

LO COMÚN DEL FOLCLORE

Este texto fue escrito a partir de las experiencias de vida que me conforman como bailarina y docente de folclore uruguayo, en relación estrecha con la palabra oral reveladora, sensible, contradictoria y potente de Eliana Castillo, Gustavo Verno y Mauro Hernández. También contiene un ejercicio de ordenación imperfecta de lo conversado por 14 personas en la jornada de Bailando la Palabra Folclore, realizada en el marco del proyecto Danzas Comunes del Colectivo Periférico. Toda esta información circula a lo largo del texto revuelta de maneras sensibles, con el único fin de hacerle llegar a quien lea una de las plausibles historias de la danza folclórica; una que no nos exima de las contradicciones intrínsecas a la vida en este continente.

La transmisión oral ha sido y es un camino caudaloso de saberes que ponen a girar una suma variada de información y abre un abanico con múltiples sentidos y formas de ser y aparecer del saber. El folclore como expresión encuentra en este tránsito diferentes configuraciones y aspectos, símbolos y sentidos, versiones e historias. Lejos de pretender dar con alguna certeza, este texto busca recorrer sin pesares la incongruencia, el contrasentido y la confusión propia de los relatos que conforman las historias de los pueblos y sus formas de bailar. Y quizás, develar en éstas las diversas y abigarradas identidades que nos constituyen.

Las danzas folclóricas son parte de la cultura típica y tradicional de los pueblos, conformada por un conjunto de prácticas espontáneas que realizan las comunidades y que son transmitidas de generación en generación de forma oral.

Comprender a través de las danzas folclóricas que hay un conocimiento que ha discurrido mediante historias en plural y en movimiento es, entre otras cosas, comenzar a reconocer cuáles son los saberes que circulan por transmisión oral y valorarlos. Empezando por el intento de abandonar la necesidad de que el conocimiento sea unívoco, inapelable y universalizable para que merezca un lugar en nuestro preciado bagaje. Continuando por abrirle paso a la potencia de lo diverso, divergente, incongruente y poco efectivo-productivo que, de tantas formas, resulta desafiante para este sistema y por ende, pone en jaque la Historia que lo avala.

Entonces, desde esta óptica, la tradición también es algo móvil, vibrante y en constante transformación. Lejos de inmortalizar un conocimiento para poder transmitirlo, (cualquiera diría que si las cosas cambian tanto es más difíciles hacerlas sobrevivir); lejos de tanto cadáver, el folclore tiene la potencia de la vida y la diversidad.

Algunas de las danzas folclóricas más conocidas que se bailan en nuestro país son el Gato, la Chacarera, la Zamba, el Pericón y el Malambo. Pero, que se bailen en Uruguay no es suficiente para,

como con cualquier otra manifestación cultural, asegurar que son uruguayas. La pregunta por la nacionalidad de tal o cual danza folclórica es insistente y determinante en algunas formas de concebir y enseñar el folclore, principalmente en la académica. Lo extraño es que fuera de ella, en el ámbito popular, es un cuestionamiento que resulta bastante impertinente. Quizás el espacio más popular que ha experimentado el folclore, en el sentido de la identificación de las personas de una comunidad con una manifestación histórico-cultural, es el de la música.

Musicalmente hablando, podríamos decir que el mayor exponente a nivel nacional e internacional de lo que entendemos como folclore uruguayo es Alfredo Zitarrosa y, aunque cuando se trata de trazar una línea divisoria entre la cultura argentina y la uruguaya, la zamba queda de aquel lado, una de sus canciones más conocidas, sino la más, es una zamba. En las palabras del propio Alfredo Zitarrosa:

Finalmente, con respecto a los temas del disco, quiero señalar que soy consciente de haber pagado tributo a la zamba, que me gustó siempre y que me sigue gustando, aunque hoy se estile decir que es “extranjera” en la Banda Oriental. Pagué ese precio con verdadera satisfacción, porque no puedo olvidar las zambas santiagueñas de los Abalos, ni las clásicas zambas norteñas que un día “nos colonizaron” —se dice— hace muchos años, pero que a mí me enseñaron a cantar lo criollo con las mismas ganas que hoy ponen muchos jóvenes en cantar cosas —esas sí— verdaderamente gringas. Las zambas que canto aquí (y la cueca) me pertenecen; por tanto bien puedo llamarlas orientales; he de creer que de veras son nuestras, en tanto las hice y las canté en mi tierra, para mi gente. Con respecto al triunfo, el único que, fuera de las zambas, se puede considerar género no-oriental, fue grabado simplemente porque me gusta. Pienso seguir haciendo eso: no cantar sino lo que siento.

Sucede que muchas veces reconocemos el territorio donde un género nace, (en este caso el noroeste argentino), como la única posible identidad cultural para ese ritmo. Sin quitarle relevancia a esa circunstancia tan determinante espacio-temporalmente, corresponde admitir que, tanto el proceso de gestación previo, como el posterior de interpretaciones, son fundamentales para la vida de un género folclórico popular. Así como que pretender congelar su identidad, como si fuera posible más que desde los libros, parece absurdo. O bien, sirve (y de servidumbre también) para fomentar el carácter necrológico de una parte de la cultura.

Otro ejemplo es el de la chacarera; la danza que más se baila en las peñas folclóricas que suceden hoy en día en Montevideo y Canelones. Sin embargo, no se enseña en la academia porque no “es”

uruguaya. Entonces, surge la pregunta, ¿esto hace que se bailen otras danzas que sí son uruguayas en éstas peñas? No precisamente. Lo que sucede es que las personas que quieren practicar el folclore en la peña deben aprender la coreografía de esta danza en otros lugares. Lo mismo pasa con la zamba, otra protagonista de las peñas del sur de Uruguay. Aclaro que me refiero a las peñas del sur del país porque es la región que habito y son las que transito. Asimismo, teniendo la intuición de que en las peñas de otras regiones del país pasan cosas muy distintas.

La formación académico-folclórica define lo que es uruguayo desde la separación y provoca una contradicción al asumir que el modelo de peña que reproducimos en esta zona es “argentino”. Porque, evidentemente, una peña en Uruguay debería ser bailando danzas uruguayas y también porque esta perspectiva competitiva entre la cultura argentina y uruguaya es fomentadora de identidad. ¿Huella, Chamarrita, Cielito, Mediacaña, Chotis, Gato o Gavota serían las apropiadas para que fuera un espacio donde se promueva la cultura uruguaya? ¿Y no esto de andar importando el modo de argentino, como hacemos en tantos casos?

