

ISBN-13: 978-987-27772-2-5

Título: Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas

Editorial: Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas

Edición: 1a Ed.

Fecha publicación: 8/2012



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/).

## **“Esto es tuyo y esto es mío...”: interrogando matrices de raza a partir de las danzas artísticas de orixás<sup>1</sup>**

Julia Broguet (UNR)

### **Introducción**

Este artículo integra una investigación, realizada para mi tesis de licenciatura en antropología, que abordó la reterritorialización de las danzas artísticas de *orixás*, de origen afro-brasilero, en la ciudad de Rosario (Argentina). Aquí me focalicé en las apropiaciones y resignificaciones que ha hecho de estas danzas de origen religioso, el Grupo *Iró Baradé* en un ámbito artístico (Broguet, 2012). Me interesa resaltar que este trabajo surge de la necesidad de integrar trayectorias académicas –como antropóloga–, artísticas –como bailarina de estas danzas–, y políticas –como modos de intervención en lo social–, preocupación que entiendo no es solo mía, sino de al menos un colectivo de compañeros investigadores con quienes he transitado estos caminos. Con este gesto intento agrietar, aunque utópicamente, la soledad del investigador y su texto: esta no es una *in-quietud* individual, se multiplica en un nos-otros y por lo tanto es de destacar que muchas de las reflexiones surgidas de este artículo se ven atravesadas por múltiples encuentros, vocalidades y cuerpos. A raíz de esta definición, e interpelando el arraigado prejuicio de que las experiencias del investigador deben ser solapadas en función de poder analizar las de “otros”, mis preocupaciones metodológicas se han visto atravesadas por esta doble condición como investigadora y *performer* y por los interrogantes que surgen de las “regiones fronterizas” por las que transita la experiencia corporal y musical en relación a cómo es representada en el discurso. Ya en mi trabajo de tesis, frente a este interrogante, decidí adoptar abordajes (Csordas, Schechner, Citro) que me permitan explorar estas dimensiones, definiendo a la danza como *performance* cultural donde la corporalidad es un elemento constituyente de una praxis en la que se inscriben y a la vez se producen “modos de uso del cuerpo que pueden promover tanto la legitimación de determinados sentidos y valoraciones culturales hegemónicos, como la creación y resignificación de otros nuevos” (Citro, 2009). Asimismo fue necesario tener en cuenta como a través de los procesos de in-corporación de estas danzas los *performers* pueden re-socializarse en usos y representaciones del cuerpo que difieren de sus propios habitus (op.cit.) lo cual, como veremos, se vincula directamente al tema que me ocupa en este trabajo. Aquí analizaré como han sido apropiados y resignificados

---

<sup>1</sup> El *orixá* es un ancestral divinizado. Del yoruba se traduce como: “*ori*”: cabeza “*xa*”: señor.

estos imaginarios y corporalidades surgidos entre poblaciones afrobrasileras en relación a, por un lado, ciertas matrices hegemónicas de raza propias del nuevo contexto histórico-cultural en el que estas danzas se reterritorializan y, por otro, a su ejecución por nuevos sectores sociales de jóvenes racializados blancos que entran en contradicción con estas matrices.

Comenzaré ubicando algunas definiciones sobre lo racial que me acompañarán a lo largo del trabajo. Luego describiré las trayectorias de las danzas de *orixás* en su traslado de ámbitos religiosos a artísticos, desde los cuales comienzan a ser difundidas como “danza afro”. A continuación, describiré brevemente como se produce la introducción de estas danzas en Argentina como práctica artística en los años `80 y su posterior llegada a Rosario en el 2003. Finalmente analizaré la experiencia del grupo *Iró Baradé*.

