la coreografía "...Guerra". En la fase anterior habíamos observado que el trabajo con los géneros, particularmente en lo referido a la significación, también era afectado por Glenda, pero, en este caso, no resultaba necesaria la intervención "correctiva" de la dirección. Para caracterizar algunas de las contextualizaciones que empleaba la coreógrafa, cabe mencionar un breve discurso que emitió mientras enseñaba una secuencia de movimiento:

Escena 4:

"...cada uno tiene que hacerse una historia diferente, contar cosas diferentes, hacerse imágenes diferentes...no importa el hora, no importa la zamba..." En el momento en que Glenda emitía estas palabras, Abi, que estaba ubicado detrás de ella, pronunciaba una sonrisa un tanto burlona, que desembocó en una breve carcajada al escuchar las palabras finales *"¡algo está pasando...con mucha fuerza...no están en la selva sacando fotos!"*

A través de su actuación, Glenda acentuaba la promoción del trabajo iniciado con la primera coreografía, relativo a la exteriorización de la vida interior del intérprete. A su vez, ampliaba esta conceptualización, asociada a la danza moderna, hacia los otros géneros empleados, presentando a la "zamba" y al "hora" como estilos de movimiento que también pueden utilizarse en función de la expresión individual. Impulsaba el "crecimiento personal", el desarrollo de la

capacidad del *performer* de generar múltiples interpretaciones y, en consecuencia, representaciones. De esta manera, la coreógrafa destacaba que había algo en común entre todos los géneros de danza, algo inherente a la actividad de bailar, que estaba vinculado a la posibilidad de movilizar y manifestar imágenes y emociones en los bailarines.

Esta postura se manifestó en la entrevista que mantuvimos con la coreógrafa, en este mismo período. Su insistencia en que no se le diera tanta importancia a los pasos y sí a tratar de "transmitir algo", halla su fundamento en la siguiente expresión: *"...para mí el movimiento copiado es gimnasia; el movimiento que dice algo, que expresa algo, que está puesto por algo, ese es el arte de la danza"*.

Pero al intentar transmitir esta perspectiva, por ejemplo, en la en la escena comentada, hallaba resistencias, entre ellas, la risa del coreógrafo, que irrumpía sobre el discurso y le quitaba fuerza. Mientras que Glenda hablaba en un tono enfático, serio, intentando que los intérpretes realmente sientan que están en "una selva" y representen a un personaje en esa situación, Abi emite un comentario sobre la ejecución, creando un corte en los procesos que podían haber iniciado los participantes, inducidos por la coreógrafa.

Cuando Abi enseñaba sus coreografías, en muy pocas ocasiones reclamaba la asignación de sentidos a los movimientos, e incluso bromeaba al respecto. La mayor parte de ellas se basaban en los géneros del folclore israelí y, por lo general, el coreógrafo destacaba solamente algunos rasgos estilísticos, como por ejemplo, la amplitud de los desplazamientos de los brazos, los saltos altos y la velocidad. Este modo de trabajo se desprendía de su rechazo hacia las coreografías basadas en contenidos, que mencionamos más arriba.

Sin embargo, la idea del guión de fin de año precisaba de la realización de algunas coreografías "temáticas" que pudieran contribuir a la narración de la historia que se quería representar: la llegada de los judíos a la Argentina y su inserción en la sociedad. Ante el desinterés de Abi, la preocupación por realizar coreografías enmarcadas en el guión recaía sobre Glenda, quien, no solo hacía un trabajo sobre la técnica y la expresividad, sino que también incluía coreografías basadas en contenidos que todos debían representar. Por ejemplo, para "hablar"

del trabajo en la tierra, enmarcado en la etapa de asentamiento en colonias rurales, elaboró una coreografía que combinaba el género “malambo” y la danza contemporánea, aunque era reconocida bajo la denominación del primero:

Malambo. Esta coreografía presenta la particularidad de combinar la modalidad de trabajo “por contenido” y por género, con énfasis en ambas. El contenido a abordar era “el trabajo”, particularmente referido al ámbito rural. A su vez, Glenda decide tratar el tema basándose en elementos del “malambo”. Entre ellos, uno de los rasgos identificatorios, es la música, a cuyo ritmo se ajusta la danza. Además, los acentos musicales son frecuentemente enfatizados a través de ciertos movimientos, como pisadas fuertes. Estas, por ejemplo, se encuentran al inicio de la coreografía, combinándose con movimientos de torso, pero marcando la diferencia entre la pose inicial, en la que se mantiene el torso erguido, y los movimientos del mismo. En toda la coreografía resaltan los movimientos súbitos, fuertes, directos; en ocasiones se combinaban con elementos de “la chacarera”, en los que disminuye la fuerza. También se incorporan movimientos que pueden representar una mimesis de ciertas actividades laborales, como revolver una olla, hachar o cavar, destacando la fuerza que se imprime en ellos.

En un momento de la coreografía, casi todos los bailarines van para atrás y quedan adelante solo dos, que comienzan a hacer zapateo de malambo (golpes fuertes en el piso, el tronco se mantiene como un bloque, solo se mueven un poco los brazos, que están sueltos).

En otra parte hacen una ronda, van hacia el centro y hacen un paso adelante pero sin avanzar, manteniendo el peso en el pie de atrás. Cuando le preguntan a Glenda si es un “*cherquesía*”, ella responde afirmativamente.

En el campo de la práctica de las danzas folklóricas argentinas, el malambo es una “danza varonil” e “individual”, en la que los bailarines demuestran su “vigor y destreza”. En el proceso de enseñanza, la coreógrafa reclama a las mujeres “ir más a tierra” y, a todos en general, hacer los movimientos con más fuerza.



Ensayo coreografía “malambo”

Mientras Glenda combinaba las mencionadas líneas de trabajo, Abi, por su parte, se concentraba en los géneros folklóricos israelíes. Sin embargo, en la enseñanza de la siguiente coreografía, sí introduce referencias verbales acerca de ciertos significantes asociados a tales “estilos”. Se trata de una coreografía basada en un género de danza israelí denominado “*jasídico*”, que fue evocado con los siguientes rasgos:

Jasídico: Predomina una postura erguida pero con piernas en leve flexión, las partes más activas son los miembros inferiores y superiores. Hay saltos pero, a diferencia del *hora*, son más cortos y acentúan la caída (el acento coincide con la caída). Movimientos muy veloces, y directos, por ejemplo, los recorridos de las extremidades se mueven en línea recta de un punto del espacio a otro, generalmente a una distancia corta. Los brazos y piernas generalmente flexionados, se alejan poco del cuerpo.

Las mujeres hacen movimientos a los que Abi denomina “*rezo*”: inclinación de torso hacia la derecha y hacia la izquierda con brazos cruzados y puños cerrados apoyados sobre el pecho. Estos movimientos son los que se realizan al pronunciar ciertas plegarias dentro de la religión judía.

Se destaca una posición de brazos que se repite, que Abi insiste en corregir, como característica del “estilo” (también, algunos “chicos de folklore” les piden a los “*de rikudim*” que les indiquen dicha posición): brazos flexionados, codos hacia afuera, pulgares bajo las axilas.

Otra corrección es sobre la forma de desplazamiento por el espacio: “*no es como en el hora, es bien abajo*”, expresa Abi, mostrando que en los recorridos espaciales los saltos no son tan altos como en la “*corrida israelí*”, característica del estilo *hora*, sino que se mantienen siempre las rodillas flexionadas y los pies cerca del piso.



Las mujeres ensayan secuencias de jaisdico. Las de adelante, hacen el movimiento aludido como “rezo”

Dado que esta última coreografía presentaba la particularidad de que los hombres y las mujeres bailaban cosas diferentes, se recurre nuevamente al cambio en la **estructura de participación** ya practicado en la primera fase: Abi sale del salón solo con los varones, para trabajar la parte que les corresponde exclusivamente a ellos. En este contexto, identificamos las siguientes escenas:

Escena 5a:

Habiendo enseñado las secuencias de movimientos y observado la interpretación de los bailarines, Abi se dispone a hacer una serie de correcciones, pero antes realiza el siguiente comentario: *"este estilo de danza lo bailaban antiguamente solamente los hombres y es un baile netamente dedicado a Dios".*

Con este tipo de explicaciones-**contextualizaciones**, el docente procura contrarrestar la situación dada por el "proyecto fusión": *"hay pibes que no saben ni lo que están bailando"*, como nos comentó en una entrevista. De esta manera, realiza un movimiento orientado a la preservación de aspectos que considera relevantes, como cierta noción elemental acerca de rasgos históricos asociados a los géneros. Esta actitud la continúa luego con las bailarinas, como vemos en la siguiente escena:

Escena 5b:

Adentro de la sala de ensayos, las mujeres repasaban la secuencia asignada. Abi entra en el momento en que estas se encuentran practicando un gesto del brazo junto con Viviana, quien enfatiza la dinámica de movimiento que deben emplear (fuerte, directo, súbito), exclamando: *"¡tira!, ¡tira!"*. *"¿Qué tira?"*, le preguntan las bailarinas. La directora repite la duda para Abi y este responde: *"¡tira a Dios!...a eloim²⁶"*. Con estas palabras, refuerza el significado religioso asignado al género, tal como ha hecho con los varones. La diferencia es que, con el subgrupo femenino, al utilizar la denominación hebrea, entre quienes conocen el idioma, denota que se trata de la religión judía.

²⁶ Del hebreo Dios



Viviana mostrando movimiento "¡tira!"

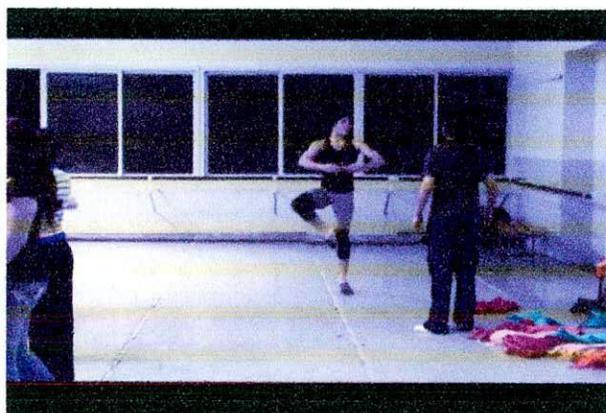
Por otra parte, hay aspectos del género que Abi deja de lado y que, al parecer, para Viviana resultan importantes.

Escena 6:

En la parte "de los varones" hay un momento en que todos se forman en un semicírculo y queda uno en el centro bailando solo, mientras sus compañeros lo observan, palmeando al ritmo de la música. Abi pide a Ñoqui, el bailarín con el rol central, que intente realizar, en el compás de 2/8 asignado, 2 giros "a doble tiempo" y 4 "a tiempo", basándose en la técnica del ballet clásico.

Al ingresar a la sala y ejecutar la coreografía todos juntos, es decir, la secuencia de mujeres y la de los hombres, ante la supervisión de los dos docentes y de la directora, la secuencia del "solo" impacta sobre esta última, que se aproxima al bailarín para modificarla. Esta situación genera nuevamente un cambio en la disposición de *roles*, ya que la directora, con la ayuda de Glenda, interviene directamente variando una coreografía creada por Abi. En lugar de giros, le piden probar una secuencia consistente en tres saltos, uno con cada pie y un tercero con los dos juntos, con piernas estiradas y elevadas a los costados del cuerpo. Al observar la ejecución del bailarín, Viviana les dice a los coreógrafos, en tono de broma: "*¡me encanta el jasídico!*", poniendo los pies en la posición en la que ha finalizado el bailarín, que es una posición del ballet clásico. En consecuencia, Abi le pide, con cierto tono de desánimo: "*hacelo más normal, menos clasicón*"; Glenda, por su parte, trata de mostrarle la forma de hacerlo, a través del movimiento. El bailarín repite la ejecución y vuelve a finalizar en aquella posición. Inmediatamente se acerca la directora y le explica, en forma verbal y corporal, de qué manera puede evitar la pose "clásica".

Escena 6



El bailarín “Ñoqui” practica la secuencia asignada por Abi



Vivi, colocando sus pies en la posición que los tiene “Ñoqui”, “primera”

Aquí, el cambio en los roles permite la emergencia de un comentario que coloca en la *performance* un juicio sobre la forma en que se están empleando los géneros. Es decir, en esta etapa del proceso, tanto Glenda como Abi realizaban sus creaciones sin hacer mucho énfasis en la representación de un género, permitiéndose combinar rasgos estilísticos diversos. Si bien, al inicio, Abi tendía a tratar de representar lo “netamente folklórico”, ya a mitad de año, con el montaje de “el *jasídico*”, incurrió en la introducción de “otra técnica”, aprovechando que uno de los bailarines tenía dominio de ella. Llamativamente, quien se opone a ello es la directora, Viviana, quien, desde un inicio, se manifestaba a favor de la combinación de diversos géneros, trabajar con “contenidos” y no quedarse “solo con los estilos”. Sin embargo, en esta etapa, parecía preocuparse por la forma en que el género era representado, específicamente, habían algunos rasgos que le interesaba destacar. En el caso mencionado, podría tratarse del carácter “popular” y “espontáneo” con el que han surgido las danzas israelíes, y que se ha promovido como una de sus características distintivas, comunes a los diversos “estilos” que las componen. La pose final de ballet clásico contradecía este rasgo, ya que este género se basa en la formación académica, y se representa al cuerpo del bailarín como especializado, diferente del cuerpo habitual (Tambutti 2007 : 2-3).

Retomando los aportes de Bauman y Briggs (1996), podemos afirmar que la directora, nuevamente, trata de “minimizar” la distancia entre la ejecución y el

modelo genérico, "cuidando" un rasgo estilístico asociado a un significante identitario: el carácter popular. Abi, en cambio, no se abstiene de introducir la técnica clásica que se basa en un concepto contrario: la separación del cuerpo del bailarín del resto de las personas, a través de su entrenamiento especializado. Sin embargo, sí pone énfasis en los fundamentos religiosos de algunos estilos de las danzas israelíes.

Esta coreografía ("*el jasídico*") fue estrenada al poco tiempo, en un nuevo espectáculo, junto con "*el devka*", "*lo de Luna*" y un "*oriental*" corto, creado especialmente para el evento, bailado solo por una pareja: "Ñoqui" y Sheila. Abi justifica la elección de las danzas en una pequeña charla grupal:

"La idea era...como va a haber mucha gente, va a estar el embajador de Israel, van a haber muchas autoridades, la idea es presentar tres etnias de judíos: "los de Europa, los orientales y Israel... [Mirando a Daniel], el hora". Al finalizar el ensayo, con cierto enojo porque las coreografías no salen, agrega que también estará toda la comisión de Hebraica, y que la institución "quiere" que Darkeinu participe en el festival de Brasil, y "va a poner mucha plata..."

Habíamos mencionado, en la primera fase, que la coreografía "del Luna", formaba parte de una más amplia, compuesta por varias partes: "*hora*", "*devka*" y "*zamba*". Por lo tanto, en el marco de un espectáculo signado por la presencia de las mencionadas personalidades, el género que queda fuera es el vinculado al folklore argentino. A diferencia del trabajo que se venía realizando en *Darkeinu* "proyecto fusión", enmarcado en un guión cuyo hilo era la representación de la llegada y posterior integración de los judíos en Argentina, en esta ocasión se reorienta el trabajo, concentrándolo en "etnias de judíos", principalmente asociadas con Israel y representadas en los "estilos tradicionales" de las danzas israelíes.

El ánimo en este espectáculo fue nuevamente tenso, agravándose el desgano por ser un domingo y por un gran atraso en el horario programado para la presentación del elenco. Los conflictos grupales, las diferencias, comenzaban a expresarse con más claridad, especialmente hacia la etnógrafa. Por ejemplo, en el

ensayo siguiente a esta presentación, en la que todos los "chicos de folklore", menos Ñoqui, habían faltado, Gabriela, nos comenta:

"Me molestan cosas que no sé si tiene que ver con la danza... hay chicos que por ahí dejan porque consiguen trabajo de esto... y está bien que prioricen eso, pero nos perjudican el trabajo. Ahora ¿cómo van a poner las posiciones si no están las personas...?"

Marcando una diferencia entre "nosotros", los "chicos de rikudim", y ellos, los "de folklore", agrega:

"En realidad no sabemos bien que onda... los chicos, cuál es su misión, no sabemos si les gusta, si no les gusta, si les gusta por qué no vienen... fijate: hoy faltaron todos... nosotros estamos todos"

En la fase siguiente retomaremos esta situación de ausencia generalizada de "los chicos de folklore". Por el momento, antes de finalizar la descripción de esta etapa, debemos mencionar el inicio del armado de una nueva coreografía, compuesta por Abi. Esta se basaba en el estilo introducido brevemente a raíz del último espectáculo, el "oriental".

El Oriental: Comparte la actitud corporal y partes activas con las anteriores, pero hay muchas flexiones de torso, hacia adelante y hacia atrás. Movimientos circulares, suaves, controlados, sostenidos y bruscos. Se sigue la acentuación del compás musical de 2/ 8, velocidad media. Sonrisa leve. Saltos, giros.

Los bailarines entran en dos filas, junto con la música. Luego forman rondas, pirámides y bloques.

No es considerado un estilo tradicional, sino "derivado" de danzas del Medio Oriente: Yemenita, Devka, Marrocano, Etíope, Kurdo; que involucran rasgos "modernos" (Wilensky y Freinquel, 2002).

Dentro del campo de las danzas israelíes de Argentina, Abi era reconocido por hacer "lindos orientales". Es el estilo que más le gustaba. Al finalizar el año, algunos bailarines dirán que "Abi solo sonrió cuando terminó el oriental". Por otro lado, los integrantes, en general, manifestaron agrado por esta coreografía, tanto "los chicos de rikudim" como los "de folklore"

3.3. Tercera fase: la expresión de los conflictos latentes y un impulso para la delimitación de las hipótesis de trabajo

3.3.1. La "famosa reunión"

Como señalamos, esta última fase se inicia con un suceso que fue significativo dentro del proceso grupal: la reunión entre la directora, los coreógrafos y "los chicos de folklore", en la que se trató el tema del pago de las cuotas sociales. Como resultado de aquella "famosa reunión", como más adelante será aludida por el resto de los integrantes, de los 6 bailarines de folklore que aún participaban de *Darkeinu*, tres de ellos abandonaron, "Tabique", Ángel y Enzo; dos se asociaron, "Salta" y "Jujuy", y el sexto, "Ñoqui", permaneció en el elenco, conservando un beneficio de beca completa que le había sido concedida al principio.

Para aquella época, muchos "folklóricos" habían dejado por falta de tiempo y por ofertas laborales, pero la partida conjunta de estos tres bailarines provocó tal impacto en los participantes que, a partir de ella, la reducción del número de integrantes se atribuiría a dicho evento. A su vez, los efectos de estas deserciones pasarían a ser un tema recurrente dentro de los ensayos, especialmente en el nuevo trabajo de modificación de las posiciones de los bailarines, en coreografías que ya estaban montadas. Para llevar a cabo dicha relocalización, se realizó un cambio imprevisto en la **estructura de participación** y en los **roles**: ambos docentes coordinarían los ensayos, ya no enseñando ni corrigiendo las ejecuciones, sino reponiendo posiciones.