El conflicto sobre si preferimos un espacio que replica un modo de hacer no autóctono en lugar de uno donde se bailen danzas extintas que solo quienes pasamos por la academia conocemos, tiene un anclaje en el carácter profundamente nacionalista que posee la danza folclórica en Uruguay.

Si partimos de que la noción de folclore se asienta en la cultura del pueblo y no se debe a los límites trazados políticamente sino más bien a lo que pueden tener en común las personas que desarrollan su vida en una misma región, comen una misma comida, habitan los mismos paisajes y escuchan cantar los mismos pájaros, o sea, hacen comunidad, hablar de danzas uruguayas, argentinas o brasileras pierde sentido. Pero, de todas formas, comprender la dimensión histórica que atañe a esta división es esencial. Las danzas folclóricas, junto a un cúmulo de expresiones populares que no pudieron ser totalmente invisibilizadas por el proceso de colonización, han servido como instrumentos de “patrialización”. La univocidad, desde una perspectiva cultural, ha sido una de las herramientas de las que se sirvieron los Estados Nación para consolidarse. Es decir, que la diversidad cultural de los pueblos fue cooptada por una estrategia de homogenización basada en la construcción de una identidad nacional afín a los intereses políticos y económicos de los países, dejando atrás las identidades construidas en relación al territorio y a las cosmovisiones que los pueblos cultivaron en él, surgiendo así el concepto de “patrio”.

Es innegable que este proceso implicó la pérdida parcial o completa de muchos conocimientos, pero no fue más que un devenir del proceso de colonización cultural que todo el continente americano arrastraba desde la llegada de los españoles. Dicho sistema de control, al igual que los desplegados

por la corona española, se expandió por todo el territorio. En definitiva, fue una consecuencia de la propia conquista de América y su subsiguiente proceso de independencia. Es por esto que los principales actores en la lucha contra el discurso oficial del folclore nacionalista en América a través de un folclore de la resistencia y otras perspectivas de lo tradicional fueron y son las comunidades originarias.

El proceso de represión y exterminio que significó la colonización para los pueblos originarios que se concentraban en la región uruguaya, coronado con la Matanza de Salsipuedes, fue fundante de la identidad oriental. Sin pretender invisibilizar la presencia de raíces indígenas en Uruguay, no solo de charrúas; también de guaraníes minuanes, bohanes, guenoas, yaros y chanaes. Sino, precisamente, con la intención de problematizar el imaginario que nos hace prescindir de los saberes ancestrales de nuestra región, porque no es la cultura que nos antecede. El dictamen de que somos todxs descendientes de migrantes europexs y esclavxs africanxs ha menoscabado sistemáticamente la posibilidad de relatar la historia de nuestro país con una perspectiva indigenista. El proceso histórico de reconocimiento de las expresiones de matriz africana como parte de la historia de la cultura de Uruguay permitió la identificación de todo el pueblo uruguayo, afrodescendiente y no, con la cultura afro al punto de considerarse el candombe una parte contundente de nuestra identidad. Sin embargo, no se ha logrado sopesar el aspecto mestizo, mezclado e híbrido que podría haber tenido entonces, de ser escrito en algún libro, la danza que se bailaba en el -por demás mestizo, mezclado e híbrido- campo uruguayo; la danza folclórica. Más que dar con una respuesta a la pregunta de por qué la disgregación de lo afro del universo de lo folclórico, me interesa rodear un cuestionamiento que habilita nuevas preguntas en torno al aspecto coreográfico de las danzas folclóricas.

Ésta también es nuestra herida colonial. Y nos deja en un lugar, por lo menos incómodo, respecto a la posibilidad de darle batalla al folclore nacionalista.

Es así que el relato de que las danzas folclóricas surgieron a raíz de las guerras independentistas como bailes de la colonia, como devenires de danzas europeas reinterpretadas en los distintos pueblos de América, se ha sostenido durante años y particularmente, en Uruguay, sin un contrarrelato que logre interpelarlo profundamente.

Las danzas folclóricas de la región uruguaya fueron sistematizadas por Flor María Rodríguez de Ayestarán, fundadora de la Escuela Nacional de Danza División Folclore (Rodríguez de Ayestarán, 1994) y primera bailarina del Ballet Nacional de Sodre. Tras el accidente que la obligó a dejar de bailar comenzó sus investigaciones sobre las danzas históricas que aquí se bailaron junto a Lauro Ayestarán, musicólogo que recopiló gran parte del acervo musical histórico de Uruguay.

Más allá de lo fructífera que fue la investigación de Flor para la cultura tradicional de Uruguay, resulta difícil asumir que la recopilación y su posterior sistematización fueron neutrales ante las expresiones coreográficas que hallaron y no tuvieron el ineludible sesgo que depara una técnica como el ballet. El sesgo al que me refiero es, justamente, esa visión para la cual “bailar” es algo muy particular que podría haber excluido tareas colectivas, rituales, ceremonias y otras prácticas de la vida cotidiana que, bien sabemos, constituyen muchas de las danzas folclóricas que se bailan en América. Entre varias consecuencias que acarreó la expansión de este discurso, está la de legitimar el relato oficial de que los pueblos originarios que habitaban la región uruguaya contaban con escasa y rudimentaria cultura danzaria en su producción sociocultural por el nivel de barbarie que los caracterizaba y que, en todo caso, la información sobre esas prácticas se fue con ellxs tras su genocidio. Dice Flor María Rodríguez al comienzo de su capítulo sobre danzas indígenas en el libro *La danza Popular en el Uruguay. Desde sus Orígenes hasta 1900* “Cuando llegaron los españoles a la Banda Oriental, van a encontrarse con una masa humana de rudimentaria cultura -hombres, mujeres y niños- en estado salvaje” (Rodríguez de Ayestarán, 1994), argumento recurrente para justificar que nuestras danzas tradicionales sean representaciones de bailes europeos.

Qué vidas cotidianas se reflejan en las danzas folclóricas uruguayas es otra de las cicatrices de ésta herida colonial.

En los bailes folclóricos uruguayos se trasluce la vida de cuerpos criollos, blancos, rurales, con oficios campestres y coloniales. Estas experiencias forman parte de lo que se ha denominado identidad gauchesca, un término acuñado en el s. XXVIII para definir la cultura de las personas que habitaban y trabajaban las zonas ganaderas que se extendían por el territorio argentino, paraguayo, uruguayo y al sur de Brasil.