### **Algunas definiciones sobre categorías étnico-raciales**

A lo largo del trabajo el término raza no referirá de ningún modo a una posible continuidad bio-somática hereditaria, sino a una categoría de individuos que, en una determinada sociedad y en un momento histórico específico – y de acuerdo a cada formación nacional de diversidad (Segato, 2007) – son socialmente definidos a partir de una selección de marcadores físicos. Como sugiere Segato *raza es signo* en tanto significativo producido en el seno de una estructura y por tanto depende “de contextos específicos y delimitados para obtener significación, definida como aquello que es socialmente relevante” (2007: 137). Nos interesa resaltar el carácter social y variable de esta identificación, atravesada por relaciones de poder asimétricas, y su capacidad de significar e incidir sobre los estatus diferenciales de los grupos, de los individuos y de las relaciones sociales (Domínguez, 2008). Asimismo, en tanto regímenes de producción reguladora, operan “en la producción de los contornos corporales y en la fijación de los límites de la inteligibilidad corporal determinando los perfiles de la materialidad de los cuerpos” (Butler, 2002:41). En ese sentido, y al mismo tiempo, la atribución social de la raza surge, no simplemente como otro ámbito de poder, sino que también es, “de manera paradójica y prometedora, un *recurso [subrayado en el original]*, un medio *a través del cual*” se realiza su reconfiguración reflexiva (op.cit:42). Esta última definición será muy necesaria para comprender como la confrontación a la que se ven expuestos los *performers* entre, modos racializados de moverse o bailar, y la persistente reiteración de imperativos de raza arraigados en la

formación histórica de la nación argentina puede resultar en una subversión y transformación de identidades esencializadas.

### **Breve historización del traslado de las danzas religiosas de *orixás* a la escena brasilera**

Las danzas de *orixás* integran la liturgia de las religiones de *orixás*, entre las que figura el *candomblé*<sup>2</sup>, desarrolladas en Brasil a raíz de la llegada de africanos esclavizados al continente americano, desde el siglo XVI hasta el XIX. Hasta las primeras décadas del siglo XX, las danzas de *orixás* no podían ser imaginadas por fuera del entorno religioso del cual surgieron. El hecho de que en este trabajo las tome como eje de análisis, desvinculándolas de ciertos elementos de esa liturgia, se relaciona con un proceso iniciado en el siglo XX, por el cual este género se reterritorializa en ámbitos artísticos ajenos a los *terreiros*<sup>3</sup> de *candomblé*<sup>4</sup>. Para realizar esta historización debí tomar, a causa de la escasa y difusa bibliografía sobre este proceso, los recorridos de algunos bailarines que han sido referentes de este y objeto de historias de vida realizadas por investigadores brasileiros (Zenicola, 2002; Lima, 1995; entre otros). Entiendo que la emergencia de estas personalidades se da en un particular contexto histórico, marcado por la conformación del Estado moderno brasileiro<sup>5</sup>, y que sus trayectorias de vida no son las de individuos excepcionales, sino que condensan elementos que permiten describir ese momento político y cultural, en el que se producen los primeros desarrollos de la danza afro. Las ambivalencias y tensiones fueron la marca del proceso de conformación de una “cultura nacional” que se pretendía “moderna” apelando a expresiones “primitivas” (Garramuño, 2007). Así fue que, paralelamente a estas ansias de integrar “lo popular a lo erudito”, había una persecución sistemática de los cultos afro-brasileros y de otras manifestaciones de la cultura popular –siendo recién en la década del `40 que se sobreescribió la práctica de inscribir en los registros policiales las casas de *candomblé*–. “África” ha sido, a lo largo de los intercambios transatlánticos, un continente incesantemente recreado y deconstruido en Brasil (Sansone, 2002), siendo en parte resultado de un sistema de relaciones raciales que generó que diferentes

---

<sup>2</sup> Culto religioso afro-brasilero de origen bahiano.

<sup>3</sup> Se llama *terreiro* al espacio físico en donde se emplaza una casa de religión.

<sup>4</sup> Este proceso involucra tensiones entre actores sociales ligados a la religión, y bailarines de lo que allí se conoce como “danza afro” que, dada la extensión de este artículo, no llegaré a abordar.