En este marco, el trabajo etnográfico siguió concentrado en las entrevistas individuales, en la filmación de los ensayos como registro, y la de los espectáculos, para entregar al grupo. Además, se agregaron modos de interacción en el campo, más espontáneos, tanto a través de la cámara como de conversaciones grupales.

Fue así que participé del clima general que se vivía en la sala de ensayos en el momento de "la famosa reunión", cuando los integrantes que allí aguardaban notaban que algo ocurría, porque no llegaban ni "los chicos de folklore", ni los coordinadores. Alguno de ellos comentó la posibilidad de que estuvieran reunidos

e hipotetizaban sobre los motivos. En este contexto, Sheila me expresa: *"lo que pasa es que el otro día faltaron todos porque era el partido de Argentina, y no puede ser, por eso van a hablar con ellos"*. Fue Glenda quien, una vez iniciado el ensayo, me contó que se trataba de una cuestión económica, *"porque Hebraica necesita que paguen y ellos no tienen para pagar todo lo que deben"*.

Cabe mencionar ahora que, en el último ensayo de la fase anterior, en el que todos los "chicos de folklore", menos Ñoqui, habían faltado, la situación en la entrada de Hebraica había cambiado. En las notas de campo, había registrado:

Como siempre, para abreviar las explicaciones, digo que voy a Darkeinu. Pero el agente de seguridad me responde: *¿Sos de Darkeinu y no sabes que tenés que ser socia?"*

Habiendo tomado conocimiento sobre "la famosa reunión" y el carácter de becario de "Ñoqui", podemos reinterpretar la ausencia de aquel ensayo. "Los chicos de folklore", que no se habían asociado, podían haberse visto enfrentados con el mismo impedimento que la etnógrafa, siendo "Ñoqui" el único que tenía permitida la entrada. Lo que interesa aquí destacar es el ocultamiento de este tipo de situaciones, y el desconocimiento de los "chicos de rikudim" sobre lo que ocurría con sus compañeros. Ante la ausencia, suponían que ellos tenían otras prioridades y se acentuaban las diferencias, ya tratadas como conflictivas.

3.3.2. La cámara como herramienta de manifestación de los conflictos

En este contexto, el rol de etnógrafa devino en marco para la recepción de diversas opiniones acerca de las situaciones vividas en el elenco, que se verbalizaban en conversaciones espontáneas. Además, en momentos en que las *performances* estaban más centralizadas, es decir, cuando los docentes se hallaban atrayendo la atención del grupo, se comenzaron a emitir variados comentarios sobre la situación, en forma más o menos explícita, en ocasiones, dirigidos a la cámara, como en el siguiente ejemplo:

Escena 7:

En un ensayo del mes de noviembre, mientras se estaba efectuando una redistribución de posiciones espaciales de los bailarines, dentro de las coreografías, me acerqué un poco más, mientras seguía filmando. Al notarlo, Abi exclama, mirando a la cámara y señalando a los bailarines -ubicados en la siguiente formación: en una fila, adelante, parejas de un varón y una mujer, en la segunda, atrás, de dos mujeres-: *"¡Filmen a las tortas!"*. Todos ríen y algunos comienzan a saludar a la cámara, y a hacer expresiones en tono cómico, en el mismo sentido que lo hizo Abi". Unos instantes más adelante, Abi expresa: *"si se lo toman así con humor, vamos bien, porque hay que cambiar todo."*

Escena 7:



Ensayando el "hora", luego de la partida de los varones



Abi exclama "¡filmen a las tortas!"

La necesidad de los cambios, y de armar parejas de mujeres que antes eran mixtas, se debía, especialmente, a la partida conjunta de los tres "chicos de folklore". El comentario a la cámara nos destaca este hecho, nos advierte de tener en cuenta la situación por la que está atravesando el grupo. El tono cómico parece realizarse como modo de resistir el perjuicio, como si quisieran expresar a un público imaginario: "nos dejaron sin hombres (o los hombres nos dejaron, según algunas opiniones), pero no nos importa, no afecta nuestro **disfrute** por la práctica". El significante "disfrute" lo destacamos intencionalmente, ya que era la forma en que la mayoría de los integrantes que quedaban, "los chicos de *rikudim*", se referían a su participación, oponiendo el "placer" a las motivaciones profesionales, que declaraban no ser las que los impulsaban.

Por otra parte, cabe destacar que la intervención en el registro filmico, como se ha producido en la escena recién comentada, ha sido más empleada en

esta fase que en las anteriores, haciendo que la situación etnográfica sea el referente sobre el que comienzan a efectuarse mensajes.

3.3.3. La cámara "invasora"

Comentamos una situación producida en un ensayo en el que Abi enseñaba una coreografía solo para las chicas. Esta era una coreografía "temática", es decir, empleaba movimientos basados en "otras técnicas", en función de la representación de ciertos contenidos. En este caso, se basaba principalmente, en la danza moderna, y el eje temático era la ceremonia del *shabbat*²⁶. En cuanto a la representación, compartía rasgos con las coreografías basadas en danza moderna de la primera fase ("Guerra" y "La llegada"), solo que aquí se incluían gestos que representaban los objetos ceremoniales del *shabbat*, como las velas, el vino y la *jala*²⁷.

La coreografía se enseñó en otro "ensayo especial", un sábado en el que solo debían concurrir Abi y las mujeres del grupo. En este marco, surge la siguiente escena:

Escena 8:

Abi enseña una secuencia y destaca repetidamente un movimiento de brazos: parten de estar sueltos a los costados del cuerpo y se elevan lentamente, con palmas arriba, hasta formar un ángulo de 45° con respecto a las piernas. Al repetirlo, hace un gesto de leve sufrimiento, principalmente observado en el pecho encogido, en la boca y en los ojos. A continuación, se vuelve hacia las chicas y grita, agitando las manos, con las palmas arriba, como implorando al cielo, con un tono que bromea una queja angustiada: "¡shabaatt!! ¡Jabad Lubavitch!!"²⁸ Luego de unos instantes, me observa con la cámara en alto, y dice: "¡esa cámara loca...!" Las chicas ríen, Abi también lo hace y comenta: "me pone nervioso..."

²⁶ Ceremonia judía que se realiza los viernes, al caer la primera estrella, simbolizando el inicio del día de descanso de la semana.

²⁷ Pan trenzado, presente en la mesa ceremonial del *shabbat*

²⁸ Institución judía de carácter ortodoxo

Escena 8



Abi enseñando la coreografía "Shabbat"



*Exclamación: "¡¡Shabbat!!
¡Jabad Lubavitch!"*



Comentario a cámara: "esa cámara loca..."

Podemos relacionar esta escena con aquella de la segunda fase, en la que Abi se hallaba solo con los varones, enseñando una coreografía de "jasídico" y había pronunciado una breve explicación acerca de los significantes asociados al género. Al encontrarse solo con las mujeres, en cambio, menciona los símbolos de la ceremonia religiosa a la que refería la coreografía, como "vino", "velas" y "jalá", sin hacer ninguna aclaración. Incluso, encarga a tres de las bailarinas que compongan una parte en que debían representarlos.

Como fue expresado en el capítulo dos, uno de los aportes de Bauman y Briggs, es el énfasis en detectar el modo en que, dentro de las *performances*, se puede observar la continua reflexividad, modelado y evaluación de la propia

actuación y la de los otros. En este proceso, se incluyen "percepciones acerca de cómo las biografías personales y las identidades socioculturales de la audiencia incidirán en la recepción de lo dicho" (Bauman y Briggs, 1990). En nuestro caso, al encontrarse solo con las mujeres, todas con alguna trayectoria en las danzas israelíes, por lo tanto, con cierto conocimiento con respecto a "lo judío", Abi se expresaba desde el presupuesto de que ellas entenderían a qué se refería con esos símbolos y, en general, con una coreografía sobre el *shabbat*, sin tener que explicitarlo. En efecto, luego del ensayo, una de las bailarinas nos comentó que Abi directamente comenzó a enseñar la coreografía, sin realizar ninguna explicación, porque "*nosotras sabemos... si están los varones es distinto*".

Esta escena condensa rasgos significativos del proceso atravesado. En vistas a su análisis, planteamos una primera **hipótesis**: la mayor parte de los participantes considerados percibía en los otros agentes ciertos factores que invadían una práctica que consideraban como "algo propio" y, dada la estructura de la actividad, esta invasión se percibía como impuesta. Así, para todo el grupo y para los coreógrafos, estos factores invasores eran: el envío de directivas, a través de Viviana, que hacía la institución, disponiendo los límites de lo que se podía hacer y lo que no; las decisiones de la directora y su participación, en ocasiones, controladora; y la presencia observadora de la etnógrafa, su cámara "loca" y sus preguntas. Los "rikuderos" y el coreógrafo Abi, también sentían la "invasión" de los géneros de danza "difíciles", "extraños", "aburridos" y/o "bajón", que "traían" la coreógrafa y los bailarines de danzas folklóricas argentinas, del elevado nivel técnico de estos últimos, su perspectiva de formación profesional y sus ausencias y/ o abandonos repentinos del elenco. Para "los chicos de folklore" y la coreógrafa Glenda, los factores invasores que se sumaban eran: las palabras "extranjeras" que intercambiaban Abi y los bailarines de danzas israelíes, sus continuas "clasificaciones" ("judío", "no judío", "profesional", "amateur", etc.), algunas de sus danzas "religiosas", y la imposición del club sobre la asociación y el pago de las cuotas.

Si tomamos la hipótesis expuesta, diríamos que, en la escena comentada más arriba, en la que Abi enseñaba la coreografía sobre el "*shabbat*" a las chicas,

existía un cierto alivio. Efectivamente, el clima de este ensayo se percibía considerablemente más relajado, como luego comentarán algunas integrantes. No estaban "los otros", a quienes explicar cuestiones vinculadas a los ámbitos de la colectividad, tampoco, por ser sábado, estaba la posibilidad de que ingresara la directora a supervisar. En este marco, Abi desarrolló bromas y cuestionamientos sobre ciertos aspectos que en ocasiones anteriores había hecho leves comentarios, como la identificación del judaísmo con el sufrimiento, ampliándolo, aquí, con la referencia a una institución representativa de una corriente judía ortodoxa, como es "*Jabad Lubabitch*". No obstante, había un factor de "invasión" que, al parecer, no había notado: "esa cámara loca...". Siguiendo nuestro planteo, podemos afirmar que aquí, el *performer*, se hallaba en una situación en la que se suponía liberado de aquellos factores que hemos denominado "invasores". Al notar que había uno de ellos, reaccionó, aunque en tono de broma, encubriendo la sensación de molestia de no poder trabajar en los ensayos sin presencias "invasoras".

El planteo de la hipótesis merece una reflexión. Los agentes sobre los que distinguimos aspectos invasores para los otros, en el inicio, no resultaban molestos sino que, por el contrario, parecían enriquecer el trabajo, despertar la curiosidad, permitir conocer otras formas de danzas, de trabajo, otras posibilidades y necesidades. Sin embargo, esta percepción fue cambiando cuando, con el paso del tiempo, comenzaron a manifestarse las diferencias y las contradicciones. Los integrantes con trayectoria en danzas israelíes, quienes participaban en el elenco por "placer", encontraron que sus nuevos compañeros, con perspectivas de desarrollo profesional, comenzaban, por ejemplo, a tener que dejar el ballet por ofertas laborales. Por otro lado, aquellos "folklóricos" que se quedaban, encontraban cada vez más la presión de una institución cuya lógica no permitía que continúen ingresando a la sede si no tramitaban la asociación, pagando el arancel establecido. En consecuencia, la institución que, en apoyo al nuevo proyecto de *Darkeinu*, "invitó" a no socios, y "no judíos", a pesar de la oposición de varios dirigentes, permitiendo que el elenco sea nuevamente un grupo con un número relativamente elevado tanto de integrantes masculinos como femeninos, efectuó una medida que provocó la partida de 3 de los pocos varones que quedaban, a un

mes y medio del espectáculo final, provocando la necesidad de rearmar las coreografías rápidamente. Quienes se fueron, se vieron forzados a hacerlo por motivos económicos, mientras que al inicio sentían la presión de, en base a lo que les habían comentado, “*tener que levantar un ballet*”, como nos había expresado “Tabique”, uno de estos bailarines. “Los chicos de *rikudim*” que se quedaron, sintieron que fueron producto de un “mal manejo de todos lados”: sus compañeros se habían quedado sin asociarse sabiendo que era un requisito de la institución, ésta lo permitió hasta una etapa ya muy avanzada del trabajo, en la que era necesario que ya no dejara nadie.

A la vez, lo que se perfilaba como un aprendizaje de “nuevas cosas”, géneros de danza, formas de trabajo y ámbitos de desempeño diferentes, fue perdiendo fuerza. El espacio para el intercambio se fue reduciendo. En medio del clima intenso vivido a partir de la segunda fase, provocado por la necesidad de cumplir con las presentaciones programadas y de cubrir a las personas que se ausentaban y/o dejaban, en muchas ocasiones, sin aviso, el tiempo necesario para promover nuevos aprendizajes se fue reduciendo. En consecuencia, desde aquel comentario y disputa en tono de broma acerca de la velocidad con que enseñaban “lo de ustedes” y “lo nuestro”, efectuado en la primera fase, mientras se enseñaba “el *devka*”, se fue arribando a la situación de la etapa final, que podemos caracterizar como “cada uno baila lo que sabe” y “como puede”, como veremos a continuación.

Luego del rearmado de las coreografías, el trabajo con los **géneros** de danza de las nuevas composiciones y la **estructura de participación** se modificaron en forma general. Para el espectáculo de fin de año, las interpretaciones se fueron acomodando, al parecer, a las premisas mencionadas: se asignó a dos de los “chicos de folklore” la interpretación de un zapateo de malambo; a “Ñoki”, el tercero, y a Dalia, una secuencia de tango, siendo que ellos ya sabían bailar estos géneros; Sheila tuvo a cargo la composición de una coreografía corta, basada en el género israelí “ruso”, que enseñó a algunos de los “chicos de *rikudim*”. Además, en las últimas coreografías elaboradas por Glenda, se notaba una disminución de la complejidad en los pasos, y una menor insistencia en correcciones técnicas y expresivas a los bailarines. De esta manera, en el último

mes, varias coreografías fueron montadas a una velocidad mucho mayor que las anteriores, en una distribución de roles diferente, exhibiendo una complejidad y duración menor. Entre ellas:

Ruso: Comparte la mayor parte de los rasgos con el género *hora*, pero aquí el torso se mantiene rígido y se emplea una posición de brazos característica: los puños cerrados apoyados en la cintura, llevando los codos hacia afuera del cuerpo. Incluye también partes en las que algún varón, en el centro, realiza saltos altos, demostrando despliegue de destreza.

Comienza con la música, y bailan solo cuatro bailarines que se distribuyen equilibradamente en el espacio.

Es un estilo asociado a los judíos que migraron a Israel desde Rusia.

Yemenita: La actitud corporal predominante es con la parte superior del torso levemente flexionada hacia adelante. Las partes del cuerpo más activas son las piernas, los pies, las manos, los hombros, los brazos, la cabeza y el torso. Movimientos suaves, bruscos, cortos, pequeños, cerca del cuerpo, direcciones poco claras y flujo de energía descontrolado. Hay saltos pequeños frecuentes, pausas y giros. Gestos reiterativos con las manos, movimientos permanentes de la cabeza. Leve sonrisa.

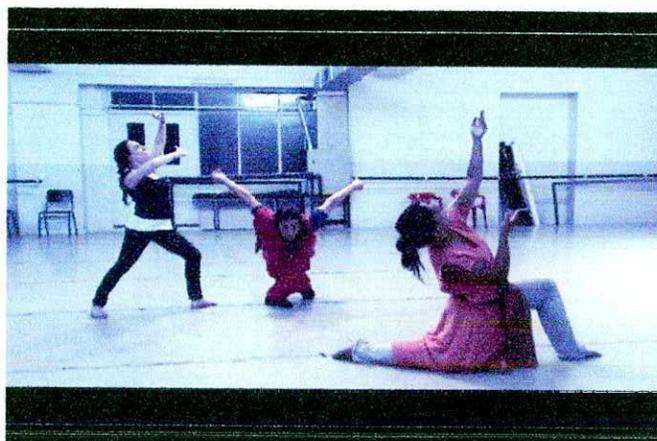
Como la anterior, comienza con la música y la bailan solo cuatro integrantes.

Esta coreografía es enseñada solo a quienes la interpretarán, Noki, Dalia, Gabriela y Natalí, a quienes Abi explica rasgos característicos del género: se trata de una danza que proviene de los Judíos Yemenitas, grupo étnico muy religioso, que se vincula con Dios a través de la danza y que emplea un lenguaje simbólico con las manos, por eso la danza incluye una serie de gestos con ellas.

Los bailarines a quienes les fue asignada estaban disconformes. Uno de ellos, Noki, se quejó porque "*lo hicimos en un día, y sí, me quejé, pero porque no lo entendía, y no lo entiendo todavía... si hubiera sido una zamba, una chacarera, algo de folklore, sí...*". Gaby, que sí conocía el estilo, afirma simplemente que no le gusta.



Ensayando el "ruso"



Ensayando el "yemenita"

Nos interesa aquí destacar que hallamos una coincidencia significativa entre ciertos rasgos fenotípicos de los bailarines elegidos para cada coreografía y aquellos asociados a los grupos de procedencia de los "estilos" en los que se basaba cada una. En el "ruso", los bailarines que la interpretan tienen tez clara y cabellos entre rubio y castaño; los que bailan el "yemenita", un tono de piel y de cabello más oscuro. En consecuencia, podemos suponer que la imagen de los cuerpos de los bailarines y aquella asociada a las procedencias de las danzas que se representan en el escenario, era un factor que se tenía en cuenta en el trabajo del elenco.

Ranchera: Elaborada y enseñada por Glenda. El cuerpo se mantiene erguido. Partes activas: piernas y brazos. Predomina una caminata al compás musical de $\frac{3}{4}$. Velocidad media. Sonrisas. No hay saltos ni pausas, pocos giros. Movimientos suaves, súbitos, controlados, dirigidos.

Comienza la danza junto con la música, entran los bailarines en parejas, tomados de la mano. En toda la coreografía varían las figuras en el espacio: rondas, bloques, filas.

Este género se asocia a la "Mazurca", una danza "de origen polaco", que habría comenzado a bailarse en Argentina a partir de la inmigración de rusos, alemanes y polacos.



Ranchera

En el marco de esta última etapa de trabajo, el control sobre el registro filmico en los ensayos fue *in crescendo*, hasta llegar a leves eventos de censura, como en la siguiente escena:

Escena 9:

Al ingresar al salón observo a Ñoqui y a Dalia ensayando la secuencia de baile de tango que se incluye en el espectáculo y levanto la cámara para comenzar a filmar. Al notarlo, Dalia me dice: “no, esto no lo filmes, filmá un *cherquesía!*”.