La identidad gauchesca se forja en el seno de las guerras independentistas en el Río de la Plata, momento clave para la estrategia de fortalecimiento del proyecto nacionalista mediante la apropiación de las expresiones culturales. Este universo, al cual asociamos la guitarra, el asado con cuerpo, las jineteadas, la irreverencia ante la autoridad, las peleas de facón, y que, a su vez, se ilustra en producciones culturales como la literatura, la poesía y el teatro gauchesco, es un universo masculino. Decir gaucho es decir varón. Para nombrar a la mujer de aquella época se usa la palabra “china” o “paisana” y se hace de forma periférica, dado que es una parte más del mundo que compone la vida del gaucho. La danza folclórica no es ajena a este proceso, ya que en ella también se cultiva un imaginario colmado de varones recios y libertarios y mujeres sumisas, dedicadas a las labores del hogar.

El folclore en nuestra región se baila en pareja y en colectivo. Las danzas, en su sistematización, fueron determinadas de pareja suelta e independiente, de pareja suelta e interdependiente y de pareja tomada.

En lo que refiere a la cuota de mestizaje que poseen nuestras bailes tradicionales, se asume que tal proceso sucedió entre la cultura gauchesca y la influencia directamente europea, que preponderaba en la ciudad de Montevideo. “Pero no hay que aferrarse a que una danza, como todo bien cultural, nace por generación espontánea o local. Este absurdo ha tenido éxito en épocas pasadas y aún perdura en mentes no adiestradas en antropología cultural. En todo caso este proceso está muy bien esclarecido en el libro de Carlos Vega *El Origen de las Danzas Folkloricas*” (Rodríguez de Ayestarán, 1994), y a pesar de no dar con ese libro en el artículo publicado por Carlos Vega en 1977 llamado *Acerca del Origen de las danzas Folkloricas* el mismo expone:

1) Nuestras danzas no son las folklóricas españolas. Los bailes criollos son los antiguos bailes cortesanos europeos americanizados. La corriente de los salones y la del teatro son las principales vías de transporte y penetración. 2) Nuestros bailes llegaron de España pero también a través de España, y directamente de Francia. 3) Las danzas de los soldados y de los colonos, esto es, las folklóricas españolas, inseparables de su patrimonio espiritual en marcha, murieron en América con ellos o con sus hijos. No llegaron los bailes en bloque y al comienzo, sino en todos los tiempos, como hasta hoy. He escrito antes que “América folklórica no es España folklórica sino España culta, Europa culta. América folklórica es una retardada selección de la Europa superior”. (...) 5) Los bailes europeos no se mezclaron con los indios y los africanos para elaborar los bailes criollos; descendieron de los salones superiores a todos los grupos que los sociólogos llaman “inferiores”, pero no consta que los híbridos así formados, ascendieran de nuevo de alguna aldea a los salones para alcanzar dispersión continental. No hay en nuestras danzas formas indias o africanas generalizadas (el Carnavalito vive en un islote); las influencias negra e indígena se sienten a veces en el estilo. Los negros, en particular – hemos escrito antes – “vitalizan el ambiente americano con imponderable inyección de temperamento, de aptitudes, de maneras de hacer”... No de formas. Me refiero al ambiente criollo por excelencia, al criollo europeo, y no a los reductos

africanos suigeneris de enquistado patrimonio, de persistencia sin influjo. 6) No se socializó en América ningún baile cuya forma sea o haya sido híbrida de español e indio o negro, hasta donde alcanza nuestra documentación. 7) El medio geográfico no influye en las danzas.

El intercambio se producía a través de las personas que se acercaban al salón para mirar y llevar información coreográfica a la campaña, donde, tras el intento de imitarlas, comenzaban a entremezclarse con los bailes rurales. Para La Historia, las danzas del salón no eran burladas sino imitadas.

Más allá de la falta de material dancístico concreto que se pueda tener en Uruguay acerca de los bailes de origen charrúa, el panorama de que la mezcla fue entre lo gauchesco y lo que sucedía en el salón, y de una forma bastante jerarquizada, excluye terminantemente la posibilidad de tejer sentidos coreográficos que se remitan a las danzas de los cuerpos originarios así como a la influencia de la cultura afro en los bailes de la campaña.

Dado que lo más antiguo que se nos enseña del folclore danzado es sobre bailes de la primera época colonial, también desde una perspectiva temporal, vemos cómo se suprime la posibilidad de identificarnos con algo previo a la masacre indígena que implicó la colonización en la región uruguaya.

Desde aquí me gustaría introducir un concepto que un amigo peruano compartió conmigo tras haberle contado sobre las danzas folclóricas uruguayas. Eloy define como racismo kinestésico a una capa del racismo que opera desde las conceptualizaciones y prácticas más básicas que atraviesa cualquier formación en danza como lo son la postura, la espacialidad y la temporalidad. Cuestiones que, a simple vista, podrían quedar por fuera de un análisis del aspecto estrictamente social de una danza folclórica.

Pero esta idea se sustenta en la potencia que tienen las diferentes formas de movernos durante la experiencia vital humana -incluidos los bailes, por supuesto- para construir identidad y fortalecer el sentido de comunidad. El racismo kinestésico postula que el modelo europeo occidental, mediante el cual históricamente se ha definido la cultura americana, rechaza sistemáticamente todo lo que no provenga de Europa y, por cómo los europeos han construido e impuesto la relación entre raza y jerarquía asociada al color de la piel, desprecia todo lo que no es blanco. Que lo que se ha desarrollado desde una sensibilidad amerindia, afroamericana y mestiza no sea parte del constructo

folclórico y más precisamente, del material coreográfico que compone al folclore uruguayo, parece ser una consecuencia directa de este proceso. Folclóricamente hablando, decir material coreográfico es decir experiencias de vida, costumbres, comidas, tareas, relaciones, imaginarios y cosmovisiones.

El caso de la improvisación es un ejemplo pertinente para graficar este concepto, ya que, pese a haber sido suprimida por la sistematización de la danza folclórica, continúa siendo una capa fundamental de la experiencia de bailar folclore. El hecho de que comenzáramos a valorarla recién cuando llegó desde el norte y de blanco, (con la danza contemporánea), evidencia lo subyugados bajo lógicas coloniales y racistas que permanecemos en el mundo de la danza.

Una analogía similar podría servir para problematizar la idea de que en la historia de los pueblos originarios que habitaron nuestro territorio no hubo bailes destacables, dado que posiblemente, bajo algún ojo del racismo kinestésico, tareas y rituales colectivos no fueron reconocidos como danzas. Sin embargo, sí hemos dejado aparecer a las tareas como posibilidades escénicas cuando surgieron desde el universo de la performance.