<sup>5</sup> Siendo las realidades histórico-políticas europeas y latinoamericanas distintas y estando conectadas de manera ineludible, la modernidad, como movimiento y período, traza una serie de complejas relaciones entre modernismo/modernización en cada sociedad (García Canclini, 1992).

sectores sociales creen su propia “África” y la reinventen por razones políticas. Durante el período posterior a la Revolución del `30 que puso fin a la República Velha, se produjo la conformación de un movimiento nacionalista y moderno que se volvió hacia el folclore afro-brasileño, buscando realizar el pasaje de lo erudito a lo popular y viceversa<sup>6</sup>. Durante las primeras décadas del siglo XX, se abrió en Latinoamérica un panorama artístico marcado por las llamadas “vanguardias europeas”. El Movimiento Antropofágico surge hacia finales de la década del `20, buscando conectar la cultura brasileña con el movimiento artístico europeo, preocupación que según algunos autores encerraba uno de los discursos más difundidos para esa época en Brasil, sobre las formas en que se jerarquizaban las tradiciones culturales afro-brasileñas. El discurso antropofágico colocaba la “*centralidad y el prestigio de la acción simbólica en aquellos que controlan los medios de difusión del producto cultural resultante de la supuesta síntesis estética nacional*” (Carvalho, 2005: 5) logrando que el poder relativo de los varios antropófagos no sea puesto en cuestión. El mismo autor señala, “*Se imagina siempre un juego de signos emitidos y expuestos para ser canibalizados por cualquiera, siempre en un perspectiva de intercambios horizontales*” (op.cit.).

En estas circunstancias asoman los solos de danza de la carioca Eros Volusia. Influenciada por este clima artístico, esta bailarina de formación clásica se había propuesto la sistematización y desarrollo de una danza nacional basada en sus investigaciones sobre diversas manifestaciones de origen afro e indígenas de diferentes regiones de Brasil, entre las que reconocía sus experiencias con danzas populares brasileñas, divulgando su participación en *terreiros* de umbanda. Procuró transponer estas manifestaciones afrobrasileñas, según sus palabras, “para el plano de la coreografía erudita” (Andrade, apud Volusia en Zenicola, 2002), representada por el clásico. Asimismo Volusia protagonizó situaciones importantes en relación con la visibilidad de las danzas de origen afro-brasileño y la apertura de los círculos artísticos, elitistas y cerrados a bailarines negros. Cuando fue nombrada profesora del Ministerio de Educación hizo que “bailarines considerados negros, mulatos o pardos, pudiesen tomar clases e integrar su compañía de bailados” (op. cit.), algo que no se permitía hasta ese

---

<sup>6</sup> Con ese fin se conforma en esa década la Sociedad de Etnografía y Folclore, impulsada por Mario de Andrade, y en la siguiente se crea la Comisión Nacional del Folclore (CNFL). En este sentido, la marca legítima de lo nacional para la época fue la de la “política del mestizaje” (Carvalho, 2005), que entendida desde un pensamiento racista y evolucionista, implicaba un progresivo proceso de blanqueamiento. En los `70 y `80 esta fue muy criticada por movimientos de afirmación de la negritud que señalaban como esta ideología sometía a la población negra a los valores y prácticas culturales hegemónicas.