Dalia interviene en el registro como si quisiera, al menos, controlar la representación del grupo que nos llevaremos, ya que no puede evitar la persistencia de ciertos aspectos de las *performances* con los cuales no acuerda. Con la “censura”, manifiesta su descontento con aquello mismo que está haciendo como integrante de *Darkeinu 2007* y, en general, con la propuesta de “fusión”. Por el contrario, parece pretender que la práctica siga desarrollándose como lo ha hecho, recreando diferentes géneros de danzas israelíes, y que sea identificada por ello.

En cuanto a la relación con la etnógrafa, el tono de la negación se efectúa como una forma de decir: “¡¡pará!! Si venís a hacer un trabajo sobre las danzas israelíes... no filmes tango, no representa al elenco”. El tango y los géneros “nuevos” que se están empleando son factores que se han impuesto, como las decisiones de la dirección y de la institución, como la cámara. Desde esta

perspectiva podemos asumir que la bailarina está tratando de atenuar el perjuicio de la "invasión".

3.4. Últimos espectáculos y las distintas evaluaciones

El crecimiento de la intensidad con la que se experimentaban ciertas situaciones se fue manifestando en diversas escenas como las recién comentadas, en las vísperas y durante el espectáculo de fin de año, y en la "evaluación final". Esta última consistió en una "charla grupal" desarrollada en el ensayo siguiente al espectáculo de fin de año, coordinada por Abi y Glenda.

El espectáculo final tuvo lugar el 6 de diciembre, en el teatro de Hebraica. Desde afuera del escenario, se observaban sonrisas amplias, movimientos enérgicos y se oían gritos de aliento, tanto del público como de los *performers*. Sin embargo, el desánimo ya descrito en actuaciones previas, antes y después de subir al escenario, fue mayor, como también lo fue su explicitación posterior, en el marco de la "evaluación".



*Espectáculo final, coreografía
"Hora-fusión"*

Casi al finalizar el año, surgió una presentación adicional, el 26 de diciembre. Dos semanas luego del "espectáculo final" y la posterior "evaluación",

cuando prácticamente ya se había dado un cierre al trabajo, el grupo estaba invitado a presentarse en la apertura de los Juegos Macabeos Panamericanos. Estos consistían en una suerte de olimpiadas deportivas entre clubes judíos americanos. El grupo aceptó, aunque muchos no podían concurrir. Entre ellos, tanto Glenda como los "chicos de folklore", habían avisado que, siendo 26 de diciembre, estarían cada uno en su provincia natal, pasando las fiestas con sus familias. Otras bailarinas tampoco pudieron asistir, por lo que el grupo participó con un número de integrantes reducido. En las vísperas de este espectáculo, tuvo lugar una conversación entre la etnógrafa y el grupo, que podemos considerar como una segunda evaluación del trabajo del año, que incluyó una reflexión sobre el mismo proceso etnográfico.

En el siguiente apartado mencionaremos algunos elementos de la "evaluación final", desarrollada en el marco de los ensayos y de esta "segunda evaluación", enmarcada en las vísperas de los juegos panamericanos. Agregamos luego una última situación de evaluación, entre la etnógrafa y aquella participante que no estuvo presente en las anteriores: la directora.

3.4.1. La evaluación grupal, en el ensayo

El encuentro que siguió al espectáculo, el 12 de diciembre, estaba destinado a observar el registro filmico que había realizado la etnógrafa sobre aquel evento mismo y a realizar la evaluación de todo el trabajo anual. El grupo acordó comenzar por la charla, ya que algunos tenían que irse más temprano y era importante que todos pudieran estar presentes en la evaluación. Se sentaron en una ronda, la etnógrafa atrás. Abi y Glenda propusieron, como consigna, que cada uno dijera lo que sentía en relación al año de trabajo en *Darkeinu* y luego ellos también lo harían. Desde nuestro interés etnográfico, dado que la coreógrafa nos pidió que no filmáramos, nos concentramos en registrar y analizar este momento central de la *performance*.

Siguiendo el análisis del proceso anual, observamos que muchos aprovecharon para plantear cuestiones que venían percibiendo y acumulando hacía tiempo, relacionadas con la sensación de "invasión" y de imposición que

hemos caracterizado. Por ejemplo, un comentario reiterativo fue el enfrentamiento entre una lógica de trabajo "profesional" y otra "amateur". Una de las bailarinas que reparó sobre ello, llamativamente, fue Dalia, quien tenía el proyecto de dedicarse a la danza. Sin embargo, luego de entrevistarla, notamos que había elaborado una especie de separación entre, por un lado, su formación y proyectos laborales en comedia musical y, por el otro, su participación en elencos de danzas israelíes: "...lo otro es un trabajo y esto es algo que uno lo hace por pasión o porque lo conecta con el judaísmo, con las raíces". Es por ello que realizó el siguiente comentario durante la reunión:

"no sabía a quien iba a tener al lado para bailar. Los chicos me decían, "ay, te adaptas", pero ¿cuan adaptable es una persona? Si sos un bailarín profesional es diferente, bueno, bailás y no importa quien está, pero esto es un espacio diferente, que la gente lo hace por placer..."

En relación a este factor, también hubieron otros comentarios, como una crítica a los coordinadores por "elegir a las mismos para bailar lo de pocas personas... no había un reconocimiento por el que estaba acá todos los ensayos". La autora de estas palabras, Daiana, relaciona esta actitud con aquella que debería regir en ballets "profesionales", no en *Darkeinu*, que "es algo que hacemos porque nos gusta".

Como respuesta a estas críticas, uno de "los chicos de folklore", Ñoqui, replicó: "no es así en otros lados. Si sos bueno, vas a bailar, si bailas hace tres años y no te ponen será porque no sos bueno, y esperarás hasta que seas bueno para que te pongan...". Para él la imposición era tener que recibir esas críticas, ajenas a las otras compañías de danza en las que participa como bailarín. También expresó una queja sobre las constantes clasificaciones que se efectuaban entre los participantes: "el judío, el no judío, el de folklore, el que tiene técnica, el que no tiene técnica...". Esas clasificaciones a las que se veía sometido resultaban una imposición.

La sensación de "invasión" de una lógica de trabajo ajena, también fue destacada por otros participantes, pero en relación a las modalidades de trabajo con los géneros de danza que se habían empleado. Particularmente, Sheila, expresó que aquella modalidad promovida por Glenda le resultó extraña y

compleja, porque *“las coreografías no eran como las de rikudim, que es todo “arriba”, acá tenía más de expresión, había que meterse adentro de la coreografía...y eso costaba”*. La bailarina no rechaza la modalidad, sino la forma abrupta en que fue implementada, sin dejar el tiempo de trabajo que consideraba necesario para incorporarla.

Otros integrantes también criticaron la imposición de un aceleramiento de los procesos. Entre ellos, se destaca la intervención de Rocío:

“No se dio tiempo a que se arme el grupo, no había Darkeinu...había que mostrarle a Hebraica no se qué cosas, no se si por una competencia con otras Leakot²⁹...pero fue a costa nuestra, a costa de personas (...) era todo bajada de línea, de Vivi a ustedes y de ustedes a nosotros...”

Abi, al llegar su turno, retoma varios puntos planteados.

“Trabajamos con una dirección arriba que dirigió y digitó cada cosa que hacíamos. Estoy de acuerdo con muchas cosas de las que dijo Rocío, es verdad que a veces veníamos con una cosa y al ensayo siguiente teníamos que decir lo contrario, no era decisión nuestra y no podíamos hacer otra cosa, así era la bajada.”

Glenda confirma la idea de que *“todo venía de arriba”*, pero aclara: *“... no es Vivi tampoco, porque ella también recibía presiones”*. Con ello hace referencia a la estructura de la institución, que permitía esta *“bajada”*. Además, también incluye sus percepciones acerca como era observada su participación dentro de *Darkeinu* y de aquel ámbito mayor en el que este se insertaba: *“¿O se piensan que no sé que estaban esperando a ver qué hace esta que no es de la comunidad? Todo el tiempo: “y vos no entendés porque no sos de la comunidad”*.

De acuerdo a nuestra hipótesis, la coreógrafa representaba, para una gran parte del grupo, un factor invasivo, por su formación e interpretación de la danza marcadamente diferente. Ella había sido colocada en esa posición por medio de un contrato laboral con la misma institución que, según su apreciación, luego la observaba como *“extraña”*, con el fin de introducir nuevos géneros folklóricos, ajustando su trabajo a los objetivos propuestos para el elenco, y de acuerdo a la

²⁹ Del hebreo: elencos. La bailarina se refiere a otros elencos de danzas israelíes

estructura y la lógica de funcionamiento histórica del mismo. Estos condicionamientos, en ocasiones, resultaron contradictorios para la coreógrafa, según lo manifestó en la evaluación:

"... Y ustedes dicen que quieren algo amateur, pero pedían cosas que no eran de amateur..." "... y que "la ranchera" (una de las últimas coreografías de su autoría enseñada al elenco, en la tercera fase) sea una cagadita, todo en rueda, que es una boludez bailarla, me jode, no me gusta como quedó, pero que iba a hacer, si no tenía a la gente, tuve que hacer lo que era más fácil para que se lo aprendieran. ¡Y me jode, porque la ranchera es una danza maravillosa de mi folklore, es como que les diga que un "hora" es una cagadita!"

De esta manera, Glenda trasmite que, si bien su intervención puede haber sido observada como impuesta, ella también había sentido una intromisión en su trabajo, por gente de la institución, por algunos bailarines, por la disposición de acelerar tiempos de composición con el fin de producir y presentar, provocando que la docente debiera minimizar la calidad de las creaciones en una forma que llegó a sentir como "traición" a su formación y a los géneros identificados como "propios".

3.4.2. La evaluación con la etnógrafa, fuera del ensayo

La última actuación del año, como fue dicho, se enmarcó en el espectáculo de apertura de los Juegos Macabeos Panamericanos, en Parque Roca. Para facilitar el arribo de los concurrentes, se habían programado trasportes que partirían temprano, desde las sedes de diferentes instituciones de la colectividad. En ellos llegaron los integrantes de *Darkeinu* y también la etnógrafa. Una vez allí, hubo un tiempo para ensayar y luego, quedó un tiempo "libre" en el que se desarrolló la siguiente escena:

*...Al rato me cruzo con Leo, quien me invita a tomar mate junto con el grupo. Voy con él. En una mesa, en el parque, están sentados todos los integrantes de *Darkeinu* que participaban del evento (menos Dalia, que se hallaba realizando preparativos para el espectáculo). Dado que ninguno de "los chicos de folklore" había asistido, y tampoco algunas mujeres, el número de concurrentes era reducido; en la mesa estaban: Rocío, Daiana, Jony, Romina, Sheila, Shirley y Natali.*

*Apenas me acerco, Daiana me dice: "esto es lo que queda de *Darkeinu*". Inmediatamente, Leo exclama: "para el final del trabajo, entrevista grupal."*

Rocío me dice (como preguntando): *"igual este año te llevaste un montón de material, pasó de todo"*. Los demás acuerdan sonriendo. Leo dice: *"sí, yo le dije a Vivi: al final la que más salió ganando es Cynthia"*.

(Como aceptando la propuesta, comienzo a preguntar): *¿Y van a seguir el año que viene? Con las caras expresan "¡no!", algunos lo explicitan verbalmente. Rocío me dice sonriendo: "hay un proyecto autogestivo: manejarlo nosotros, alquilar un lugar, contratar coreógrafos..."*. Enseguida se cambia de tema, pero Rocío lo retoma, diciendo: *"che, ella hizo una pregunta..."*

Sheila: *"¿Qué pregunta?"*

R: *"si van a seguir..."*

Le pregunto a Rocío si es verdad lo del proyecto autogestivo. *"Vivi está pensando lo mismo que yo pero dentro de Hebraica", -ríe- "y no, yo no quiero saber más nada con Hebraica, me hartó (...) Juntarnos nosotros y contratar coreógrafos, no tener que pagarle a Hebraica esa cuota..."*. *"¿Juntarnos dónde?"*, le preguntan, y comienzan a proponer lugares con nombres en hebreo.

En esta escena, la presencia de la etnógrafa resultaba propicia para tratar cuestiones de interés para el grupo, al parecer, especialmente para Rocío. El proyecto "autogestivo" parece concordar con nuestra hipótesis: ante la experiencia de los factores "invasivos" que se habían impuesto, en el marco de una estructura de la actividad "jerárquica", como destacaba Rocío en una temprana entrevista y en la "evaluación grupal", la propuesta era cambiar, justamente, este aspecto. Es decir, ellos querían seguir bailando en grupo, disfrutando de una actividad que hacían "por placer", y consideraban, algunos de ellos, que podían hacerlo fuera de la institución.

La conversación continúa realmente como una entrevista grupal, versando sobre el proceso atravesado, a partir de algunas preguntas de la etnógrafa y las intervenciones de cada uno de los participantes:

Daiana: *"es que fallaron Abi y Glenda, y la coordinación en este año era muy importante"*.

Leo: *"Para mí fracasó el proyecto...no hubo fusión"*.

Luego acuerda con Jony y con Rocío en que no fue por las danzas. *"No era si bailábamos folklore o no, a algunos les gustaba, a otros no, pero no era eso"*.

Jony: *"Podía ser folklore, chacarera o rikudim, no importa..."*

Rocío acuerda: *"Era como bailar danza contemporánea..."* -Acuerdan.

Leo: *"Eran dos poblaciones distintas... También el grupo era heterogéneo, porque estaban los que veníamos del año pasado y los que recién entraban"*.

Cynthia: *Eso siempre pasó en Darkeinu, cuando yo bailaba también...siempre entraba gente nueva que venía de Habimá (la escuela de bailarines de*

Hebraica)...y no se daba tiempo para integración. Discusiones de posiciones en las coreografías, siempre habían: "¿por qué ellos siempre adelante...?"

Leo: "Sí, pero este año eso no fue lo más importante" -Todos acuerdan-"...el proyecto fracasó".

Sheila (con Romina y Dalia apoyando): "No estuvo bueno que porque los chicos no eligieron venir, los obligó Glenda..."

Daiana: "Sí, les dijo que si no iban no podían seguir bailando en la CFD. Ellos no querían estar ahí".

C: Pero al principio les gustaba...

Leo: "si, al principio, pero justamente, cuando les empezaron a exigir cosas se fueron".

Rocío: "Se les dieron muchas concesiones y después... no hubo trabajo de integración"

C: ¿Y el año pasado, cómo fue?

Rocío: "Nestor tenía sus locuras pero sí se comprometía, lo sentía propio... hizo un espectáculo que a nadie le gustaba el tema, pero era de él..."

C: Aparte él había sido integrante...

Rocío: "Claro, el bailó siempre en Darkeinu, era su vida... Al principio sí, Abi ponía la casa, íbamos a comer... pero era muy forzado..."- risas- "les dijeron "pongan buena onda" y lo hicieron...No era para ellos..."

En esta última entrevista grupal, último encuentro con la etnógrafa y última actuación de *Darkeinu*-“proyecto fusión”, los bailarines presentes querían dejar a la etnógrafa su versión sobre el proceso compartido. Según expresan, el proyecto “fracasó” y eso se expresó en que no se vio la “fusión” entre géneros anunciada. Pero las razones principales no se debían a las características de las danzas, sino a la falta de “integración” entre “poblaciones distintas”. Además, de acuerdo a lo que manifiestan, un sector del grupo había participado “por obligación”, y realmente no quería hacerlo.

Aunque la idea de la “obligación” no resulta creíble, en primer lugar, porque todos los “chicos de folklore” que dejaron el elenco seguían participando en la Compañía Federal de Danzas, según pude observar, la declaración de los bailarines guarda relación con otras expresiones, tanto emitidas en esta conversación como en otras anteriores. Lo que todas ellas comparten es una reflexión acerca de la actitud que se adopta al realizar algo que “se siente propio” y aquella que surge con el sentimiento contrario, vinculada a la “imposición”. Expresiones referidas a ello han sido recurrentes a lo largo del proceso, tanto en el marco de los ensayos como en las entrevistas, principalmente en relación a los géneros de danza empleados.

En la escena comentada, en la "entrevista grupal", "lo propio" se refería a una forma de trabajo de los coreógrafos, apoyada en la estructura en la que se desarrollaba *Darkeinu* los últimos años. Mientras que uno, Néstor, había hecho algo que "sentía propio", que era "su vida", Glenda y Abi hicieron algo "forzado", que "no era lo de ellos". Estos coreógrafos habían sido contratados para llevar a cabo, desde la perspectiva de los bailarines, un proyecto de Viviana. Ya a mediados de año Rocío nos comentaba que era "todo muy jerárquico", que todo el proyecto había sido "idea de Vivi". No resulta extraño que sea esta bailarina quien propone, en consecuencia, hacer algo "autogestivo".

3.4.3. La evaluación con la directora

En el mes de enero regresamos una vez más a la institución, esta vez para entrevistar nuevamente a Viviana, quien se hallaba ya planificando la reformulación del proyecto para el año próximo. En ella nos transmitió su perspectiva sobre el desarrollo y desenlace del "proyecto-fusión".

En primera instancia, coincidiendo con los bailarines, consideraba como principal problema la falta de integración, y atribuía gran parte de la responsabilidad a los coreógrafos, que no se ocuparon de fomentarla. Según su opinión,

"... tiene que ver con un no trabajo grupal, sino hubieran enganchado bien, pero había que hacer todo un trabajo especialmente de encontrarse, y no sucedió, entonces las distancias... cuando uno es distinto a otro, como de otro mundo, porque eran realmente como de ambientes muy distintos, si no hay realmente como un trabajo de acercarse, y no surge naturalmente, y bueno, las distancias se hacen mucho más grandes..."

Además, también emplea un adjetivo utilizado en la "segunda entrevista grupal": "fue forzado, fue impuesto". Mientras que la bailarina que más destacaba este aspecto promovía un "proyecto autogestivo", Viviana se orientaba a un planteo del proyecto que, aún dentro de la institución y con la misma estructura, tomara más en cuenta los intereses de los que lo llevarían adelante, y que no

contradijera a aquellos agentes cuyo apoyo era necesario, como los dirigentes institucionales. Esto fue lo que nos transmitió con las siguientes palabras:

"...la verdad es que ahora no me voy a concentrar tanto en cual va ser el contenido del proyecto, me voy a concentrar en que haya grupo..." "... Voy a ir a lo que se pueda hacer, y a lo que sea aceptado sin ninguna traba...que se yo, no se que haría, no solamente es mi interés, el director que toma el trabajo tiene que estar interesado, digamos, tiene que proponer también..."

El análisis de estas evaluaciones compartidas con los participantes reclama la atención sobre la asociación entre el "fracaso", la diferenciación al interior del grupo, la "no integración" y el rechazo a la imposición de algo que no es "propio". Todos estos factores se hallaban conectados en las interpretaciones; las diferencias no resultaban problemáticas en sí, sino por la falta de un trabajo de integración, que implicaría el conocimiento, la comprensión, la búsqueda de la mutualidad de intereses.