La Escuela Nacional de Danza

En 1968 se conformó el Ballet Folclórico del Uruguay dirigido por Flor María Rodríguez. Cuentan las historias que la coreógrafa eligió los mejores exponentes de diferentes grupos tradicionalistas de la época, quienes tenían formación de transmisión oral, (aún no existía la Escuela Nacional de Danza), y los invitó a investigar y crear tres cuadros coreográficos; el de la patria vieja, el de fin de siglo y el cuadro de danzas de salón.

Este elenco tuvo impacto a nivel nacional e internacional. Viajó al Festival de Cosquín en Argentina y a Europa en diversas oportunidades.

En 1975, tras el éxito de sus presentaciones, surge la posibilidad de fundar la División Folclore de Escuela Nacional de Danza, acompañada del pasaje de la división ballet (que ya existía) a la dependencia del Ministerio de Educación y Cultura. En términos prácticos este movimiento implicó la creación de una nueva escuela de formación de Ballet y Folclore. En aquel entonces Uruguay atravesaba la dictadura cívico-militar que se desencadenó tras el golpe de estado en 1973.

Es poca la información acerca de la creación de la END sobre cuáles fueron los motivos institucionales del Ministerio de Educación y Cultura para fundar una institución de este tipo en plena dictadura. Pero en el adjetivo "nacional" se deja entrever un claro impulso que resulta muy coherente con el proyecto ideológico que caracterizó a la dictadura, a través del cual se buscaba

rescatar la esencia de la orientalidad con una receta blanqueante y europeizante. El artículo *La educación en la dictadura: Fundamentos ideológicos e institucionales* contiene una cita pertinente sobre esta temática: “Esta ambigüedad puede verse claramente en discursos del Gral. Cristi: “El nacionalismo al que me refiero es fundamentalmente, impulso al futuro basado en la tradición; ésta es en primer término culto a las gestas emancipadoras y a los valores autóctonos” y luego en el mismo discurso “... debemos tener en cuenta que ella [la tradición] abarca necesariamente la herencia hispánica que nos vincula a las naciones hermanas de América y a la Madre Patria y a través de ella a toda Europa hasta sus raíces greco-romanas” (Rodríguez, Alves, & Graña, 2013).

No obstante, algunos relatos como el de Jorge Caride en una entrevista realizada por Walter Veneziani, evidencian el carácter creativo del proceso de reestructuración de las danzas folclóricas que encabezó la coreógrafa:

- Bueno, ha sido difícil, yo ingreso como profesor en el Centro de Cultura Popular, pero digo, grosso modo la Escuela trabajaba en un momento, como dice ahí por su creación, en su creación..., en mantener la danza tradicional uruguaya. Lo cual era muy relativo porque eran en realidad las coreografías que Flor había creado para el Ballet [Folklórico] del Uruguay, pero ponele.¹

Lo que se sabe es que surgió a partir del diálogo de Flor María Rodríguez, Margaret Graham y el Coronel Gabriel Barba quien, estando a cargo del Ministerio de Educación y Cultura, convocó a estas mujeres, reconocidas por sus trayectorias en sus respectivas áreas, para la creación de una institución abocada a la enseñanza del folclore y el ballet. Los relatos coinciden en que fue un proceso que se manejó de forma reservada. (Chilibroste, 2021)

La contribución de Flor a la danza folclórica estuvo estrechamente vinculada con la estilización de la misma a través de la técnica clásica. Se dice que se encargó de implementar nuevos niveles de proyección en los bailes tradicionales. Entendiendo esto último como la posibilidad de alejarse de la coreografía tradicional a través del diálogo con otras técnicas, en este caso, el ballet.

¹ Una aclaración hecha por el autor al comienzo de la entrevista “Los encomillados que aparecen como citas textuales son en realidad paráfrasis formuladas apelando a la memoria de los hechos ocurridos hace mucho tiempo, manteniendo el tono, la forma y el contenido de los dichos”²

² ENTREVISTA N° 19 – JORGE CARIDE, 2016

La forma escrita que incorporó la sistematización de las danzas folclóricas en Uruguay se asemeja considerablemente a las que tienen los antiguos tratados de danzas españolas, francesas e italianas de estrecha relación con el ballet. En estos escritos los brazos adoptan posiciones estáticas y las descripciones coreográficas se refieren al lugar en el que se ubican los pies en un recorrido pautado. En definitiva, son descripciones de pasos que muestran el desplazamiento de los pies excluyendo el desarrollo de los movimientos que produce el resto del cuerpo. El énfasis que tiene la ejecución de pasos resulta llamativo, particularmente en las danzas de pareja suelta, (o sea, en la mayoría de estas danzas folclóricas), porque, como se dice popularmente, en los brazos se proyecta un abrazo a la distancia. Exceptuar el baile que sucede en la parte superior del cuerpo o, en el mejor de los casos, fijarlo mediante una posición de ballet como se hizo con las castañetas, menosprecia la potencia que hay en los brazos de los bailarines de folclore para conectarse y afectarse mutuamente durante la danza.

Esta forma de escritura coreográfica también abunda en el folclore argentino y, por supuesto, inferimos que éste debe ser uno de los motivos por los que se eligió en Uruguay. Sin perjuicio de esto, sucede que es un modo de escritura que se forja desde una perspectiva reglada que comprende el movimiento que compone una danza como algo reproducible en su totalidad. Tanto la determinación de posiciones de inicio y final como la sentencia de que los brazos toman una postura que se sostiene imperturbable durante todo el baile, son aspectos que se remontan a las lógicas disciplinantes de la matriz clásica, de la cual se ha tomado -y se continúa tomando- tantas recetas para interpretar al lenguaje del folclore. Este accionar arremete, no sólo contra un sinfín de materiales coreográficos, sino también con cualquier forma estética, pedagógica y política intrínseca a la propia danza en cuestión. El trabajo de interpretación y traducción que efectúa la danza clásica como un agente externo que lee la danza desde afuera, no sin una absurda pretensión de neutralidad, acaba por barrer con los posibles universos que la danza folclórica pueda gestar y desplegar desde sí misma, desde las posibilidades que se habilitan al conectar con su universo sensible. La ambición de imparcialidad que acompaña a la llegada del ballet al folclore, parece no notar la propuesta sensible que es en sí misma la danza clásica y su inevitable carácter étnico. Dice Joann Kealiinohomoku en *Una antropóloga mira al ballet como forma de danza étnica*²:

Otro término problemático es el de "danza étnica", como ya lo he indicado. En la visión antropológica generalmente aceptada, étnico alude a un grupo que tiene en común lazos genéticos, lingüísticos y culturales, con especial énfasis en las tradiciones culturales. Por tanto, por definición, toda forma de danza

² Título original: "An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance". Tomado del libro "Moving History / Dancing Cultures: a dance history reader". Editado por Ann Dils & Ann Cooper Albright. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, c2001.

debe ser una forma étnica. A pesar de que han habido reclamos por formas de danza universales (como ha intentado desarrollar Wisnoe Wardhana en "Java: comunicación personal", 1960), o formas internacionales (como lo ha reclamado Terry para el ballet), no existe en la actualidad ni una forma universal ni una forma verdaderamente internacional y es dudoso que tal forma de danza pueda alguna vez existir más que en la teoría (28). 12 DeMille dice esto, en efecto, cuando afirma que "el teatro siempre refleja la cultura que lo produce"(29). De todos modos, algunos insisten en algunas propiedades especiales para el ballet.

Entre las consecuencias de dicho diálogo, la estructuración de los bailes folclóricos a través de figuras fue la principal. El universo de expresividad y sensibilidad que, sin dudas, compone cualquier manifestación artística típica de una región particular, y del que la danza no es una excepción, fue reducido a una concatenación de figuras donde se impone la acción de los pies por sobre el resto del cuerpo.

Algunos de los aportes más notorios que acaecieron tras la estructuración fueron la inclusión de las posiciones de ballet en los principios y los finales de las figuras, la introducción de la media punta como forma de caminata, la colocación de las castañetas como una proyección de los brazos a la segunda posición de ballet (con las manos hacia arriba), las formaciones en flor que caracterizan algunas danzas colectivas, así como la construcción -parcial de algunas y total de otras- de las danzas "tradicionales" de Uruguay.

El proceso de interpretación y creación coreográfica, que significó la exclusión de elementos propios procedentes del carácter diverso -étnicamente hablando- de las expresiones rurales de la época colonial, parece estar en relación directa con el imaginario que abunda en relación a las danzas folclóricas. Si tenemos en cuenta que el presente es ésta punta de la historia en la que estamos situadxs, advertir que los cuerpos de las danzas históricas no han sido identificados más que una variedad de influencias europeas, es también una advertencia sobre la identidad de nuestros cuerpos y sus posibles.

Ubicar la alteridad en lo abigarrado para identificarnos con la historia oficial unívoca y europeizante, ha sido un proceso violento que al mismo tiempo que arrasó con el poder de lo plural y diverso que compone la cultura de nuestro territorio, vetó la posibilidad de concebir las expresiones culturales que nos componen, (entonces nuestra corporalidad misma), como una de las variedades de esta compleja trama que es el territorio americano, para colocarnos aún más cerca de la sensibilidad europea.

Uno de los elementos que la sistematización de Flor excluyó fue la improvisación. Esa oportunidad que nos da la danza de accionar con y desde lo que hay en el presente, en la que insurge la fuerza de la singularidad y con ella, la de la pluralidad.

La hiperestructuración que caracteriza a las danzas folclóricas en Uruguay, no sólo en los espacios académicos, también en el ámbito popular, es una diferencia contundente con respecto al resto de América Latina y sus manifestaciones bailadas. Así como lo es la dualidad excluyente entre tradición y contemporaneidad que padecemos, que no hace más que dejar en evidencia el lugar inerte que ocupan los bailes folclóricos en nuestra cultura.

Si partimos de que el folclore es la expresión del pueblo. Un impulso, una necesidad de encuentro espontánea y diversa, la oportunidad que todos los seres de una comunidad tenemos de crear lenguaje a través de la identidad y del contexto que nos atraviesa, la improvisación parecería ser parte de su naturaleza. La tarea de imaginar qué hay tras las estructuras coreográficas es ardua y compleja y nos enfrenta siempre a un vacío de contenido sensible que consigue preponderar las formas por encima de la potencia improvisada que tienen por definición los bailes folclóricos. Las formas acartonadas que toman los conocimientos tradicionales en nuestra cultura evidencian la distancia que se mantiene con la idea de que lo folclórico es popular y, precisamente, está conformado por un bagaje de experiencias individuales y colectivas de las que todas, todos y todes formamos parte. Perspectiva para la cual no considerar los saberes previos a la hora de transmitir conocimientos sobre folclore resultaría antipedagógico y antifolclórico. Aunque ésta sea la perspectiva a través de la cual muchxs hemos aprendido a bailar folclore y, lo que no es menor, aprendido a enseñar el folclore.

El caso de El Pericón Nacional

Bailar el pericón en 6to año de escuela es una tradición popular incorporada por una institución que se remonta a más de 100 años atrás. Su nivel de popularidad hizo que, no sólo comprenda la esfera de la educación pública, sino que también es una práctica recurrente en los colegios privados.

Desde sus comienzos la Escuela Primaria tiene como cometido la tarea de impartir los conocimientos necesarios para la vida en ciudadanía. Sus contenidos son el material imprescindible para lograr uno de sus principales objetivos, la identificación de las personas en un tejido común institucional llamado Nación. Desde esta órbita, la danza en la Escuela se configura como una de las capas en las cuales cultivar dicha identidad desde la infancia. Dentro de esta configuración la danza ocupa un lugar esencial, ya que su trabajo influencia, nada menos, que las posibilidades expresivas de los

cuerpos. Los bailes folclóricos, también el Pericón, ofician como una fase del disciplinamiento que atañe directamente a aquellos aspectos que conforman la experiencia del cuerpo y sus formas de relacionarse. En ese sentido, resulta una fase bastante inconsciente y por ello, aún más efectiva en términos de adoctrinamiento.

La práctica del Pericón en la escuela podría verse como una propuesta para generar integración entre un grupo de personas a través de una danza colectiva que promueve determinado tipo de sensibilidad, en este caso, la europea occidental del s. XIX. Ya que, según los musicólogos que se encargaron de la sistematización de los géneros folclóricos, sus orígenes se disputan entre la contradanza inglesa y la seguidilla española. Dice Analía Fontán en *Y aún así se baila. La práctica del Pericón en el ámbito escolar uruguayo*: “Desde esta perspectiva, el Cielito y el Pericón cumplen con la doble condición de responder a esa “identidad criolla perdida” en la vorágine de la modernización, y al mismo tiempo hunden sus raíces y se estructuran en base a los cánones europeos de la danza. Sin embargo, yace una sutil diferencia entre ellas: el Cielito reivindica la Patria Grande de Artigas y el Pericón recrea ese carácter “nacional” que nos separa de nuestro país vecino, y es defendido hasta el día de hoy por muchos uruguayos, con tanta vehemencia como la “orientalidad” de Gardel.”