Estas reflexiones, efectuadas al finalizar el proyecto, nos conducen a preguntarnos de qué manera se ha manifestado la diversidad en el grupo para llegar a resultar conflictiva, cómo se han percibido diferentes actitudes con respecto a lo "propio" y lo "ajeno" y de qué manera se relacionaban estas diferencias con las imposiciones y la sensación de invasión que hemos descrito; temas que serán objeto de análisis en el siguiente capítulo.

En esta búsqueda, deberemos poder tener en cuenta aspectos de las biografías personales, los condicionamientos y las matrices simbólico-identitarias que sostenían las prácticas y los discursos de los participantes, analizando cómo ellas se han manifestado y, en ocasiones, contradicho hasta generar y agudizar conflictos. Para ello, a continuación, haremos una revisión de todo el proceso, pero esta vez, analizando las tendencias en las actuaciones de cada agente registradas desde el principio y las interacciones entre las mismas en el marco de las *performances*.

Capítulo 4

Continuidades, transformaciones y reajustes durante el “proyecto fusión”: historias e identidades en disputa

En el capítulo anterior hemos analizado las actuaciones de los diversos actores ante situaciones en las que se presentaban cambios dentro de los patrones regulares de la práctica. Revisando la exposición, podemos observar que algunos agentes tendían a realizar cuestionamientos sobre aquellos patrones, otros lo hacían con respecto a los cambios impuestos y había quienes combinaban ambas tendencias. Tomando los aportes de Citro (2009) expuestos en el capítulo 2, en lo que sigue pondremos en relación el conjunto de estas actuaciones con elementos de las historicidades y matrices simbólico-identitarias de los agentes, analizando la incidencia que ellas han tenido sobre las actuaciones observadas y, a la inversa, la posible incidencia de la *performance* sobre estos hábitos y matrices.

1. La gestación del proyecto: Hebraica y los vaivenes de las identidades judeo-argentinas

Viviana, la *directora* del elenco, mentora del “proyecto fusión”, es quien introduce las primeras modificaciones en su funcionamiento, con respecto a la práctica tradicional de *Darkeinu*. Como vimos, éstas se refieren a la incorporación de géneros de folklore argentino y a la invitación de una coreógrafa y bailarines formados en ellos. Esta iniciativa podemos comprenderla analizando el entrecruzamiento de elementos propios del contexto en que se inscribe la práctica, que se relaciona con: la historia y la situación actual del movimiento de Danzas israelíes de Argentina y la posición de *Darkeinu* dentro del mismo, del campo más amplio de la danza, de la propia trayectoria de Viviana, de su percepción acerca de las necesidades del proyecto y de sus bailarines, y sus propias expectativas como directora de un elenco tan significativo para la colectividad judía de Argentina.

Analizando la propuesta inicial, observamos en ella un énfasis fuerte en la "necesidad" de una "reformulación de la identidad", basada en la asociación de los significantes: "judeo-argentino", "nuestras raíces" y "nuestro lugar de pertenencia actual". Esta "nueva identidad" se desprende de una matriz simbólica a la que recurre Viviana, su mentora, ya en nuestra primera entrevista: "...yo sostengo que tengo dos identidades: una argentina y otra judía...". Esto es lo que ella intenta representar y construir con el "proyecto-fusión", vinculando estos significantes identitarios a través de la historia de migración de "los judíos" en la Argentina. Desde un principio, este tema fue pensado como eje para el espectáculo de fin de año, sobre el que se basaba todo el trabajo previo. Abi, el coreógrafo, nos había comentado tempranamente la temática, a la que se refería de esta manera:

"el contenido que se va a bajar tiene que ver más con lo histórico que con lo, digamos, eh, netamente cultural, religioso, porque el guión que nosotros vamos a seguir tiene que ver con la venida de los judíos a la Argentina, los gauchos judíos, la... digamos, el mix de culturas... ese tipo de cosas..."

De esta manera, el coreógrafo nos señala una diferencia interesante en la matriz simbólico-identitaria vinculada al proyecto de *Darkeinu*: en primer lugar, el verbo "bajar" caracteriza un rasgo de la estructura de la actividad: los contenidos se "bajan" desde una posición superior, en la que estaría la directora, pasando por los coreógrafos, hasta llegar a los bailarines, quienes deben incorporarlos para transmitirlos al público. Por otro lado, repara en una serie de ejes en los que se pueden agrupar los posibles contenidos a trabajar, vinculados a "lo judío", entre los que deliberadamente se seleccionan aquellos que se abordan en *Darkeinu*. Esta clasificación resulta expresiva del modo en que puede estructurarse aquella matriz simbólico-identitaria asociada al elenco, históricamente construida. Como mencionamos en el segundo capítulo, la historización de esta matriz que hoy sostiene prácticas y discursos de nuestros interlocutores, debe rastrear las condiciones en que se ha construido y desarrollado.

En el primer capítulo, en la narración de la historia de *Darkeinu*, hicimos referencia al año de su nacimiento, 1975, y a su promotora, la recién llegada coreógrafa norteamericana, hija de inmigrantes judíos. Los primeros integrantes del grupo eran jóvenes de Hebraica, institución que ha sido sede del trabajo del grupo hasta la actualidad. La pertenencia institucional y la contextualización resultan relevantes, porque a partir de ella podemos caracterizar a la población que la conformó, sus condiciones de existencia y los discursos identitarios hegemónicos a los que estaban expuestos.

La colectividad judía en la Argentina se ha ido desarrollando a partir de las corrientes migratorias de fines de siglo XIX y principios del XX, congregándose en instituciones que persiguen fines generales diversos. Más allá de la combinación de objetivos que promueve cada una, aquí nos será útil clasificarlas basándonos en cómo estos son organizados es sus discursos. Asociada al significante "judío", hallamos la siguiente diversidad: las instituciones "ortodoxas", que enfatizan la observancia de la religión; las "sionistas", orientadas al apoyo del estado de Israel y la promoción de la migración hacia ese país; y el conjunto de instituciones que denominaremos "sociales", entre las que incluimos mutuales y clubes socio-deportivos, que ofrecen una diversidad de actividades a sus socios. La fuerza de cada una de estas instituciones ha variado de acuerdo a las cambiantes condiciones socioeconómicas sucedidas a lo largo de su historia (Ver Feierstein, 2006).

La mencionada clasificación por objetivos tiene su correlato, en nuestro marco de análisis, en el peso relativo que puede registrarse en cada una de ellas entre los significantes que conforman la matriz simbólico-identitaria dentro del complejo colectivo social que adscribe al "judaísmo". Es decir, en cada una hallamos una serie de significantes asociados a aquel término, dispuestos en relaciones de jerarquía. Si bien algunos de esos son recurrentes en los tres tipos de instituciones, varía su valor relativo. Por ejemplo, en aquellas vinculadas a la ortodoxia, hallamos una matriz en la que el judaísmo se vincula principalmente a la "observancia de la religión", al "respeto de los preceptos y las verdades de la *Torá*³⁰"; en las sionistas, al vínculo con Israel, su apoyo político, la promoción de

³⁰ Refiere a los primeros cinco libros de La Biblia

intercambio y la "Aliá"³¹; en las sociales, la promoción de la "vida judía", "la continuidad", "el respeto y mantenimiento de valores y tradiciones del pueblo judío".

Observamos un rasgo compartido por todas estas matrices, "el judaísmo" asociado a una serie de significantes, en forma de normativas que indican ciertos actos a realizar. Es decir, en las vinculadas a la ortodoxia, la disposición del cumplimiento de los ritos religiosos; en las sionistas, el apoyo a Israel; en las "comunitarias", "la continuidad" y "la trasmisión de valores". Cada una de ellas mantiene, a través de estos significantes, una distancia con respecto a las otras, que implica un menor o nulo interés en el cumplimiento de sus disposiciones. No obstante, notamos que las prácticas concretas asociadas a las primeras dos matrices, vinculadas a la religión y a la política, pueden suponerse con mayor claridad que las de la tercera. Porque en el primer caso, en líneas generales, se tratará de la observancia de ritos y prescripciones religiosas, basadas en interpretaciones de la Biblia; en el segundo, a la difusión de la actualidad del Estado de Israel desde una ideología que pretende defenderlo como "Estado judío" y a la promoción de la migración de judíos hacia aquel país; pero resulta más difícil definir a priori cuáles acciones se supone que se deben realizar para mantener la "continuidad" de la "vida judía", para ello, se necesitaría analizar el modo en que se construye la matriz simbólico-identitaria vinculada a estos significantes y su relación con determinados hábitos.

Estas indagaciones nos conducen a pensar en las condiciones socio-históricas en que esta matriz se ha forjado, que nos remonta a los discursos identitarios de quienes han participado de la etapa de surgimiento de las instituciones a las que hacemos referencia, que ha tenido lugar, principalmente, en las primeras décadas del siglo XX. Entre esta población hallamos al conjunto social que Fischman (2006) ha tomado para realizar un interesante trabajo, en el que analiza los discursos que aquí denominamos identitarios, desde la perspectiva de la etnografía del habla. El autor delimita el conjunto de esta manera:

³¹ Es el término que se emplea para significar la migración a Israel, cabe mencionar que la traducción del hebreo es "subida".

-“hijos de inmigrantes” llegados al país en la etapa de mayor flujo migratorio provenientes de Europa Central y Oriental (para los aspectos demográficos específicos véanse Avni, 1991; Mirelman, 1988).

- nacidos en Argentina o llegados a edad muy temprana (el período de nacimiento está comprendido entre las dos guerras mundiales).

- escolarizados en la Argentina.

- identificados como asquenazí.

- no “ortodoxos”.

- con lazos institucionales con la colectividad judía en el presente. Es decir, que participan de actividades, ya sea en entidades sociales, educativas, culturales o deportivas, con las cuales están en contacto en distinto grado (participan de manera más o menos activa), y, en diferente medida, han transmitido su pertenencia institucional a sus hijos....” (Fischman, 2008: 3)

Analizando entrevistas realizadas a representantes de este sector, el autor encuentra que “la noción de “tradición” aparece constantemente en el discurso conversacional como un sustituto de la “religión”” (2006:5). El primer término, en el contexto de uso de estas conversaciones, no estaría ligado a la idea de inmutabilidad, sino a “una conciencia de la elección deliberada de poner en práctica comportamientos asociados a una cultura judía con la que se reconoce alguna filiación” (2006:5). Así, el aspecto religioso judío es opacado, pero ciertos significantes que históricamente se han asociado a este, como “ritos”, “creencias” y “festividades”, se ponen de relieve. Al desligarlos de la religión, que supone, como analiza el Fischman, un carácter de obligatoriedad, y vincularlos a un nuevo término, se inscriben en un marco en el que las asociaciones con determinadas prácticas y discursos son combinaciones realizadas de forma diversa por cada agente, y pueden variar según el momento.

Este rasgo de apropiación selectiva asociado a la “tradición” lo volvemos a encontrar entre los participantes de *Darkeinu 2007*, tanto en la directora Viviana, en el coreógrafo Abi y en “los chicos de *rikudim*”. Estos agentes, en general, son los hijos y los nietos de aquel sector de la colectividad judía de Argentina con la que ha trabajado Fischman. Se han socializado en familias en las que se realizaban reapropiaciones selectivas de “la tradición judía”, expresadas en discursos y prácticas, y ellos mismos pronuncian discursos identitarios en los que representan este aspecto deliberado, que hace a “su judaísmo” particular, como vemos en las siguientes citas:

"siempre tuve un judaísmo sionista en mi casa, ligado a la música, las comidas, con la cultura, más laico, no tanto a lo religioso..." (Dalia)

"... Antes tenía una cuestión más relacionada con el templo, que fui perdiendo y me pasa un poco por el costado... bailar ahora en Darkeinu es una manera de conectarme con... sí, más que nada con esta cuestión tradicionalista..." (Rocío)

"...no soy muy religiosa, no me importa mucho eso... pero sí me tira la parte más... más cultural de lo judío, la música, como... eso sí me gusta..." (Daiana)

"yo desde que entré al mundo judío para mí se me abrió una puerta nueva porque yo fui escuela laica, del estado, mi familia, jamás me incentivó a nada, o sea, yo soy el único de toda mi familia que, hoy por hoy, trabaja íntegramente en la comunidad judía, que estudió hebreo, que viajó a Israel, que... el único." (Abi)

En estas declaraciones observamos la referencia a diferentes discursos y prácticas presentes en la etapa de socialización de estos *performers*, a partir de la cual fueron construyendo su propia matriz identitaria, expresada como elección. Si bien hay ciertas diferencias, en general, comparten un "judaísmo" ligado a "lo cultural", entendido como un conjunto de rasgos que incluyen la música y las danzas, y excluyen lo "religioso". En este sentido, observamos que aquí se reitera la separación simbólica entre "religión" y "tradición", en donde la primera se deja de lado y se revaloriza la segunda, asociándola a la posibilidad de selección deliberada hallada por Fischman entre la generación de los padres y abuelos de estos *performers*.

A la luz de estos análisis, podemos retomar la caracterización del trabajo de *Darkeinu* "proyecto fusión", con los contenidos de la cita del coreógrafo, en donde expresa que lo "religioso" se dejará de lado. En primera instancia, podemos suponer ya que esta exclusión se apoya en la percepción de la directora de las matrices identitarias de los bailarines que debe congregarse. Pero además, cabe destacar que el énfasis en la "reformulación de la identidad" resulta un eje fuerte, y parece oponerse a las condiciones previas.

Recordamos, entonces, la situación de *Darkeinu* al momento de la nueva propuesta, comentada en el primer capítulo: el año anterior, el nuevo director había orientado el trabajo hacia la elaboración de un espectáculo basado en la Cabalá, eje temático de carácter religioso. Como vimos, en general, los bailarines

minimizaban o rechazaban lo relativo a "la religión" dentro de sus configuraciones simbólico-identitarias y podía suponerse que ello había incidido en el descontento con el trabajo y en la deserción de muchos bailarines. Viviana, la nueva directora, tenía que recomponer dicha situación procurando recuperar a los bailarines y elaborando una propuesta que sea aceptada en el club. Es decir, este segundo factor limitaba el terreno sobre el que se podía proyectar, por lo tanto, debía considerar, en primer lugar, las propias matrices simbólico-identitarias que sostenían la diversidad de actividades que el club ofrecía, que condicionaban todo lo que se podía hacer y decir dentro de su marco.

Desde su creación, Hebraica se ha definido como una institución "judía" "pluralista", asociada a la idea de "múltiples expresiones" y "convivencia de diferentes tendencias". Bajo este discurso, se debe reconocer también que toda su estructura depende de relaciones económicas, tanto en la prestación de servicios a los socios, quienes aportan el capital que ingresa, como en la contratación de una diversidad de empleados. Fuera de una comisión honorífica, entre los que se cuenta el presidente de la institución, todas aquellas personas que prestan servicios en Hebraica reciben un salario. Aquí encontramos, entre otros, a todo el personal administrativo, de mantenimiento, profesores y coordinadores de los diferentes departamentos en que se organiza la institución (de "cultura", de "juventud", de "adultos", de "educación física", etc.).

Por lo tanto, la institución debe estar atenta y ofrecer actividades que logren captar la mayor cantidad de socios posibles, funcionando, en este sentido, como una empresa. Así, hallamos una oferta variada de actividades, entre ellas: las "deportivas" básquet, fútbol, voley, natación, gimnasia, judo, karate; las "sociales", "actividades grupales", escuela de *madrijim*³²; y las "culturales y

³² La palabra *madrijim* se traduce como "guías" o "líderes". En las "escuelas de *madrijim*" de diversas instituciones "sociales" de la colectividad, se forma a adolescentes para ocupar cargos dentro de las "actividades grupales" (muy difundidas en estos ámbitos). Estas últimas consisten, en líneas generales, en actividades recreativas y educativas desarrolladas por grupos de niños y adolescentes que se reúnen los viernes y sábados por la tarde, coordinados por los *madrijim*. Cada grupo tiene un "*madrij*" y/ o una *madrijá* (singular masculino y femenino de "*madrijim*", respectivamente) asignado. Muchas veces este tipo de actividades son comparadas con las de los Scout, vinculados a las iglesias católicas. En Hebraica se dispuso que los *madrijim* debían ser socios de la institución en el año 1999, el mismo en que se emitió la misma regla para los integrantes de elencos (entre ellos *Darkeinu*). La diferencia era que los primeros eran contratados por el club y recibían un sueldo, los segundos no.

artísticas", talleres de artes plásticas, teatro, bailes de salón, escuela de bailarines, entre las principales. Además, debe mantener ciertos aspectos simbólicos, que refuerzan la atracción de los socios. En este marco, la permanencia de *Darkeinu*, que no cuenta, en general, con más de 30 bailarines que pagan una cuota reducida, está más vinculada al capital simbólico que al económico.

Así, la definición "pluralista" de la institución implicaba que, en primera instancia, no debía colocar obstáculos sobre las iniciativas de la nueva directora de *Darkeinu*. Por otro lado, la necesidad de recuperar la fuerza del elenco, la obligaba a apoyar la nueva propuesta de una persona con gran trayectoria y experiencia en la coordinación de grupos similares, como lo era Viviana.

Contando con esta relativa libertad, la nueva directora procuró enfocar en el interés de los bailarines. Interpretando que el fracaso del año anterior podía deberse en parte a que no lograba "identificar" a los integrantes, asentó la propuesta en la mencionada "reformulación". En primera instancia, probó tomando aspectos de su propia matriz simbólico-identitaria: "yo sostengo que tengo dos identidades: una argentina y otra judía...". De acuerdo a su propuesta, el primer término refiere a sus "raíces", a una historia étnica, a la que se vincula por filiación y por "tradiciones" recreadas a lo largo de generaciones; la segunda, al lugar "de pertenencia actual". Así expresado, nos sugiere la vivencia de una separación entre su vínculo con el judaísmo y con la Argentina. Estos dos aspectos precisan unirse en su persona y en quienes comparten esta "doble identificación". En cuanto a los géneros a emplear, si bien lo deja a criterio de los coreógrafos, elige a un profesional representativo de géneros folklóricos judíos y otra de los argentinos, esperando que cada uno aportara lo suyo y trabajaran ambos en la "fusión".

Por otro lado, a través de la convocatoria de una coreógrafa especialista en danzas argentinas, se recupera una búsqueda que se hiciera en *Darkeinu* en los '80, en la que se habían comenzado a utilizar géneros nacionales (ver capítulo 1). La singularidad de la nueva iniciativa es que, esta vez, se realiza a través de la idea de "fusión", indicando dos elementos distintos que deben mezclarse. Antaño la propuesta era incorporar recursos estilísticos, ahora, se proponía la creación de algo diferente a través de la mezcla de diversos géneros. Esa distinción es

importante y consideramos que la falta de reflexión sobre la misma ha contribuido a generar algunos de los conflictos desarrollados a lo largo del proceso, como retomaremos en el presente análisis.

2. Primeras repercusiones: la "fusión" de las diferencias

La propuesta de incorporar danzas argentinas bajo la idea de unir "la doble identidad" fue recibida de manera diversa por los distintos agentes involucrados. Cada participante fue realizando evaluaciones de esa propuesta, y basándose en la relación entre éstas y sus propios intereses y expectativas, adoptó una predisposición general frente a la actividad. Estas evaluaciones se fueron modificando en el marco de las *performances*, en relación a las situaciones de interacción que en ellas se desarrollaban. En este apartado, analizaremos las tendencias iniciales registradas en cada uno de los agentes, y cómo éstas se vinculan con sus historicidades y matrices simbólico-identitarias.

2.1. Los coreógrafos

La coreógrafa Glenda, a mediados de año, nos comentó cómo elaboró su estrategia inicial para integrarse al proyecto fusión:

"...yo digo: ¿Cómo me inserto? Haciendo solo el paso básico de folklore, no. Yo me inserto por la base de las danzas, que es la técnica... cualquier rama, y siendo un ballet, o una compañía o un grupo importante, tiene por detrás la técnica, entonces, gracias a dios que estudie y tengo como ese aval, entonces yo sé que en cualquier lado donde yo me pueda insertar, me estoy insertando desde ahí, desde la técnica..."

Teniendo en cuenta los sucesos que venimos relatando, este discurso presenta un elemento extraño. ¿Por qué la coreógrafa sostiene que no podía insertarse "haciendo el paso de... folklore" si justamente había sido contratada por su trayectoria en ese campo dentro de un proyecto que se proponía recrear estos géneros de danza"? Al parecer, Glenda intuía un rechazo inicial hacia "su folklore" y procuró orientar el trabajo a buscar, entre sus recursos, algo que responda a intereses y necesidades de todos: la "técnica" como base de las diferentes danzas.

Esto es lo que se observamos también en sus actuaciones en los ensayos. En primer lugar, dentro de las coreografías compuestas por ella, empleaba géneros folklóricos pero siempre combinados con otros, como danza moderna. Luego, en todo su trabajo, colocaba el énfasis en la explicación y corrección de los mecanismos de movimiento, de la postura, del empleo de la musculatura, tanto en la parte de "clase de técnica" como en las coreografías, incluso en aquellas que pertenecían al coreógrafo Abi. Luego, las apelaciones a la expresividad individual del artista, comentadas en el capítulo anterior, en las dos primeras fases, también compartían ese rasgo "neutral", ajeno a la distinción entre "el folklore argentino" y el "folklore israelí", que marcaba diferencias entre los integrantes y entre los coreógrafos.

Abi, en cambio, adoptó una estrategia opuesta a la de su compañera: en lugar de buscar elementos de "sus danzas" que se acercaran a las de su colega, procuró "enseñar lo bien folklórico" de los *rikudim*. En su discurso, estos significantes se asociaban a los "estilos tradicionales" (*hora, jasidico, devka*, etc.), y estos, a elementos del relato legitimado sobre sus procedencias (ver capítulo 1). A su vez, Abi vinculaba este abordaje de las "danzas israelíes" al "judaísmo", y su práctica y enseñanza, al "mantenimiento" del mismo. Viviana, como vimos en el capítulo 1, justamente negaba tal encadenamiento, para ella "lo folklórico" estaba más vinculado al trabajo con los "contenidos judíos" que con los "estilos".

Desde este discurso, retomemos la actuación del coreógrafo en los contextos de *performance* observados. Este privilegio del "trabajo por estilos" coincidía con la oposición de Abi a las coreografías "temáticas", que intentan representar ciertos sentidos. En las situaciones que le tocó enseñar algunas de este tipo, emitió una serie de comentarios críticos sobre cierta representación del "judío", vinculada al "sufrimiento". Los géneros del folklore israelí, en cambio, dentro de los discursos pronunciados y escritos en el campo de las danzas israelíes, están frecuentemente asociados a la "alegría". Asimismo, hemos observado la recurrencia de este significante para referirse a ellas en los integrantes de *Darkeinu*, que los asociaban principalmente a la reiteración característica de saltos y a la velocidad con la que se realizan los pasos de baile.

Turino (citado en Citro y Cerletti, 2009) plantea que las músicas y danzas que funcionan como signos, lo hacen, tomando la clasificación de Pierce, en los modos icónicos e idexicales; y su fuerza reside en la co-ocurrencia entre el signo y el objeto, en la experiencia de quien lo percibe (2009: 169-170). En nuestro caso, podríamos observar una relación de contigüidad entre los saltos, por ejemplo, como signos comúnmente asociados a la "alegría", y la sensación que estos movimientos corporales generan en el que los ejecuta. En el análisis de Citro sobre los procesos orgánicos y sensaciones generadas por los saltos, halla que:

"saltar requiere en cierta medida de acciones fuertes y rápidas de las piernas y este movimiento tiene una incidencia rápida y directa en el aceleramiento del ritmo respiratorio. Cuando es repetido insistentemente, se acumulan los estímulos (en la elevación) pero también la descarga que se produce en la bajada. La sucesión de esta cadena tiene como resultado un efecto continuo de gran acumulación de energía y su consiguiente descarga." (Citro 1997: 172)

En consecuencia, una danza basada en sucesivos saltos, como son aquellas de los géneros folklóricos israelíes, tenderá a generar este tipo de sensaciones en los *performers*, más allá de los significantes que cada cual asocie a los mismos.

En suma, el significante "alegría" para caracterizar las sensaciones con respecto a las danzas israelíes, era recurrente tanto en Abi y los "chicos de *rikudim*", como en los "de folklore"; sin embargo, para los primeros, la "alegría" generada a través de algunos estilos del folklore israelí se vinculaba con una matriz simbólica en la que se incluía cierta representación de "lo judío", en frases como "la alegría de estar juntos, de estar en comunidad, en nuestras tierras, etc."³³ En el caso de Abi, la acentuación de cierta representación del judaísmo vinculada con lo alegre en el trabajo "por estilos", parece oponerse aquella otra del "judío sufriente" que es evocada en ciertas coreografías "temáticas". Entre estas últimas, podemos hallar algunas bailadas por *Darkeinu* en el 2007, como "Cien veces por qué: La Guerra" y "La Llegada".

³³ Cabría preguntarse si esta selección estaría ya en los orígenes de las danzas folklóricas israelíes, enfatizando la alegría de la creación del estado judío y opacando referencias al genocidio atravesado poco tiempo atrás. Esta indagación nos llevaría por caminos que exceden los fines de presente trabajo, pero lo que nos interesa destacar es cómo se manipulan estratégicamente los rasgos asociados a los géneros artísticos empleados, de acuerdo a situaciones socio-históricas específicas.

Nos interesa destacar entonces cómo estos significantes de "alegría", "sufrimiento" son resituados y manipulados en el contexto mismo de cada *performance*, enlazándose con matrices simbólico-identitarias de los agentes y con la historicidad propia de los discursos asociados a cada género folklórico. Estos discursos se reproducen y legitiman en los contextos en los que se practican las danzas, y en aquellos otros con los que están asociados; en el caso de las danzas israelíes, nos referimos tanto a los clubes y escuelas de la colectividad judía, como al resto de las instituciones comunitarias por donde transitan sus practicantes. Así, estos ámbitos de socialización aportan los significantes con los que los actores construyen sus propios encadenamientos simbólico-identitarios. Dado que, en el caso estudiado, se enfrentaban agentes socializados en ámbitos diversos, queda por analizar el peso relativo que han ejercido las diferentes matrices halladas, en los procesos que hemos narrado.

Hasta aquí, analizamos dos posturas iniciales diferentes: la de la coreógrafa Glenda y la del coreógrafo Abi, las cuales, al combinarse, promovían una sobrerrepresentación de los géneros de folklore israelí por sobre el argentino. Si volvemos ahora sobre la primera fase, tal como es expuesta en el capítulo anterior, veremos una expresión de este factor en la cantidad de géneros israelíes y argentinos trabajados en ese período. A continuación, analizaremos con más detalle las repercusiones en el grupo de bailarines.

2.2. Los bailarines

En un principio, los "chicos de folklore" se interesaron en el proyecto, principalmente por considerarlo una contribución a su formación como bailarines "profesionales": aprender nuevos géneros, entrenar, presentarse en espectáculos. Uno de los significantes recurrentes en sus discursos era el "entrenamiento", como prescripción necesaria para su autodefinición como "bailarines". Este encadenamiento puede vincularse a los ámbitos en los que se han formado, asociados a la representación de las danzas argentinas, en los que son frecuentes

los encuentros competitivos, tal como hemos podido registrar en las narraciones de Glenda y de los bailarines acerca de sus trayectorias.

Esta predisposición hacia la práctica se ponía en evidencia en los ensayos, en los que "los chicos de folklore", por lo general, se mantenían atentos y activos. En consecuencia, todo lo que se enseñaba era "aprovechado", tanto lo relativo a los ejercicios de técnica, danza moderna y a los diversos géneros folklóricos. Si bien les costaba incorporar algunos rasgos característicos de los géneros israelíes, como los saltos, la velocidad, las posiciones de los brazos, se mostraban dispuestos a hacerlo³⁴.

Los "chicos de folklore", especializados en los parámetros de movimiento de los géneros populares argentinos, entendían que la posibilidad de realizar los movimientos de las danzas israelíes implicaba para ellos la capacidad de incorporar nuevas habilidades como bailarines, enriqueciendo su formación. En consecuencia, en un principio, su predisposición resultaba un apoyo para el proyecto, especialmente para la orientación hacia un nivel "profesional" que pretendía impulsar la directora, según nos comentaron algunos integrantes.

Los "chicos de *rikudim*", en cambio, mostraban una actitud diferente. Si bien se colocaban en las posiciones correspondientes y ejecutaban las secuencias coreográficas asignadas, no se ocupaban, como sus compañeros, de tratar de incorporar los rasgos estilísticos de los géneros argentinos, enseñados y corregidos reiteradamente. Esta actitud puede vincularse a que, en este sector del grupo, no se asociaba esta práctica a los fines de formación, al desarrollo de habilidades para la danza, sino al "disfrute", a la "recreación de la tradición judía".

Pero el aprendizaje de nuevos géneros no solo podemos buscarlo en un interés formativo, sino también en el mismo "disfrute" de "aprender cosas nuevas", que sí era destacado por "los chicos de *rikudim*". Ciertamente, en este grupo, podríamos suponer una predisposición a estos aprendizajes: como hemos comentado en el capítulo I, en la práctica de danzas israelíes de las últimas

³⁴ Podemos concebir esta actitud como enmarcada en un aprendizaje de técnicas corporales, en el sentido que las había definido Mauss, como aquellas formas de usar el cuerpo que pueden hallarse en cada sociedad, que son aprendidas en el seno de la misma, en gran parte, a través de la imitación (Mauss, 1936). A la vez, a medida que se observan y repiten determinados usos de cuerpo, se incorporan las habilidades requeridas para su ejecución. (Mauss, 1936: 73).

décadas, era frecuente la incorporación de una diversidad de géneros, más amplia que aquella asociada a los "estilos" tradicionales, apoyada, como nos afirma Abi, por el público joven. Considerando, entonces, una predisposición al aprendizaje de nuevas danzas, el rechazo hacia el folklore argentino habría que buscarlo, en primera instancia, en oposiciones a ciertos rasgos de ellas. En este sentido, algunos de "los chicos de *rikudim*" nos explicaron su rechazo atribuyéndolo al carácter "lento", "aburrido" y "bajón" de estos géneros. Estos significantes se oponían a aquellos asociados a las danzas israelíes: "la alegría" y "el disfrute". Estos últimos, en cambio, sí podían asociarlos con otros géneros que se habían incorporado a la práctica de *rikudim*, como la salsa, hip-hop y danza árabe.

Por el momento, dejaremos asociado el mencionado "rechazo" a estas apreciaciones de los géneros y a una interpretación de la falta de interés en el aprendizaje de géneros solo por fines formativos. Más adelante, analizaremos la posible incidencia de otros factores de la propuesta que eran rechazados por los chicos de *rikudim*, y que podía disponerlos a una actitud de resistencia más general.

Hasta aquí observamos que, en la primera etapa, ciertos elementos de los hábitos y de las matrices simbólico-identitarias de cada uno de los participantes del "proyecto fusión" incidieron en sus disposiciones hacia la práctica. Las combinaciones de ellas provocaron un desbalance, tanto en la representación de danzas israelíes y argentinas promovidos por los coreógrafos, como en las disposiciones al aprendizaje de nuevos géneros de los integrantes. Esta disparidad o asimetría contradecía algunos de los lineamientos de la propuesta inicial, ya que esta planteaba la recreación de danzas argentinas e israelíes, pero en la práctica, las segundas predominaban. Además, el grupo se había conformado convocando bailarines representantes de los ámbitos vinculados a estos géneros, sosteniendo una idea de aprendizaje mutuo, pero, como vimos, las predisposiciones de cada sector eran diferentes.

3. La intensificación de las contradicciones: la exclusión de las diferencias

Con el correr del año, sobre la disparidad comentada en el apartado anterior, se agregaron elementos vinculados a la estructura más amplia y a los contextos que enmarcaban la práctica: por un lado, las situaciones de espectáculo y, por otro, las instituciones y sus normativas. Como vimos, las presentaciones en público y la normativa que rige los grupos de folklore argentino y los de danzas israelíes son diferentes. En el caso de *Darkeinu*, se requería ser socio de Hebraica y abonar una cuota mensual. Esta disposición, y la programación de espectáculos vinculados al campo de las danzas israelíes, se impusieron para todos en *Darkeinu* "proyecto-fusión". De estas imposiciones, aquella que fue marcadamente resistida por "los chicos de folklore" fue la asociación al club.

La lógica a la que respondían, propia de su trayectoria en elencos folklóricos, no era compartida, en general, por el resto del grupo, por la directora y, menos aún, por la institución. Solo una de las bailarinas, Rocío, se había manifestado a favor, en una conversación temprana con la etnógrafa: "*no hay que pagar, no tiene sentido... se mercantiliza*", argumentando que su participación era, para ella, "*una forma de recrear mi religión*". Además, era consciente de la situación económica diferente de sus nuevos compañeros: "*...que no pasa en un club, que gente no tenga plata para ir a cenar...*". A la vez, esta bailarina nos señala un aspecto significativo de su percepción de la práctica: "*es todo muy jerárquico, no es que te van a preguntar*".

Ciertamente no se consultaba a los bailarines sobre las orientaciones de la práctica, sobre los contenidos a trabajar, los géneros, etc. Menos aún se les consultaría por una disposición de la institución, como lo era el pago de las cuotas. Es decir, las otras cuestiones eran ideas de la directora, que las conversaba con los coordinadores. En todo caso, si surgía un desacuerdo entre los bailarines, podían plantearse directamente. Pero el tema de las cuotas siempre era tratado como una norma de la institución, y no se discutía en los ensayos sobre ello. La presión de esta entidad, a la que no se podía identificar con personas definidas con las que conversar, fue creciendo hasta impedir la participación de quienes no cumplían sus requisitos, imponiendo cambios significativos en el trabajo.

De esta manera, las diferencias y conflictos grupales, asentados en las disparidades y contradicciones mencionadas, se pusieron en evidencia a partir de la intervención de un agente que, hasta el momento, no daba señales precisas sobre su influencia. Nos referimos a la institución, la cual, tomando las ideas sobre las relaciones de poder de Foucault (1975), permanecía como un ente que efectúa una vigilancia constante sobre sus miembros, pero sin que este poder se haga totalmente visible, pues opera con cierto anonimato a través de mecanismos reguladores y disciplinantes que se imponen en la misma práctica. Así, en *Darkeinu*, todos sabían que la actividad dependía del apoyo "del club" y en las "charlas grupales" se hacía alusión a la institución como un ente con cierta voluntad propia, con planteos como "*Hebraica quiere que Darkeinu participe en el festival, y va a poner plata...*". A la vez, se daba a entender la permanente supervisión sobre el trabajo del elenco, aunque no se precisaban los nombres de quienes la ejercían: "*Si no nos movemos, no va a aparecer la guita de Hebraica*".

Otro elemento que evidenciaba el control del trabajo era que, en los espectáculos, se suponía que ciertos dirigentes estaban entre la audiencia y/o que llegarían las repercusiones del público a sus oídos. Pero además, había un espacio físico en la práctica cotidiana, en el que se evidenciaba más marcadamente el control de la institución: en la entrada a club, una cantidad de agentes de seguridad supervisaban a quienes ingresaban, si eran socios o no, qué actividad iban a desempeñar, hora de entrada, salida, etc. De esta manera, Hebraica "sabía" que una parte de grupo no estaba aún asociado, específicamente, todos los "chicos de folklore", y ejercía presión sobre la directora, quien la trasmitía a los coreógrafos, y ellos a los bailarines. La situación se mantenía inalterable, pero la presión de la institución se acentuaba, advirtiendo que ejecutaría la directiva de no dejar ingresar más a los integrantes de *Darkeinu* que no estuvieran asociados. Finalmente, Viviana decidió convocar a "la famosa reunión" comentada como punto inicial de la tercera fase.

Siguiendo la línea de nuestro análisis, procuraremos analizar la actuación del nuevo agente que se manifiesta como influyente, en relación a su propia matriz simbólico-identitaria y a los principios generales que orientan sus actuaciones. Es aquí donde retomamos el análisis del primer apartado, en el que mencionamos

algunos significantes hegemónicos dentro de Hebraica, y, en general, de las instituciones similares. Entre ellos: "la vida judía", "la tradición", los "valores judaicos" y el "pluralismo". Asimismo, señalamos el carácter amplio de sus interpretaciones posibles y de las prácticas vinculadas a ellos. Esta indeterminación pudo haber sido la base de la postura ambivalente con respecto a "los chicos de folklore", aquella que nos es transmitida con mayor claridad por la directora, una vez concluido (y "fracasado") el proyecto.

V: "no fue fácil en Hebraica, todo ese, eh, todo ese tema, no fue fácil, fue bastante complicado... hubo, o sea, como que nos dejaron hacerlo...hubo..."-pensando- "hubo errores de ambas partes, digamos, Hebraica no estaba recopado con esta... estoy hablando como metiendo mucho en una bolsa misma, hay un sector de gente de Hebraica que" -bajando la voz- "no le copaba mucho esta idea de... traer gente que no es judía, por lo cual yo estuve todo el año peleando, con eso..."

C: Me imagino...sí...

(Viviana me dice con los labios "mal", sin emitir sonido y enfatizando con el gesto).

Esta postura de un sector de la dirigencia, que no podía directamente pronunciar la directiva de que no "entre gente de afuera" a *Darkeinu*, ya que las normas de la institución no hacen ninguna prescripción sobre el ingreso de "personas no judías", se resolvió con otra disposición: "los integrantes de *Darkeinu* deben ser socios". En suma, encontramos aquí una ambivalencia de la institución con respecto al "proyecto fusión", pues en principio lo acepta aunque con cierto rechazo que no podía explicitar, y hacia el final se opone imponiendo una medida que resulta expulsiva, basándose en un tipo de actuación que su rol le permite. Un tipo de ambivalencia similar, también la hallamos en los diversos integrantes de *Darkeinu*.