Una vez más, irrumpe la pregunta sobre qué cuerpos se dejan entrever en los materiales coreográficos con los cuales, entre muchas cosas, aprendemos a relacionarnos corporalmente en la infancia. Este cuestionamiento, a su vez, suscita la reflexión sobre la consagración del pericón como contenido dancístico que configura una escena en la que otras manifestaciones tradicionales que componen nuestra identidad cultural, como el tango y el candombe, se encuentran en la periferia. Aunque la respuesta no tardaría en aparecer si reparamos en el propósito patriótico que lo acompaña desde sus orígenes y, en ese sentido, en los rasgos identitarios que el discurso de la institución Estado ha promovido y continúa promoviendo hasta hoy. Es decir, un discurso racista, colonial y patriarcal, como la institución misma.

Lo cierto es que el Pericón es una danza circular, colectiva, dinámica y alegre como pocas. También lo es que la institución, además de responder a ciertos intereses no tan alegres y lúdicos, la conforman personas que, muchas veces, potencian los devenires positivos que puede propiciar esta práctica. Desde fortalecer el tejido colectivo mediante coreografías en las cuales la presencia de los otros cuerpos es vital para su ejecución, hasta la posibilidad de componer rimas para los versos que se dicen a la voz “pare la música”. Sin obviar el uso del objeto pañuelo que, si bien su función está teñida con el tinte patriótico correspondiente a esta danza, (por los colores en representación de la bandera y su presencia en el momento cúlmine del pabellón nacional donde se grita el “Viva la patria”), en sus posibilidades, encierra un juego expresivo a descubrir.

La variabilidad de figuras disponibles en las distintas versiones sobre la coreografía del Pericón Nacional podría implicar una complejidad para algunas miradas en relación a lo que implica una danza folclórica bien bailada. Sin embargo, el hecho de que sea un conocimiento que se transmite de forma oral y, muchas veces, por personas no idóneas en danzas folclóricas (como maestrxs o docentes de Educación Física), inaugura cierto caos de información que deviene tierra fértil para que florezcan las sensibilidades abigarradas y desordenadas que nos componen. Solo así se abre la posibilidad de crear una interpretación actual de la danza que consiga estimular a lxs niñxs que la bailan y al público que la mira.

Por diversos motivos la danza folclórica está asociada al ámbito educativo; la enseñanza del Pericón, el perfil docente que proporcionó a lxs egresadxs durante mucho tiempo la carrera de la END y la cuestión de ser parte de un conocimiento que si no se transmite de generación en generación, se pierde. Es así que estos motivos se vuelven razones para impulsar varias preguntas acerca de la educación en y de las danzas folclóricas. Los cuestionamientos discurren entre los procesos de sistematización, la transmisión de determinados valores, la responsabilidad ética en la preservación de algunos conocimientos frente al avance de las tecnologías que configuran la vida moderna, las implicancias del pasaje de la oralidad a la escritura y la pregunta tenaz sobre cuáles son las relaciones posibles entre el pasado, el presente y el futuro de una tradición.

En relación a los valores, durante la jornada de Bailando la Palabra folclore se abrió una conversación en torno a la espiritualidad, la cual parecía verse amenazada por el concepto de laicidad que enmarca a la Escuela Pública y que, en consecuencia, caracteriza a la sociedad uruguaya.

A pesar de que la definición de laicidad implique la libertad de todos los cultos y su convivencia pacífica, parece condicionarnos negativamente a la hora de establecer un vínculo con el universo espiritual que rodea a las danzas folclóricas. La idiosincrasia atea característica del pueblo uruguayo, entretanto nos diferencia de otras regiones del continente, nos aproxima a la sensibilidad de las sociedades occidentales europeas. No obstante esto se parece a otra capa de violencia colonial que cubre el territorio uruguayo, nadie negaría la importancia de la laicidad en la educación pública y en la vida en sociedades modernas en general. Lo cierto es que durante la jornada de BLP esta controversia parecía ser uno de los temas que atañe a la generación de bailarinxs, bailadorxs y docentes de folclore que éramos.

El folclore se encuentra en constante estado de tránsito del medio rural al urbano. Este pasaje no es algo que haya ocurrido en un momento dándole paso al nuevo folclore en la ciudad, sin que éste se geste en constante reminiscencia a la experiencia del folclore del campo. Es un movimiento de ida y

vuelta que siempre está retroalimentándose. Nuevas sensibilidades se construyen desde la ciudad, inspiradas en la experiencia de vivir y bailar la ruralidad y viceversa.

El virtuosismo es un atributo que se ha exacerbado en el folclore montevideano en los últimos tiempos y parece ser otro factor que amenaza la posibilidad de conectar con el universo espiritual de las danzas folclóricas. La influencia del ballet en la formación que educa a los docentes de danzas folclóricas de esta ciudad continúa profundizando sus consecuencias y expandiendo su distancia con el carácter ritual que poseen las rondas, las miradas, la conexión con la tierra de los pies y con lo etéreo de las manos y las numerosas simbologías que también hacen a las danzas folclóricas. A su vez, este distanciamiento se sintoniza con la propuesta de competencias y certámenes que rodea al mundo del folclore desde hace ya muchos años, para terminar generando un folclore que enfatiza especialmente la imagen y la virtud.

Los concursos, competencias y certámenes de danzas tradicionales suceden en toda Latinoamérica y son una forma bastante común de tomar contacto con los trabajos coreográficos de los elencos que se dedican a estudiar, investigar y crear desde estos bailes. A esta altura, podríamos decir que los concursos son parte del folclore mismo de la danza folclórica. Muchos de quienes nos dedicamos, más y menos profesionalmente, a las danzas folclóricas, hemos tenido nuestras primeras puestas escénicas en este tipo de espacio.

Además de ser instancias de intercambio para la comunidad del folclore, suelen ser los ambientes para los cuales crear trabajos escénicos. Es decir, que a través de los concursos donde se ponderan las virtudes también se abre paso a una de las actividades fundamentales dentro de cualquier comunidad danzante; la creación.