Los "chicos de *rikudim*", al inicio, habían aceptado la propuesta afirmando que les parecía "interesante aprender cosas nuevas". Sin embargo, como expusimos más arriba, observamos cierto rechazo, justamente, al aprendizaje de géneros argentinos. En Abi hallamos una actitud semejante: aceptación desde el discurso y oposición desde la práctica; en su caso, en base a su rol, el rechazo se manifestaba

en no intentar recurrir a la "fusión" en las coreografías como hacía su compañera, y en no ajustarlas al guión convenido. Los "chicos de folklore" habían aceptado los términos de la participación propuestos, pero evadían el pago de las cuotas. Por último, la tensión generalizada entre la aceptación y el rechazo se expresaba en la tendencia inicial de Glenda que expusimos más arriba, buscar "insertarse desde la técnica".

Podemos retomar ahora la hipótesis expuesta en el capítulo anterior, en la que planteamos que los participantes percibieron, a lo largo del año, que sobre una práctica que consideraban "propia" se imponía la invasión proveniente de ciertos aspectos de aquellos agentes con los que compartían el trabajo en el elenco. Aquí analizamos tendencias orientadas al rechazo de algunos aspectos de la propuesta, generalmente, sostenidos por otros agentes. Es decir, por ejemplo, "los chicos de *rikudim*" rechazaban, en general, los géneros que enseñaba Glenda; "los chicos de folklore", la directiva del pago, impuesta por la institución. Aunque mencionamos también que la introducción de "lo nuevo" que "traían" "los otros", en los discursos, era caracterizada como favorable. Para abordar estas relaciones contradictorias entre los discursos y las prácticas, veamos algunas de las conversaciones en las que se expresaron estas tensiones.

Para comenzar, cabe citar fragmentos de una entrevista con Jony, uno de los "chicos de *rikudim*", que fue realizada el mismo día en que se efectuó la "famosa reunión" con "los chicos de folklore", para dar fin al no pago de las cuotas:

Jony: *"Me resultó interesante la propuesta de mezclar folklores, poder tener una experiencia distinta. No sé si lo elegiría de nuevo por este sentimiento que uno tiene de cómo lo baila y cómo lo siente y cómo es para uno lo que está bailando...si me decís, hay un grupo que se llama "misa criolla" y hace folklore y danzas religiosas, no voy a ir, porque no es mi religión y no es mi marco..."*

Cynthia: *¿Y Darkeinu es tu marco?*

Jony: *"mm...ni. Sí, porque hay gente con la que bailo hace mucho tiempo, 5-6 años, y sigo compartiendo este momento; si ahora lo tengo que pensar, voy a mantener el vínculo fuera de Darkeinu (...) si buscaría otro grupo, buscaría que la idea sea otra, que sea un marco judío..."*

Cynthia: *¿Y qué pensaste cuando te contaron lo del "proyecto fusión"?*

Jony: *"...Me parecía como un desafío, que podía ser interesante... dije buen, vamos a conocer, no voy a decir que no; después de tantos años de estar haciendo lo mismo, me gustaba la idea de hacer otras coreografías, con otros estilos de baile... lo que me pasaba un poco es que para mi Darkeinu son muchos años de estar, el año pasado terminamos mal, mucha gente al final decidió dejar, yo también; pero quedaban nueve personas y me genero una*

cuestión de "¡Ouch, algo que estuve tanto tiempo no va a estar más!", y cuando nos convocaron y nos contaron la propuesta, que cambió mucho a lógica...la primera propuesta era lo del Luna Park y yo le dije a Vivi que iba a ayudar para que Darkeinu salga bien parado...y bueno, es octubre y acá estoy..."

"..No es que me molesta que bailen esto, mi sensación es que no lo respetan por lo que es..."

Así, observamos que la aceptación de la propuesta, en principio, estuvo vinculada a la necesidad de ayudar a recomponer la situación en la que había quedado *Darkeinu*, dado el valor simbólico que este tiene para el performer. Aquí se acerca a la postura de la institución, que también valoraba la continuidad del grupo y precisaba apoyar aquellas iniciativas que pudieran "levantarlo". Por ello no se opuso al "proyecto fusión" pero, como luego se expresó, "no les copaba mucho" principalmente un aspecto: "traer gente de afuera". En el caso de Jony ocurre algo semejante, porque "traer" géneros "distintos" le resultaba interesante, pero no así la experiencia de que en el elenco que sentía "su marco" y donde bailaba "sus danzas", entrara gente que "no tiene su historia en esto...". En su discurso, esto último se relaciona con "tener una familia judía, una tradición judía...". Más adelante retomaremos estas cuestiones, por el momento, pasamos a otra de las bailarinas de *rikudim*, en la que también notamos una tensión entre aceptación y rechazo, aunque planteada con menor claridad.

"A mi me gustó, digamos, me encantaría que seamos un grupo de 30 personas que represente a la colectividad judía, pero no es que estoy en desacuerdo porque al contrario es un aprendizaje mutuo, yo estoy aprendiendo zamba y chacarera y ellos aprenden quienes son estos judíos que bailan..."
(Dalia)

La objeción es la que no resulta del todo clara. Es decir, *Darkeinu* se plantea como una "Compañía de Danza Judeo-Argentina", representativa de Hebraica y de la colectividad judía. No había cambiado el nombre ni tales vínculos con el "proyecto fusión". ¿Por qué la bailarina lo plantea en esa forma? La referencia a "30 personas" nos sugiere una respuesta, que luego se completa con la referencia a "los chicos de folklore", de los que aprende "zamba" y "chacarera". A parecer, la representación depende del número o proporción de integrantes reconocidos

como "judíos". Así, mientras que en Jony el rechazo se vinculaba a una experiencia personal, en Dalia, a una idea sobre la "representación de la colectividad".

Veamos un testimonio más que aporta otras argumentaciones. Se trata de Marlene, una de las bailarinas que dejó el elenco a mitad de año.

(Sobre rikudim) "A mi estas danzas me encantan, brasilero y árabe también, pero igual es como especial... el tema de la pertenencia a un pueblo para mí es muy importante, en general, para mí, en mi vida...fui a escuela judía, la mayoría de mis amigos son judíos, tengo amigos no judíos y esta todo bárbaro...pero sí, mi familia es judía, que se yo, yo tengo que seguir la tradición del pueblo judío, si no... no va a depender de mi, pero con toda la asimilación que hay ahora..."

(Sobre el "proyecto fusión") "A mi me pareció copada la idea de aprender otras danzas, otros estilos, más argentinos..."

"Le tuve rechazo al tipo de danza, nunca me interesó aprenderla..."

"...Yo no pensé que en un club judío se permitiera eso... nunca pensé... eso fue más que nada una propuesta de Vivi, porque en Darkeinu habían tres chicos y Darkeinu tiene que ser Darkeinu y es el grupo representativo de la institución..."

"...porque si un no judío va y se hace socio y hace actividades y chau, es una cosa... eso se permite; pero que se arme un grupo donde chicos conozcan chicas y chicas conozcan chicos y bailen juntos y sea un grupo...porque si un grupo se arma pueden llegar a salir, lo que sea, por eso no pensé que lo iban a permitir..."

"No lo veo mal pero tampoco bien.... yo, si tengo que elegir, iría a un grupo de rikudim (...) esta bueno para bailar, aprender, mostrar un poco lo que se baila acá, pero para eso iría a tango o lo que fuera, separado; no le veo la necesidad de que este junto..."

La última cita, emitida por una socia de Hebraica de varios años, nos permite comprender una lógica que acepta socios "no judíos", pero presenta ciertas objeciones: depende de qué tipo de actividad elijan. Para Jony, el problema sería que realicen un tipo de actividad, como las danzas israelíes, que se asocian directamente a la matriz identitaria centrada en "lo judío", junto con quienes la sostienen. Para Marlen, que ingresen a una actividad grupal, promoviendo vínculos afectivos entre "judíos" y "no judíos". Además, parecería haber una diferencia en aceptar que alguien, por voluntad propia, se acerque, y salir a convocar "gente de afuera", como ocurrió en *Darkeinu*.

Cada uno de los entrevistados aseguraba participar en diversos ámbitos de socialización con personas "no judías". Sin embargo, *Darkeinu* y Hebraica son valorados como "marcos judíos", entendidos, luego del análisis de las

mencionadas citas, como integrados principalmente por personas "judías", más allá de la diversidad de asociaciones. Como explica Jony: "el que cree en Dios, y el que no cree, el que practica Shabbat y el que no practica... el que tiene una historia y una familia y una tradición...". Es decir, *Darkeinu* era un contexto destinado a "mantener la continuidad del judaísmo" sea como fuera esto entendido, que debía, según las citas, realizarse en el entrecruzamiento de diversas matrices identitarias, representando la convivencia de "diversas expresiones", de quienes incluyeran, como significativo, el "ser judío". Quienes compartían esta lógica sentían una confrontación con su participación, entendida como apoyo al proyecto de *Darkeinu*. Así, con esta oposición a "traer gente de afuera dentro de un marco judío", como amenaza a la "continuidad" y como riesgo de "asimilación", nos vuelve a conducir al paradigmático reproche transmitido en ámbitos comunitarios y comentado en el capítulo uno, que responsabiliza a los judíos de Europa por las tragedias del holocausto, dado que se habían "asimilado". Esta idea de culpa, más o menos conciente, pesaba en las configuraciones identitarias de los agentes "judíos" vinculados al proyecto de *Darkeinu*, y también en la audiencia, recordando el comentario del capítulo 3, en el que Leo menciona que le habían reprochado presentar "eso en el marco de un baile judío".

En este análisis de las tendencias registradas en los contextos de *performance* y en los discursos de los participantes, no podemos soslayar que estos se produjeron en el marco de un proceso de interacción signado por la evidente presencia de la etnógrafa. En el caso de los discursos identitarios, esta presencia era más significativa, ya que la mayoría de ellos fueron emitidos, justamente, en situaciones de entrevistas. Teniendo en cuenta la narración del proceso, observamos que los actores constantemente eran concientes de que toda la práctica estaba siendo observada, registrada y analizada. ¿De qué manera pudo incidir esta presencia en el desarrollo del proceso?

Para encaminarnos en posibles respuestas de esta pregunta, debemos hacer el ejercicio de pensar, retomando nuevamente a Bauman y Briggs (1990), la percepción de los agentes acerca de cómo la biografía personal y las identidades socioculturales de la etnógrafa incidirían en la recepción de todas las ejecuciones

observadas y oídas. Para ello, en primer lugar, nos retrotraemos a las presentaciones en el campo.

En el capítulo 1 mencionamos sintéticamente las presentaciones generales con los bailarines y con los coreógrafos. En ellas destacaba el carácter de "estudiante de antropología", el objetivo de "hacer un trabajo sobre las danzas israelíes, enfocado en el proyecto "fusión" de *Darkeinu*, y el acuerdo previo con Viviana, quien, parafraseando a Glenda, desde "arriba" había "dado el OK". Ahora, luego de los análisis hasta aquí desarrollados, vemos que la alusión a un trato previo con la directora podía despertar la sospecha de que la presencia de la etnógrafa serviría como herramienta de control, teniendo en cuenta que el rol de Viviana la ubicaba como intermediaria con la institución, que procuraba supervisar que el trabajo del grupo no escapara a los límites de sus principios ("continuidad", "respeto de valores judaicos", etc.). Luego, con el desarrollo de las interacciones en el campo, fuimos comentando con los bailarines un rasgo significativo de la biografía personal: haber participado en *Darkeinu*. Este, implícitamente, se asociaba a una matriz simbólico-identitaria que involucraba el "ser judía", "rikudera", "no religiosa", haber participado de instituciones de la colectividad en las que se practican tales danzas (principalmente los clubes socio-deportivos) y conocer los códigos que en estos ámbitos circulan. A la vez, estos rasgos podían vincularse a las premisas propias de estas instituciones: "respeto a los valores judaicos", "continuidad".

No obstante, también había mencionado que hacía ya ocho años que no practicaba tales danzas, por lo que podía sospecharse un alejamiento de todo el encadenamiento mencionado. Significativamente, muchos de nuestros interlocutores continuamente indagaban sobre este aspecto. En primer lugar, recordamos la pregunta reiterada de la directora: "*¿Por qué no bailas más?*". En el capítulo 1 llamamos la atención sobre la reiteración de esta pregunta, siendo que ya le había mencionado que bailaba "otras cosas". Aquí podríamos reinterpretar la pregunta como *¿Por qué no bailas más danzas israelíes?* Siendo que ella asociaba la participación de quienes sí tenían formación en otras danzas como "una cuestión de identidad", la pregunta implicaba una indagación que podía llevar a la etnógrafa a comentar sobre distancias con respecto a los significantes simbólico-

identitarios vinculados a los "rikudim". Los bailarines también realizaban este tipo de indagaciones, agregando, en tono de invitación, "¿no te tienta ahora bailar?". Asimismo, hubo cuestionamientos más claramente vinculados a una necesidad de incluir a la etnógrafa en las clasificaciones recurrentes en los ensayos, "los chicos de rikudim", "los chicos de folklore", "los judíos", "los no judíos":

A la salida del ensayo observo a un grupo de los "chicos de folklore" conversando. Me acerco y les comento mi intención de realizar observaciones y algunas entrevistas. Enzo me pregunta:

E: "¿Vos sos judía, también?"

C: mmm msí... así, de origen... como los chicos, creo que no son religiosos...

E: "Abi sí es judío, habla hebreo..."

Así, el análisis del modo en que la presencia etnográfica incidió en los acontecimientos, en el marco de nuestro análisis, nos coloca nuevamente en la vinculación con las matrices simbólico-identitarias reconocidas por los participantes. A partir de ellas buscaban inducir la posible recepción de sus acciones y modelarlas en consecuencia, teniendo en cuenta las posibles repercusiones de este "trabajo de investigación". Es decir, en este marco, la presencia de la etnógrafa podía percibirse como parte del control que las instituciones de la colectividad judía ejercen sobre ellas mismas, protegiendo que se cumplan sus premisas de "mantener la continuidad", "el respeto de los valores judíos", etc.

4. Sobre la posibilidad de transformación y sus límites

En el reciente análisis procuramos demostrar cómo las tendencias detectadas en las actuaciones de los diferentes agentes han estado sostenidas por matrices simbólico-identitarias, construidas sobre la base de discursos hegemónicos dentro de los ámbitos de socialización por los que han transitado los agentes. Durante el transcurso del proyecto fusión, la confrontación de las diversas matrices se ha desarrollado de una forma en la cual, hacia el final, éstas no sólo fueron mantenidas sino reforzadas, contraponiéndose así a las intenciones iniciales del proyecto.

Sin embargo, nos interesa destacar que este desenlace ha dependido de la combinación de las interacciones producidas durante el transcurso de las *performances*, no pudiendo deducirse a priori, solo a partir de la inferencia de las mencionadas matrices. Siguiendo el enfoque de las *performances* de Citro, consideramos que

“las distintas manifestaciones involucradas —verbales, corporales, visuales, musicales—, si bien pueden representar y condensar ciertos elementos de la identidad sociocultural de los grupos que las realizan, son también, y sobre todo, un medio para construir y, en consecuencia, transformar o manipular estratégicamente dichos elementos” (2006:4).

Es decir, si bien las actuaciones y discursos de los sujetos se hayan generalmente sostenidos por las mencionadas matrices simbólico-identitarias, éstas, como producto de la historia, están abiertas al cambio permanente en las distintas experiencias. Las interacciones en la vida social, y especialmente en los contextos de *performance*, pueden dar inicio a una reflexión, cuestionamiento y transformación de las matrices hegemónicas y de las prácticas y discursos que ellas sostienen. Retomando la argumentación de Turner, son marcos en los que al poner en acto aspectos culturales, éstos se constituyen en objetos de observación y reflexión (1992).

El camino que emprenderemos aquí será inverso al que venimos siguiendo, pues buscaremos en los discursos de los *performers* elementos que den cuenta de un cambio y/o cuestionamiento sobre ciertos aspectos de sus configuraciones simbólico-identitarias y de sus hábitos, y luego, las pondremos en relación con rasgos de la práctica.

En principio, partimos de ciertas recurrencias en los discursos. En el caso de los “chicos de *rikudim*”, notamos una tendencia a marcar que, frente a la propuesta de *Darkeinu*, había entre ellos y “los chicos de folklore” diferencias difíciles de superar. Por un lado, los “chicos de *rikudim*” sentían que con el tiempo, en el marco de la propuesta “fusión”, ellos podrían llegar a incluir el folklore argentino y sus significantes asociados a la nacionalidad argentina, como parte de sus matrices simbólico-identitarias:

"sí me gusta y... si, no se si es familiar, pero si me gustaría que lo sea, cada vez más cercano, eso sí lo siento cada vez más cercano, que, no lo siento como algo totalmente ajeno a mi pero no lo siento algo mío, todavía, que no es lo que me pasa con el shabbat que es algo que estuvo en mi vida, a lo largo de los años, representado de distintas maneras, esta cuestión del folklore no, nunca, así que me gusta, me gusta". (Rocío)

"Soy judío y bailo las danzas que cuentan la historia del pueblo judío (...) de toda una tradición... y si vos me decís, "el folklore argentino", yo soy argentino y puedo sentirlo como propio también, quizás no es lo mismo, pero puedo sentirlo como propio..." (Jonny)

No obstante, lo inverso, que los "chicos de folklore" incorporen "lo judío", era considerado difícil y hasta imposible, por eso su participación les resultaba "extraña":

Jonny: "no es que me molesta que bailen esto, mi sensación es que no lo respetan por lo que es, pero quizás porque no lo sienten como propio. El que tiene su historia en esto lo siente como propio..."

C: ¿Y pasa lo mismo al revés?

J: "Lo que pasa es que es distinto, o sea...lo que tiene el rikudim, a diferencia de otras danzas, es una cuestión religiosa, de tradición, de religión, no porque uno sea religioso, pero es una cuestión de religión a...soy judío y bailo las danzas..."

Shirly: "Siento que para ellos debe ser algo raro... que capaz para mi es menos raro bailar malambo, folklore, que para ellos bailar un jasídico..."

C: ¿Habías bailado esas danzas?

S: "No había bailado pero conocía. Soy argentina y es parte de la nacionalidad, pero para ellos creo que debe ser mucho más raro bailar algo que no tiene nada que ver... que nunca tuvieron un contacto..."

Desde la perspectiva de "los chicos de folklore", encontramos una interpretación diferente sobre su participación en *Darkeinu*:

"...Yo no sabía, que por ahí las danzas de rikudim son, si bien son, o sea, como lo que yo hablaba con Abi, tienen un poquito de todas las culturas. O sea, si bien nosotros mirábamos cuadros de Darkeinu cuando bailaba Viviana, Abi, o sea... tienen cuadros que parecen flamenco, tiene cuadros que parecen malambo... ves la producción, los pasos... la vestimenta, los movimientos, giros, yo lo relaciono con el flamenco y Abi me dice "sí tienen muchas cosas parecidas". La parte que nosotros hacemos acá del devka, que entramos tipo zapateando, parece malambo..."

"...Yo también hice danza brasileras... o sea, es folklore... todo lo que sea folklore, sea de acá de Argentina, de Brasil, lo que sea folklore natal, como que me llama la atención... Me identifico con todo... Sea bailar, sea zapatear, sea capoeira..." (Tabique)

"A mi me contó Glenda lo que tenía ganas de hacer para el argumento, y es lindo, recrear algo es lindo, se siente bien, me siento bien... me resultó nuevo,

raro no, porque no son... así como los judíos también hay otros que vienen de otros países, raro no, si me resultó nuevo; ser parte de una recreación de ese tipo me gustó, y es algo nuevo, algo lindo...". ("Salta")

Así, los *performers*, a partir de lo que les han comentando acerca de las danzas israelíes y lo que encuentran al observarlas y practicarlas, elaboran una interpretación basada en comparaciones con los géneros que conocían previamente. Recordando la caracterización de los géneros de folklore israelí y argentino legitimada en los ámbitos de práctica, comentada en el capítulo 1, comprendemos la serie de semejanzas que los agentes manifiestan: se tratan de bailes que "trae" gente "que viene de otros países", que las han recreado en las nuevas tierras, en contextos de encuentros comunitarios; son danzas "folklóricas", vinculadas a lazos de identificación con un pueblo; tienen algunos rasgos estilísticos en común, vinculados a influencias de danzas europeas, como por ejemplo, el flamenco.

De esta manera, siendo que en sus matrices simbólico-identitarias su adscripción como "bailarín folklórico" se asociaba con aquellas danzas "traídas" y recreadas por gente "de otros países", y que "identifican a un pueblo", podían incorporar también las danzas israelíes. Si bien reconocían un "sentimiento" que los vinculaba con más fuerza a los géneros "tradicionales argentinos", consideraban que el tiempo de práctica de otras danzas, como ahora las israelíes, podía suscitarlo:

"... son dos sensaciones diferentes, el folklore, es como que yo lo siento el folklore, en cambio acá es como que me divierto, es diferente... No se, más de una vez me paso, no solo acá, en otros lugares, que empieza a sonar una zamba y me pongo a bailar y se me llega a poner la piel de gallina..." "... Las danzas israelíes todavía no las pude sentir así, por ahí porque es poquito tiempo..."
(Daniel)

En las citas anteriores nos hemos referido a inferencias sobre los significantes, siempre que estos estaban vinculados a aquel eje temático que había decidido abordarse en *Darkeinu 2007*, retomando la caracterización de Abi: "lo histórico, no lo religioso". Cuando en las *performances* de ensayo, los géneros eran evocados en relación a sus elementos comunes en los rasgos estilísticos y en los significantes asociados, los "chicos de folklore" podían elaborar su proceso de

apropiación de las nuevas danzas, evaluando similitudes y diferencias. En cambio, cuando se introducía una evocación a otro tipo de significantes vinculados al aspecto religioso, operó como un factor de retracción de aquellos procesos. Una de las escenas en que se había producido una introducción de estos otros significantes fue aquella en la que Abi enseñaba el *jasídico* (escena 5). Luego, en referencia a esta coreografía, surge la siguiente conversación con Salta, uno de los "chicos de folklore":

Salta: "...al principio no lo podía hacer porque era muy rápido, después no, pero me seguía resultando extraño... no se por qué..." "...los chicos me contaban a qué hacía referencia... como a, no era adoración, no me acuerdo ahora, pero me explicaban y eso me hacía sentir extraño..."

Cynthia: ...que es como un rezo...

Salta: "sí" -sonríe- "... sí, ves eso me hacía sentir extraño porque yo para esas cosas..." -ríe- "o sea tengo mi religión, pero no la practico... no es algo mío y me sentía extraño ahí adentro, habían chicos que lo disfrutaban y yo quería disfrutar lo mismo que ellos, pero no podía."

De esta manera, vemos que el componente religioso emerge como un factor generador de diferencias entre los sectores involucrados en la "fusión". Este factor que significativamente se había pensado dejar a un lado en el proyecto inicial, planteando líneas de convergencia con las danzas argentinas a partir del recurso a la historia, finalmente fue introducido, justamente a través de agentes que no habían participado ni acordaban totalmente con la propuesta, como es el caso de Abi.

En síntesis, si pensamos la *performance* en su dimensión representativa de ciertos significantes simbólico-identitarios más generales, observamos que en este caso se manifestaron, por un lado, diferentes modos de interpretar y practicar aspectos vinculados al "judaísmo", como es el énfasis en la "cultura judía" y/o en "lo religioso". Por otro, también se evidenciaron diferentes posiciones que suelen atravesar la práctica de danzas en diferentes grupos, como es la tensión entre una práctica "amateur" y una "profesional".

Por último, si pensamos en la dimensión constitutiva de las *performances* y en los posibles cambios que ésta genera en sus participantes, en tanto pueden emplearse para transformar, manipular o reforzar estratégicamente hábitos y

significantes simbólico-identitarios, encontramos que se produjeron al menos tres procesos diferenciales.

Por un lado, la directora Viviana intentó promover cierta reconfiguración en las matrices simbólico-identitarias de "los chicos de *rikudim*", logrando una mayor presencia e importancia de "lo argentino". No obstante, esta transformación no pudo llevarse a cabo. Si bien esto se debió al mismo entramado de interacciones en las *performances*, también reconocimos la fuerza de resistencia que ejercían, dentro de éstas, los propios hábitos de exclusión tanto de "los chicos de *rikudim*", del coreógrafo Abi como de los dirigentes institucionales. Como vimos, estos hábitos se hallan sostenidos en una matriz simbólico-identitaria hegemónica dentro de instituciones como Hebraica, que se basa en los significantes de "continuidad" de la "vida judía" o "marco judío", y su asociación con la prescripción de "resistir la asimilación", evitando que ingrese y "se mezcle" "gente no judía".

Los "chicos de *rikudim*" pudieron incorporar entonces, parcialmente, nuevos hábitos de danza (los géneros y su técnica), a partir del aprendizaje de géneros argentinos y de técnicas de danza moderna. A su vez, lograron vincular ciertos significantes asociados a estos géneros con sus propias matrices simbólico-identitarias, porque lo integraban a su "identidad argentina", reconociendo una historia del "judaísmo" en el país, en la que se veían representados.

No obstante, la continuidad de cierto "hábito" de interacción social que tiende a excluir a "gente no judía", a "los chicos de folklore" en este caso, resultó un límite práctico para estos procesos. En este sentido, es interesante notar que hubo muy pocas instancias de interacción entre los jóvenes por fuera de los ensayos. Por ejemplo, al inicio del año, la directora, y luego la coreógrafa Glenda, nos comentan que "las chicas de *rikudim*" iban a las peñas con "los chicos de folklore". Más adelante, Shirley nos confiesa que no se había enterado de ello, pero creía que "algunas chicas habían ido a peñas". Finalmente, Daiana nos dice que ella "era la única que iba". Vinculado a este tema, luego del cierre del año, muchos "chicos de *rikudim*" se quejan de que no hubo "integración", adjudicándolo a una falla, principalmente, de los coordinadores Abi y Glenda. De alguna forma, es como si se esperara que ellos o algunos dirigentes intervinieran en sus procesos de interacción grupales, más aún, como explicitan, cuando se trata de

"poblaciones tan diversas". Así, ante la falta de intervención de estos agentes, se deja actuar a la institución que, desde el hábito de la exclusión, termina imponiendo una medida que expulsa a algunos "chicos de folklore" del grupo.

Al parecer, el hábito de exclusión inscripto en los bailarines, sostenido por la matriz antes comentada, podía modificarse si algún representante institucional de mayor jerarquía, incluyendo a los coordinadores, promovían y acompañaban el cambio. Habiendo recibido discursos sobre los riesgos de la asimilación en la etapa de socialización, a través de expresiones de maestros, directores, coordinadores, etc., los *performers* esperaban que sea este tipo de agentes quienes aprobaran o promovieran cambios en los hábitos de interacción. Por el contrario, si los directivos no promovían estos cambios, los hábitos de exclusión podían reforzarse, tal como ocurrió.

Por último, los "chicos del folklore" pudieron incorporar nuevos hábitos de danza y vincular aspectos de la reconstrucción de la historia de la inmigración judía con sus propias matrices simbólico-identitarias. Sin embargo, esta incorporación se logra hasta que se imponen significantes vinculados a "lo religioso". Pero además, se impone otro límite: la disposición institucional del pago de las cuotas. Aquí el límite se corresponde con una posición de clase diferencial, pues los "chicos de folklore" disponían de menos recursos que los de *rikudim* para sostener una actividad abonada como es participar en *Darkeinu*. De este modo, el factor económico sumado a los hábitos de exclusión ya comentados hicieron visibles los límites que la "fusión" de lo "judeo-argentino" involucraba.

Para finalizar este capítulo contribuyendo al desarrollo de una reflexión sobre estas pautas complejas de interacción y contradicciones en actividades y discursos que se orientan a una "integración", quisiera citar algunos episodios que considero claves en el ejercicio de la exclusión. Combinaré aquellos mencionados y analizados en el presente trabajo, con otros que he guardado en la memoria:

Un compañero del secundario, con quien concurría a diversas manifestaciones de protestas públicas, en las vísperas del acto de repudio al atentado en la AMIA, me dice: "Yo decidí a esos actos no ir más, ¿Por qué tienen que hablar en hebreo?" (Julio, 1998)

En Hebraica, participaba de un proyecto voluntario que apadrinaba escuelas del interior del país. En una colecta de fondos, en el country que la institución tiene en Pilar, un socio me dice: "Cuando ayuden a los judíos de... y no a los indios del Chaco, voy a ayudar" (1999).

"...Yo no pensé que en un club judío se permitiera eso... nunca pensé... eso fue más que nada una propuesta de Vivi, porque en Darkeinu habían tres chicos y Darkeinu tiene que ser Darkeinu y es el grupo representativo de la institución..."

"...porque si un no judío va y se hace socio y hace actividades y chau, es una cosa... eso se permite; pero que se arme un grupo donde chicos conozcan chicas y chicas conozcan chicos y bailen juntos y sea un grupo... porque si un grupo se arma pueden llegar a salir, lo que sea, por eso no pensé que lo iban a permitir..." (Marlen, bailarina de Darkeinu "proyecto fusión", agosto, 2007).

"¿O se piensan que no sé que estaban esperando a ver qué hace esta que no es de la comunidad? Todo el tiempo: "y vos no entendés porque no sos de la comunidad"" (Glenda, coreógrafa de Darkeinu "proyecto-fusión", diciembre, 2007).

En el marco de espectáculo del "Día de Israel", en la Feria del Libro de la ciudad autónoma de Buenos Aires, se presentan grupos de danzas israelíes, una cantante que ejecuta temas en castellano, hebreo e idish y se pronuncian algunos discursos. Al salir, mi novio "no judío" me comenta con enojo: "me sentí afuera, la verdad hubieran dicho que era solo para gente de la colectividad" (mayo, 2007).

Reflexiones finales

Para finalizar nuestro recorrido, proponemos presentar algunas reflexiones sobre el proceso de investigación que hemos realizado y, especialmente, sobre su escritura.

En el primer capítulo comenté mi relación previa con el campo, considerando que esta había incidido en todo el abordaje y en la representación del mismo que me disponía a efectuar. Allí advertí ya que la descripción del caso se constituía en torno a los "cambios y continuidades" con respecto a la etapa en que había sido parte del mismo. Representé al elenco como un grupo que había recreado, a lo largo de su historia, su estructura, organización y relación con la institución a la que representa, más allá de las orientaciones que le habían dado sucesivos directores. Es decir, cambiaban sus integrantes, pero ciertos parámetros se mantenían, de manera que un conjunto denominado *Darkeinu* seguía funcionando como Compañía Judeo-Argentina representativa de la Sociedad Hebraica Argentina.

Reparo aquí sobre la institución porque, como hemos visto, resultó un factor influyente, el cual no obstante fue minimizado al inicio de la investigación. Al presentar el surgimiento de mi interés en el caso, mencioné la antropología de la danza y la práctica de diferentes géneros dancísticos, pero no aludí a los contextos de práctica, si bien en ellos se colocaba el foco de abordaje. Incluso, cuando comenté mi partida de *Darkeinu* como bailarina, argumenté que "quería aprender otros géneros", pero obvié señalar que este abandono había dado inicio a un alejamiento más general de Hebraica, institución en la que realizaba varias actividades, e incluso me desempeñaba como *madrijá*³⁵. Soslayé también un importante cambio en mis discursos identitarios: a la pregunta "¿Sos judía?", había comenzado a responder "Vengo de familia judía, yo no...". En aquella etapa, frecuentando otros ámbitos, practicando otras danzas, reconocía que la formación en danzas israelíes me facilitaba el aprendizaje de diversos géneros, y además, que disfrutaba de aquellos movimientos y, en cierta forma, extrañaba su ejecución.

³⁵ Singular femenino de "madrijim", líder.

Pero retomar su práctica implicaba volver a concurrir a alguna institución judía, y prefería evitarlo.

En consecuencia, en este momento observo que la pregunta que me impulsaba a la presente investigación versaba sobre los vínculos entre ciertos géneros de danza y determinados grupos sociales, específicamente, las causas por las cuales se establecen asociaciones "exclusivas", en el sentido que algunas danzas son practicadas casi exclusivamente por personas de una colectividad que se representa a través de ellas. Esta exclusividad se expresa en una restricción espacial e institucional, como hemos visto, las danzas israelíes se han practicado, en nuestro país, mayoritariamente en contextos vinculados a la colectividad judía.

Así, el nuevo proyecto de *Darkeinu* se presentaba como una arena de indagación propicia: personas con diferentes trayectorias y configuraciones identitarias se encontraban en una práctica que combinaba la recreación de géneros con los que se identificaban y otros "nuevos". Allí me preguntaba cómo se establecerían las relaciones entre los *performers* y los géneros, cómo se desarrollarían los procesos de aprendizaje y apropiación. ¿Cada cual percibiría los "nuevos" géneros como "estilos" de danza y podrían practicarlos sin pensar en sus significantes asociados? ¿Se representarían todos los integrantes con todos los géneros, más allá de sus trayectorias previas? ¿Promovería esto un cambio en sus hábitos y en sus configuraciones identitarias?

Las preguntas anteriores no contemplaban factores que fueron luego decisivos en nuestro abordaje, cuya relevancia fue notada en los primeros ensayos. Uno de ellos era la interacción entre los participantes. La observación de estas *performances* nos colocó ante una consideración más amplia de los elementos que las constituyen, no se trata solo del aprendizaje y práctica de movimientos corporales sino que este proceso se desarrolla en torno a una serie de eventos de comunicación en los que los participantes combinan diversos códigos. En ellos, asignan ciertos significantes a los pasos, emiten discursos sobre los géneros empleados, gesticulan y verbalizan evaluaciones sobre ejecuciones de los otros. La disposición de cada participante, expresada en sus actuaciones, se va modificando en torno a este proceso continuo.

Otros factores que no advertí hasta los encuentros en el campo eran, justamente, ciertos elementos constitutivos del contexto de práctica: las relaciones con la institución, la trayectoria de *Darkeinu*, los contextos de espectáculo, la dinámica de ensayos y la estructura de los distintos roles. Todos estos factores planteaban una asimetría entre "los chicos de *rikudim*" y los "de folklore" pues muchos de los primeros ya eran socios del club, conocían el tipo de eventos en los que se presentaban y estaban habituados a una estructura de práctica semejante.

Comencé a pensar, en consecuencia, que estos factores podían incidir en los procesos de aprendizaje y apropiación de los *performers* y procuré adoptar un enfoque teórico-metodológico que me permitiera concentrarme tanto en las características contextuales como en los procesos de interacción desarrollados en ellas. En el campo de la antropología de la danza resultó difícil hallar un marco que me posibilitara tal abordaje, ya que ésta se ha abocado mayormente al estudio de los géneros en sí, principalmente en contextos rituales, festivos y espectáculos, y no tanto a los procesos de aprendizaje y práctica en ensayos, clases o talleres. En consecuencia, nos apoyamos en aportes de los estudios de la *performance*, que nos señalaron los elementos a tener en cuenta; en la cibernética, que nos dispuso a definir el tipo de variables a observar y las relaciones entre ellas; y en la antropología visual, que nos permitió captar detalles sutiles y tener en cuenta nuestra propia interacción en el campo. En este sentido, pretendimos realizar un aporte para este campo relativamente nuevo en nuestro país que es la antropología de la danza, intentando ampliar y mejorar las herramientas analíticas disponibles.

Así, propusimos un marco para el análisis de los ensayos cuyo centro ya no eran los géneros de danza recreados sino el conjunto de las interacciones a través de su práctica y los discursos de los *performers* acerca de su experiencia. De este modo, pudimos constatar que era posible que todos los participantes aprendieran nuevos géneros, en general, vinculando algunos significantes asociados a ellos con rasgos de sus matrices simbólico-identitarias y hábitos. Como hemos visto, "los chicos de folklore", que no adscribían a una identificación "judía", podían aprender los géneros israelíes e interpretarlos dentro del conjunto de danzas vinculadas a la historia de inmigración a tierras americanas, entre las que se cuentan los bailes folklóricos argentinos. Los "chicos de *rikudim*", por su parte,

incorporaban las danzas nacionales dentro de sus hábitos, vinculándolas a su "identidad argentina".

Sin embargo, también se expresaban elementos que indicaban que el intercambio no era parejo, principalmente porque la estructura de participación y las normativas de la práctica seguían siendo las de *Darkeinu* y los elencos semejantes, y los "chicos de folklore" hallaban dificultades en poder adecuarse a ellas. Con el tiempo, el aumento de la presión para imponer esta adecuación, especialmente por parte de ciertos dirigentes institucionales, pero también por el coreógrafo y los "chicos de *rikudim*", fue expulsando a estos bailarines.

En consecuencia, podemos observar que, sobre los cambios impulsados a principio de año, el más resistido fue la participación de integrantes "no judíos". Si bien la mayoría de los *performers* afirmaban aceptarlo e incluso considerarlo positivo para invertir la imagen "de los judíos como gueto", en la práctica, como vimos, se evidenciaban diversos modos de resistencia que contribuyeron a la exclusión.

La percepción de estos hechos, con el apoyo de discusiones del proceso con mi directora y con los compañeros del equipo UBACYT que integro, me condujo a indagar en ciertos mecanismos de exclusión vigentes en las relaciones entre las instituciones de la colectividad judía y la sociedad mayor, que se debaten con ciertas intenciones y discursos que expresan pretender una "integración". En consecuencia, apoyándome en propuestas de Citro (2009) sobre el ejercicio de la "sospecha" en el análisis antropológico, busqué detectar qué elementos en los hábitos y las matrices simbólico-identitarias hegemónicas en instituciones como Hebraica, habrían promovido aquel tipo de mecanismos. En este análisis, hallamos que existe cierta pauta de interacción social que tiende a excluir a personas que no reconocen una adscripción "judía" de su seno. Aunque desde el discurso muchos de los dirigentes institucionales, coordinadores y bailarines de *Darkeinu* aceptan o incluso promueven la interacción e integración, observamos que en la práctica persistía una asociación simbólica hegemónica que vincula las premisas más explícitas de "continuidad", de "respeto de las tradiciones judías", con otras menos pronunciadas sobre la evitación de la "asimilación". Ya que esta asimilación

podría darse a través de la "mezcla" con "gente no judía", se procura preservar ciertos espacios institucionales donde ella se evite.