Algunos relatos cuentan que el malambo, zapateo que se gestó en las pampas y llanuras de nuestra región, nació bajo la forma de contrapunto. El juego de quién imitaba mejor el galope del caballo fue configurándose como zapateo hasta lo que conocemos hoy. Pero, aunque la competencia sea un rasgo liminal para el folclore, los modos de hacer de los concursos y certámenes responden a algunas exigencias del mercado relativamente nuevas.

Quizás las transformaciones en esta dirección que viene teniendo el folclore en los últimos tiempos hayan surgido a causa de la desidentificación de las personas con la danza folclórica en general, como un intento de empatizar con el público. O bien, la necesidad de llegar a ser un objeto de consumo dentro del mercado de la danza es urgente para los cuerpos que practican el folclore, quienes, en términos generales, no son ni provenientes de familias adineradas, ni tan auspiciados por las políticas públicas del Estado.

Es preciso reparar en que crear obras escénicas para el teatro es una tradición importada de Europa que ha logrado relegar otros modos de creación propios del universo que envuelve al folclore y a las danzas sociales en general. Algunos ejemplos son la creación de festivales relacionados con sucesos de la naturaleza, como pueden ser el Inti Raymi en el solsticio de invierno, las fiestas de siembra y cosecha realizadas a lo largo de todo el territorio americano, hasta, incluso, cumpleaños de personajes destacados, como La Fiesta de la Abuela Carbajal en Santiago del Estero. También, ejemplos urbanos como las milongas, peñas y las cuerdas de tambores en la calle, son formas de crear danza. Sin embargo, vemos cómo, ya sea por cuestiones económicas, reconocimiento o cierto tipo de legitimidad, terminamos trabajando para bailar en el teatro y sus variantes.

Es evidente que el teatro es un organismo con motivaciones y valoraciones específicas que, lógicamente, atrae unos cuerpos y repele otros y, quizás, esos cuerpos que atrae no sean los mismos que el folclore y tampoco los que excluye. En síntesis, las transformaciones de los formatos de manifestación artística de las danzas folclóricas suponen una metamorfosis en el cuerpo del bailarín con dirección hacia el terreno de lo vendible/consumible, la cual acarrea un movimiento político en sí misma.

¿Qué cuerpos bailan en las peñas, los festivales, la calle y qué cuerpos bailan en el teatro?

Entre concursos y certámenes sucede el mayor evento de danza folclórica del año en Montevideo, la Semana Criolla en La Rural del Prado. Es aquí donde muchos de los bailarines de folclore, tanto de Montevideo como de varios departamentos del país, se encuentran entre presentaciones escénicas, peñas (aunque ya casi ninguna) y los concursos organizados por la Intendencia de Montevideo. La semana de la rural del prado, además de ser un encuentro interdepartamental de folclore, también es una instancia de intercambio intergeneracional.

La transmisión de conocimientos dentro de las familias y las comunidades de pueblos o ciudades pequeñas, de generación en generación, contribuye a reproducir modos de hacer que son propios del folclore, como lo es la impronta familiar que poseen los grupos (sobre todo los que no son de Montevideo). Los colectivos de folclore en general tienen varias categorías que van desde infantil hasta adultos mayores. Niños de aproximadamente 6 años, grupos juveniles, grupos de adultos y de adultos mayores de alrededor de 60 años. Entonces, las competencias suceden entre las categorías

específicas de cada grupo. Durante muchos años el concurso, a su vez, estuvo dividido entre propuestas de danza folclórica *tradicional, estilizada y libre*.

Las propuestas tradicionales deberán respetar las formas originales de las danzas, siendo éstas conformadas por: las coreografías auténticas (ya investigadas y publicadas), las músicas que deberán respetar la instrumentalización tradicional (ya sea en vivo o grabadas) y las vestimentas, peinados y accesorios de la época a la cual se remite la danza. Las estilizadas serán las que adapten las coreografías, músicas y vestuarios respetando la esencia de la danza tradicional. Y, por último, las propuestas libres serán los trabajos coreográficos que tomen como inspiración elementos de las danzas y músicas folclóricas, sin necesidad de ser identificados con una danza tradicional específica. Esta categoría no posee restricciones a nivel de vestuario, peinado y accesorios.

El término esencia alude a los rasgos fundamentales de algo, sin los que esa cosa no sería lo que es. Los aspectos esenciales que delimitan lo que es y lo que no es una danza folclórica son regulados por la valoración de una comunidad específica y, en la medida en que varía esa comunidad, cambian los valores que prepondera y por lo tanto, eso que parece tan deliberado como la esencia se vuelve relativo. Durante mucho tiempo los concursos valoraron la capacidad de imitar el conocimiento ya investigado, pautado y escrito en libros, menospreciando la aptitud para crear nuevas formas de folclore que conjuguen los saberes tradicionales con el presente de quien las crea.

De un tiempo a esta parte las referencias que determinan los valores de esa comunidad han ido cambiando y las apreciaciones sobre la sustancia de la danza folclórica se han visto alteradas. Como todo proceso de transformación sucede en varias dimensiones y una de ellas tiene que ver con la esfera institucional. El caudal de manifestaciones tradicionales que es desde hace más de 80 años la Semana Criolla del Prado, con lógicas conservadoras que se remontan a sus inicios como principal rasgo identitario (prácticas especistas como las jineteadas, fogones manejados por las mismas familias durante años y la complejidad que eso implica), se vieron atravesadas por los avatares de la regularización de ciertas prácticas por parte del Estado. Sin dudas, esto implicó varios avances para la comunidad folclórica y la relación con el público en general. Salir de las lógicas amiguistas y familiares supone un movimiento de democratización y apertura al que las políticas progresistas nos han acercado en los últimos 15 años. Este desplazamiento se suscitó tras la aparición de los llamados públicos a, entre varias cosas, ocupar y gestionar los fogones donde se realizaban peñas, concursos y propuestas gastronómicas. Sumado al cambio de paradigma que supone una transformación de este calibre, (la Semana Criolla se realiza desde 1925), se acoplan los formatos de la esfera institucional, por ejemplo, la necesidad de escribir una propuesta y presentarla a un llamado público donde será evaluada según los criterios de la institución convocante. Sería ingenuo pensar que la la tendiente

inclusión que inauguran los procesos de regulación por parte del estado no acontecen también excluyendo. Quizás en tono de pregunta algunas reflexiones se esclarecen: ¿Qué filtros pre establece la creación de llamados públicos para ocupar lugares sostenidos durante tantos años por otras lógicas (que, por supuesto, establecen otros filtros)? ¿Quiénes son los cuerpos que pueden/desean/están preparados para escribir, presentar y ganar un llamado público? ¿Son acaso los cuerpos del folclore? ¿Qué otra transformación para el cuerpo del bailarínx de folclore conlleva ser el público a quien están dirigidos los llamados?

Para nuestro placer el universo de la danza folclórica no se rige solamente por las valoraciones que llegan desde los concursos más y menos oficiales. Hoy en día, diversas lógicas se manifiestan desde grupos y proyectos en torno al folclore, donde predominan otros sentidos desde los cuales crear comunidad.

Algunos colectivos de danza folclórica se encuentran creando desde nuevas consignas que revalorizan la relación con la naturaleza y el mundo espiritual al que me referí anteriormente. Tal es el caso de Desde el Alma, grupo oriundo de Canelones con más de 10 años de trayectoria, liderado por Matías García, que recientemente se presentó en Got Talent con una propuesta con una dirección clara en este sentido. Tierra Adentro, un grupo que también se presentó a Got Talent, es un elenco que ha viajado en representación de las danzas folclóricas en diversas ocasiones. Son varios los grupos que han viajado a encuentros de folclore en representación de las tradiciones uruguayas, cosa que, a esta altura, podría ser otro aspecto folclórico de las danzas folclóricas.

El encuentro, el intercambio cultural y la revalorización de las identidades locales mueven eventos como el de América Unida. Un encuentro de danza, artesanía y gastronomía que se realiza cada año en un país diferente y del cual forman parte 11 países de América Latina. América Unida nació en 2004 en Ciudad del Plata (San José) y, liderado por Gustavo Verno, viene realizando múltiples actividades en relación a algunas temáticas que son de interés del sector. Como por ejemplo, lo sucedido de cara a la última conmemoración del Día de la Danza en el pasado abril, donde organizaron conversatorios sobre afrodescendencia, influencias indígenas, el rol de la mujer y diversidad sexual en la danza.

Los motivos para transformarse son numerosos y responden al rasgo social inmanente a la danza folclórica que, pese a los procesos que vengo enumerando, seguirá existiendo mientras necesitemos de espacios sociales (en continua transformación como las sociedades) para sostener nuestra práctica folclórica.

Viceversa es otra de las propuestas que apuesta a generar nuevas formas de relacionarnos con las danzas folclóricas. Es un proyecto que nació desde quien escribe, Andrea Ghuisolfi, y se ha expandido, sobre todo, hacia la comunidad montevideana. Viceversa es Folclore Contemporáneo y Viceversa, un taller de entrenamiento, improvisación y creación en danza que aborda herramientas de danzas folclóricas y danza contemporánea. Nace desde una clara relación con formatos procedentes de la danza contemporánea y pone a dialogar diversos géneros de danza folclóricos de América Latina con herramientas de danza contemporánea, abriendo así la posibilidad de crear desde las motivaciones en torno a los intereses políticos y afectivos que nos mueven hoy. Para, finalmente, concebir la creación en danza como una posibilidad de este tejido que une las experiencias comunes.

Desde la capacidad de crear comunidad que suponen las experiencias que tenemos en común se ha gestado otro proyecto al que llamamos Pericóntra. El Pericóntra es una instancia de encuentro callejero que tiene como principal objetivo la reapropiación de ese saber común, adquirido mediante la experiencia que casi todos tuvimos, de bailar el Pericón en la escuela. Es cierto que los recuerdos de largo-corto-corto y la zambullida como pato a la laguna llegan a nuestra memoria por distintos caminos, pero también sabemos que encarnar lo nos une y potencia como comunidad y volvernos hacia lo común que se habilita desde la memoria de los cuerpos en relación (coreográfica, musical, poética, performática y callejeramente), resulta cada vez más necesario. A tal efecto, la variedad de perspectivas nos alimenta de posibilidades a la hora de crear cada Pericóntra.

En primera instancia nos dividimos en tres grupos, uno dedicado a la escritura de relaciones (aquellos poemas que se recitan a la voz de “pare la música”), otro a pasarse los “piques” musicales entre guitarristas y algún otro instrumento que llega y el tercero, a transmitir y aprender la coreografía. El trabajo coreográfico se enfoca en la memoria singular y colectiva y sus diversas capas (física, emocional, simbólica), para traer las figuras que componen nuestra experiencia. Las que nos gustan las gozamos y las que no las destruimos, deconstruimos, transformamos y modificamos como nos place. Lo bueno es que al haber figuras con nombres tales como “armas al hombro”, las transformaciones han devenido grandes creaciones. Como aquella vez que hicimos un molinete de mimosas, en lugar de un molinete de mozas y un maricón pasional, en vez de un pabellón nacional.

El hecho de que haya formas coreográficas aprovechables para el encuentro, la creación y la diversión de quienes participamos nos provee de mucho entusiasmo. Así como lo que sucede con la

relaciones, que nos abren, no sólo la posibilidad de vincularnos con formas de la poesía gauchesca, sino también la invitación a improvisar con la voz y las ideas.

El Pericóntra es una propuesta de hackeo al nacionalismo. También es una excusa para estar en contra de algo juntxs y en movimiento.

Bibliografía:

Chilibroste, L., 2021. *Chilibroste: "10 años de Escuela Nacional de Danza división Ballet" (Ponencia Completa)*. [online] Estudiosdeladanzaenuruguay.blogspot.com. Available at: <<http://estudiosdeladanzaenuruguay.blogspot.com/2015/10/chilibroste-10-anos-de-escuela-nacional.html>> [Accessed 6 June 2021].

Rodríguez de Ayestarán, F. de M. (1994). *La danza popular en el Uruguay. Desde sus orígenes hasta 1900* (p. contratapa). Montevideo: Cal y canto. Montevideo: Cal y canto.

Vega, Carlos. "Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas" [en línea]. Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", 28.28 (2014). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/acerca-origen-danzas-folkloricas.pdf>

Rodríguez, C., Alves, E., & Graña, C. (2013). La educación en la dictadura: Fundamentos ideológicos e institucionales. Recuperado 11 de marzo de 2021, de Culturalia website: <http://revistaculturalia.blogspot.com/2013/01/>

Equipo Praxis. (2016). *ENTREVISTA Nº 19 – JORGE CARIDE* [Ebook] (1st ed., p. 18). Retrieved 7 June 2021, from http://www.equipopraxis.com/data/descargas/Graciela_German.pdf.