Como hemos mencionado, Hebraica es un club "socio-deportivo" que incluye una diversidad de actividades dirigidas a sus socios, y no restringe la entrada de "no judíos", si bien se sabe que son minoría. En la oferta de actividades hallamos las "deportivas", las "sociales" y las "culturales y artísticas", en donde se incluyen los diversos grupos de danzas israelíes. Esta última actividad es la única que, contando con una cantidad significativa de concurrentes y presencia dentro de la institución, no está difundida fuera de ámbitos de la colectividad. Esto nos sugiere que sería la más proclive a "traer gente de afuera" de la comunidad, pero esto no suele ocurrir en forma espontánea. La experiencia de *Darkeinu*, que invitó a "los chicos de folklore", resultó significativa en este sentido y dejó en evidencia un rechazo "desde adentro" que en general se mantiene latente.

A la vez, estas pautas de exclusión dentro de las instituciones comunitarias, inciden sobre la posibilidad de apertura-exclusión de las danzas israelíes. En consecuencia, advertimos mecanismos internos que contribuyen a restringir la ejecución de las danzas israelíes a bailarines "judíos", que se hallan vinculados a los contextos de interacción y a los marcos institucionales en los que estos géneros se han venido enseñando y practicando y a las estrategias que emplean los *performers* en la representación de los mismos, influidos por sus hábitos y matrices simbólico-identitarias.

Por otro lado, la mayoría de nuestros interlocutores reconoció que el porcentaje de "no judíos" en Hebraica en general es muy reducido. Es decir, a pesar de no existir una restricción explícita, casi no hay "gente de afuera" que se acerque. Consideramos que esta pauta de interacción entre la colectividad judía y la sociedad mayor debe estudiarse con más profundidad, ya que se manifiesta de diversa manera, en variadas esferas, y a través de mecanismos complejos y latentes. Esto es lo que hemos intentado demostrar con el análisis de la experiencia estudiada, en la que no podemos adjudicar el "fracaso" en la integración a unos pocos factores específicos, sino a todo un proceso de interacción, en el que incidieron ciertos hábitos de exclusión poco visibles. Para reflexionar sobre estos mecanismos, llevamos la indagación hacia el contexto en el que se inscribe esta

tesis: el campo de los estudios socio-antropológicos. Los trabajos que he hallado sobre la colectividad judía, en el ámbito nacional, son realizados por personas que reconocen una procedencia dentro de ella, lo mismo que quien escribe. Sabemos que no hay ninguna restricción explícita que restrinja estos estudios, pero es evidente que hay ciertos mecanismos que han intervenido en esta limitación y que podemos suponer vinculados a los hallados en este trabajo.

Para finalizar, queremos destacar los aportes de nuestro caso para reflexionar sobre la dinámica de funcionamiento, en relación a la "inclusión-exclusión", en los "ballet folklóricos" y en el campo general de las danzas "étnicas". En este sentido, cabe citar algunos datos obtenidos en los relevamientos sobre la enseñanza y práctica de este tipo de danzas, efectuados por el equipo UBACYT ya mencionado en los años 2006-2007 en la ciudad de Buenos Aires. Allí pudimos comprobar que los géneros de danzas vinculados a algunas colectividades tendían a restringirse dentro de sus instituciones y a excluir a personas no adscriptas a las mismas, como sucedía con los *rikudim* pero también con la danza japonesa y la okinawense; mientras que otros se difundían en una diversidad de ámbitos privados y estatales, incluyendo *performers* de diversas procedencias, tal era el caso las "danzas árabes", "hindúes", afrobrasileñas, o afrocubanas, que eran practicadas por personas que no necesariamente pertenecían a esos grupos (Citro, Aschieri, Mennelli y equipo UBACYT F821, 2008; Citro, Aschieri, Mennelli y equipo UBACYT F821, 2009).

Consideramos que, si bien el análisis de estos diferentes casos debería aún profundizarse, a partir este estudio específico podemos sugerir la siguiente hipótesis general: las pautas de restricción-apertura en los distintos grupos de danzas "folklóricas", étnicas o nacionales no serían uniformes, pues estarían vinculadas no sólo a la historia de cada colectividad y a su inserción en el contexto social mayor, sino también a los géneros dancísticos y a los significantes que conllevan y, como pretendimos destacar en este trabajo, a los contextos de interacción y a los marcos institucionales en los que estos géneros se han venido enseñando y practicando.

Esperamos que nuevos estudios de casos permitan confrontar y enriquecer la hipótesis planteada así como el modelo de análisis propuesto.

BIBLIOGRAFÍA

ARDEVOL, Eliselda, 1998. "Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares del CSIC*, Madrid.

-----, 1994. *La mirada antropológica o la antropología de la mirada*. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona

-----, 1996. *Representación y cine etnográfico*. Quaderns de l'ICA, núm. 10

ASCHIERI, Patricia. 2003. "Cuerpos en riesgo". En: AA.VV. *El cuerpo. Abordajes artísticos, antropológicos y sociales*, pp. 19-26. Serie: Ficha de Cátedra, Teoría General del Movimiento. Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

ASHBY, Ross. 1976. *Introducción a la cibernética*. Buenos Aires, Nueva Visión

AUSTIN, John 1971. *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós.

BATESON, Gregory. 1990. [1958]. *Naven. Un ceremonial Iatmul*. Madrid: Júcar Universidad.

-----, 1980. *Espíritu y Naturaleza*, Amorrotu, Ed. Buenos Aires, (Mind and Nature, 1979).

-----, 1985. *Pasos hacia una ecología de la mente*, Ed. Carlos Lohlé, Buenos Aires (Steps to an ecology of mind, 1972).

BATESON, Gregory. & MARGARET Mead. 1942. *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York Academy of Sciences, Special Publications, 2.

BAUMAN, Richard. 1975. "Verbal Art as Performance", en *American Anthropologist*, New Series, Vol. 77, No. 2, pp. 290-311.

BAUMAN, Richard y BRIGGS, Charles. 1990. "Poetics and Performance as critical perspectives on language and social life". *Annual Review of Anthropology* 19: 59-88.

-----, 1996. "Género, intertextualidad y poder social". En: *Revista de Investigaciones Folklóricas* 11: 78-108.

BÉHAGUE, Gerard. 1994. "Hacia un enfoque etnomusicológico para el análisis de la música popular". En: RUIZ, Irma, Elisabeth ROIG y Alejandra CRAGNOLINI (eds.) *Procedimientos analíticos en musicología. Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la A.A.M.*, pp. 303-318. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.

BENZA, Silvia. 2000. "Producción cultural en un contexto migratorio: la práctica de danzas folklóricas peruanas en la Ciudad de Buenos Aires". *Cuadernos de Antropología Social* 12: 211-224. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

BIALOGORSKY, Mirta. 2001. "Coreanos, judíos y árabes en la Argentina: tres modalidades diferenciales de inserción social y simbólica. Una mirada contemporánea". *Revista Chilena de Antropología*. Nro.15. pp.119-130. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile. Santiago, Chile.

BLACKING J. 1977. *The anthropology of the Body*. London: Academic Press.

-----, 1985. "Movement, dance, music, and Venda girl's initiation". En: P. Spencer (ed.) *Society and the dance. The social anthropology of process and performance*, pp. 64-9. Cambridge: Cambridge University Press.

BRISSET, D. año 2002. "Aportación visual al análisis cultural. Tradición y actualidad del audiovisual etnográfico", *Revista Telos*

BOAS F. 1922 1944. "Dance and music in the Life of the Northwest Coast Indians of North America (Kwakiutl)". In *The Function of Dance in Human Socio.*, ed. F Boas, pp. 7-18. New York: Dance Horizons

BOURDIEU, P. 1980. *El sentido práctico*. Taurus.

-----, 1986. "Notas provisionales para la percepción social del cuerpo". En: *Materiales de sociología crítica*. Madrid, La Piqueta. pp. 183-194.

BOURDIEU, Pierre y WACQUANT, Louis. 1995. *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, México, Grijalbo.

CITRO, S. 1997. *Cuerpos Festivo-Rituales: un abordaje desde el rock*. Tesis de Licenciatura, Departamento de Ciencias Antropológicas, Fac. de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

-----, 2003. *Cuerpos Significantes: Una etnografía dialéctica con los toba takshik*. Tesis de Doctorado en Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

-----, 2006. "El análisis de las performances: Las transformaciones de los cantos-danzas de los toba orientales". En: Schamber, Pablo y Guillermo Wilde (comp.) *Simbolismo, ritual y performance*. Buenos Aires: Editorial S/B.

-----, 2009. *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Biblos.

CITRO Silvia, GRECO, Lucrecia y RODRÍGUEZ, Manuela. 2008. "Cuerpos e identidades en la danza de orixás, entre Brasil y Argentina", *Revista Claroscuro* 7. Universidad Nacional de Rosario.

CITRO, Silvia; ASCHIERI, Patricia; MENELLI Yanina y equipo UBACYT. 2008. "Límites y dilemas del multiculturalismo: la enseñanza de tradiciones performativas orientales, afro y amerindias en Buenos Aires y Rosario". *IX Congreso Argentino de Antropología Social*.

-----, 2009.

"Cuerpos plurales en el ámbito público y privado: Performances orientales, afro y amerindias en los circuitos culturales de Buenos Aires y Rosario. *VIII Reunión de Antropología del MERCOSUR*.

CITRO, Silvia y CERLETTI, Adriana. 2009 "Aboriginal dances were always in rings..." Music and dance as a sign of identity in the Argentine Chaco". *Yearbook for Traditional Music 41 International Council for Traditional Music*.

FARNELL, B. 1994. "Ethno-Graphics and the Moving Body". *Man, New Series*, Vol. 29, No. 4. (Dec., 1994), pp. 929-974.

-----, 1999. "Moving Bodies, Acting selves". *Annual Review Anthropology* 28: 341-373

-----, 2000. "Getting Out of the Habitus: An Alternative Model of Dynamically Embodied Social Action". *Journal of the Royal Anthropological Institute*. 6: 397-418.

FEIERSTEIN, Ricardo. 2006. *Historia de los judíos argentinos*. Buenos Aires. Galerna.

FENTON, W. and KURATH, G. 1951. "The Feast of the Dead, or Ghost Dance". *Symposium on Local Diversity in Iroquois Culture, Bureau of American Ethnology Bulletin* 149: 143-165

FISCHMAN, F. 2005- "La producción cultural judía argentina como patrimonio. Interrogantes y propuestas". En: *Folclore en las grandes ciudades. Arte popular, identidad y cultura*. Alicia Martín (compiladora) Buenos Aires: Libros del Zorzal.

-----, 2006. "Religiosos, no; tradicionalistas, sí. Un acercamiento a la noción de tradición en judíos argentinos". En: *Sambatión* 1: 43-58.

FOUCAULT, M. 1975. *Vigilar y castigar*. Bs. As., Siglo XXI.

GRECO, Lucrecia. 2008. "La capoeira es del pueblo, es nuestra". Sobre *habitus* y técnicas corporales". *IX CAAS Mesa: Antropología del cuerpo*.

GEORGAKAS, Dan, UDAYAN, Gupta y JANDA, Judy, Entrevista a Jean Rouch, En: *Cine, antropología y colonialismo*, Ed. Del Sol, CLACSO, Bs As, 1991.

GOLLUSCIO, Lucía. 2002. "Introducción: La etnografía del Habla y la comunicación. Un recorrido Histórico". En: GOLLUSCIO, Lucía et al. (comp.): *Etnografía del Habla. Textos Fundacionales*. Eudeba.

GUARINI, Carmen. 1991. "De la observación directa a la observación diferida". En: *El Salvaje Metropolitano, Guber, R., Legasa*. Buenos Aires.

-----, 1991. "Cine antropológico: algunas reflexiones metodológicas", En: *Cine, Antropología y Colonialismo*, Adolfo Colombres Comp, Ediciones del Sol, CLACSO, Bs. As.

GUBER, Rosana. 1990. *El Salvaje Metropolitano*, Editorial Legasa, Buenos Aires.

HANKS, William F. 1989. "Text and Textuality". *Annual Review of Anthropology* 18: 95-122

HYMES, Dell 2000 [1972] "Modelos de interacción entre lenguaje y vida social". En: GOLLUSCIO, Lucía et al. (comp.): *Etnografía del Habla. Textos Fundacionales I*. Fichas de Cátedra, Etnolingüística, pp. 43-78. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

JABLONKO, Allison 2001-2002. "An intersection of disciplines: the development of choreometrics in the 1960s". En *Visual Anthropology Review*, Volume 17 Number 2

KAEPLER, A. 1978. "Dance in anthropological perspective". *Annual Review of Anthropology* 7: 31-49.

-----, 1972. "Method and theory in analysing dance structure with an analysis of Tongan dance". *Ethnomusicology* 16(2): 173-217

-----, 1985. "Structured Movement Systems in Tonga", en Paul Spencer (editor), *Society and the Dance. The Social Anthropology of Process and Performance*. Cambridge, Cambridge University Press: 92-118.

KEALIINOHOMOKU, Joann. 1965. "Dance and Self-Accompaniment". *Ethnomusicology* 9: 292-295.

-----, 1967. "Hopi and Polynesian Dance: A Study in Cross-Cultural Comparison". *Ethnomusicology* 11: 343-368

KURATH, Gertrude Prokosch. 1960. "Panorama of dance ethnology". *Current Anthropology*, vol. 1 n° 3, pp. 233-254.

-----, 1959, "La Coreología, la Ciencia Folklórica de la Danza". *Folklore Américas*. 19 (2): 7-22

-----, 1958. "Plaza circuits of Pueblo Indian Dancers". *El Palacio* 65 (1-2): 16 - 25

-----, 1953. "Native choreographic Areas of North America", *American Anthropologist* 55 (1): 60 - 73

LABAN, R. 1958. *El dominio del movimiento* Bs.As., Fundamentos.

LOMAX, Alan. 2000 [1968]. *Folk song style and culture*. New Brunswick y Londres, Transaction Publishers.

-----, 1971. "Choreometrics and Ethnographic Filmmaking 1". *Filmmakers Newsletter* February

MAUSS, M. 1936. "Las técnicas del cuerpo" En: *Sociología y Antropología*. s/l. s/e. pp. 337-356

MORA, Ana Sabrina. 2006. "El cuerpo de las bailarinas clásicas: tensiones entre "condiciones", técnica y expresión en una danza de absolutos". *Congreso Argentino de Antropología Social*.

-----, 2008. "Concepciones compartidas sobre el cuerpo y la danza. Apuntes para la discusión sobre los análisis de representaciones, experiencias y prácticas ¿juveniles?". *II Congreso Latinoamericano de Antropología*, Costa Rica.

MC DOUGALL, David, 1995. "¿De quién es la historia?" En *Imagen y cultura*, Granada,

NICHOLS, Bill. 1997. *La representación de la realidad*, Piados, Barcelona

PIAULT, Marc. 2002. *Antropología y Cine*. Catedra, Madrid,

REED, S.A. 1998. "The politics and poetics of dance". *Annual Review of Anthropology* 27:503-32.

REYNOSO, C. 2006. *Antropología de la música. De los Géneros Tribales a la Globalización*. Buenos Aires, Editorial S/B

-----, 2006. *Complejidad y caos: Una exploración antropológica*. Buenos Aires, Editorial SB.

RODRÍGUEZ, Manuela. 2008. "Entre el ritual y el espectáculo, formas de una reflexividad corporizada en la danza del candombe". *Actas del IX Congreso Argentino de Antropología Social: "Fronteras de la antropología"*, Universidad Nacional de Misiones.

ROGINSKY, D. 2000. "Double Dance: Folk and Ethnic Dancing in Israel". *DanceToday* (3), Pp. 18-23.

ROYCE, A. P. 1973. Social and political aspects of dance performance in plural societies. Presented at Ann. Meet. *American Anthropological Association*

ROUCH, Jean, 1991. "¿ El cine del futuro?", En: *Cine, Antropología y Colonialismo*, Adolfo Colombres Comp, Ediciones del Sol, CLACSO, Bs As

-----, 1985 "El hombre y la cámara", En: *Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico*, Granada.

RUBY, JAY. 1975. "Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?" *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, vol 2. núm.2

-----, 1980. "Exposing Yourself: Reflexivity, Anthropology and Film", *Semiotica*, núm 3.

-----, 1982. "Ethnography as a trompe l'oeil: film and anthropology", *A Crack in the Mirror, Reflexive Perspectives in Anthropology*, Jay Ruby, ed. University of Pennsylvania Press.

-----, 1980. "Franz Boas and the early camera study of Behaviour", *Kinesics Report*.

SACHS, Kurt 1980 [1937]. *World History of the Dance*. New York: Bonanza Books.

SPENCER, Paul 1985 "Introductions: Interpretations of the dance in anthropology". En: Spencer, Paul (ed.) *Society and the dance. The social anthropology of process and performance*, pp. 1-46. Cambridge: Cambridge University Press.

SCHECHNER, R. 2000 *Performance. Teoría y Prácticas Interculturales*. Buenos Aires: Libros

SKURA, S. 1997. "La Shikse. Signos Múltiples en el Discurso Sobre el "Otro".". *V Congreso Argentino de Antropología Social*.

-----2009. "Imágenes del ídish en Buenos Aires a Comienzos del Siglo XX". *En Regiones, suplemento de antropología*, pp. 29-3

TAMBUTTI, Susana. 2007. Ficha de Cátedra "Teoría General de la Danza", UBA.

TURNER, Victor. 1982. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: Paj Publications.

----- . 1992. *The Anthropology of Performance*. New York: Paj Publications

VEGA, Carlos. 1952. *Las danzas populares argentinas*. Buenos Aires: Ministerio de educación de la Nación.

WILENSKY, Gabriela Y FREINQUEL, Paola. 2002. "Danzas Folklóricas Israelíes. La experiencia Argentina". Buenos Aires, Ed. Milá.

WILLIAMS D. *Anthropology and the Dance: Ten Lectures*. 2004 [1991]. University of Illinois Press

FILMOGRAFÍA

BATESON, G. & Mead, M. *TRANCE AND DANCE IN BALI* (1952), B/N, 20'. New York University Film Library.

----- . & Mead, M. *CHILDHOOD RIVALRY IN BALI AND NEW GUINEA* (1940-1951) B/N, 17'. New York University Film Library.

ROUCH, Jean. *La caza del león con arcos y flechas* (La chasse au lion a l'arc, 1965)

----- . *Los maestros locos* (Les maîtres fous, 1955)

----- . *Yo, un negro* (Moi un noir, 1959)

----- . *Crónica de un verano* (Chronique d'un été, 1960)

PÁGINAS WEB

www.hebraica.com.ar

www.aquifolklore.com.ar

www.elfolkloreargentino.com

www.portaldesalta.gov.ar

www.hacoaj.org.ar

www.macabi.com.ar

www.csha.org.ar