entonces. Ya desde las primeras décadas del siglo XX hubo una circulación casi permanente de bailarines brasileños y extranjeros, así como de referentes religiosos entre Río de Janeiro y Salvador de Bahía. Joazinho da Gomeia, fue un bailarín y reconocido religioso de origen bahiano que a finales de la década del `40 se trasladó a Río de Janeiro, donde adquirió gran popularidad en sus dos facetas, como artista y *babalorixá*. Su desenvolvimiento fue polémico para muchos sectores religiosos, marcando un período que se caracterizó por la transformación en las modalidades rituales del *candomblé*. En este cruce entre religión y expresiones del folclore brasileño, Joazinho da Gomeia comienza a superponer manifestaciones artísticas y religiosas, tanto en espacios considerados profanos como sagrados. Ya asentado en Río de Janeiro, Joazinho se presentaba en teatros y festejos del carnaval carioca, acontecimientos en los que exaltaba la dimensión espectacular del *candomblé* (Menezes, 2007) estableciendo “una continuidad de sentido entre la coreografía religiosa africana que practicaba en el *barracão*<sup>7</sup> de su *terreiro* y la danza que ejecutaba en los palcos” (Lody y da Silva, 2002: 166). No casualmente, durante la década del `50, surge la denominación “danza afro” en Río de Janeiro –con la creación de una técnica específica inspirada fuertemente en las danzas de *orixás* del *candomblé* – de la mano de la bailarina Mercedes Baptista, quien frecuentaba el *terreiro* de Joazinho en el barrio de Duque de Caxias (Río de Janeiro). Esta bailarina carioca, alumna de Eros Volusia, fue la primera bailarina negra del Teatro Municipal de Río de Janeiro y más tarde se convirtió en una de las referentes más visibles del surgimiento de una danza afro que, según Lima (1995), se vinculó a la construcción de una identidad negra en el marco de conformación del Estado moderno brasileño. Baptista tenía una militancia política en movimientos artísticos de afirmación de la negritud en Brasil. En 1951, viaja becada por Katherine Dunham, bailarina y antropóloga afro-norteamericana ligada al activismo negro estadounidense que influyó fuertemente al de Brasil, y de vuelta en el país, en 1956, decide formar su propio ballet convocando a artistas negros con experiencia en danzas populares afro-brasileras, muchos de ellos también ligados a la religión, para generar una nueva propuesta artística (Monteiro, 2005: 9). Una de las preocupaciones de Mercedes Baptista se ligaba a la cuestión de la “autenticidad” de las danzas religiosas en la escena. Este interés por “representar” la danza, reproduciendo en el teatro escenas propias del ámbito religioso del *candomblé*, utilizando objetos rituales y vestuarios propios de la

---

<sup>7</sup> Espacio físico de los *terreiros* de *candomblé* donde transcurren las ceremonias religiosas.

religión, fue muy criticado en las décadas siguientes tanto por docentes y bailarines como por religiosos brasileiros, por su tendencia a folclorizar<sup>8</sup> tanto la religión como la imagen misma del negro en Brasil. En el año 1964 es derrocado el gobierno de Joao Goulart, instalándose en Brasil una dictadura que asume, específicamente en relación con algunos grupos de danza folclórica, una actitud paradójica: al mismo tiempo que perseguía ciertas manifestaciones culturales y artistas brasileiros, fomentaba la creación de grupos folclóricos como “una manera útil para divulgar una imagen de sociabilidad, valorización de la cultura y de existencia de democracia racial” (Nobrega, 2006). Asimismo, para esta época, comienza a desenvolverse en Bahía un movimiento que tuvo a la Escuela de Danzas de la Universidad Federal de Bahía (UFBA)<sup>9</sup> como escenario principal donde se confrontaban diferentes tendencias y opiniones sobre la danza brasileira, y comenzaban a llegar bailarines y docentes de Europa y Estados Unidos interesados en las manifestaciones culturales de raíz afro. Esta institución estaba marcada fuertemente por una estructura académica euro-céntrica en su concepción del cuerpo y la danza que se manifestaba en la decisión de los directivos de no colocar dentro del programa de estudio manifestaciones de la cultura popular afro-brasilera (Nobrega, 2006). Recién en los `70 se incluyen materias como Danza Folclórica, en la que se integraban algunas de estas expresiones, develando sin embargo una concepción que consideraba “eruditas” a las tradiciones artísticas de Occidente, mientras que designaba a las demás como “folclóricas” (Motta, 2009). Esta atmosfera artística colaboró para que en 1971 llegara a Brasil Clyde Morgan, un bailarín afro-norteamericano contratado por la UFBA para, entre otras cosas, desarrollar un trabajo de investigación y recreación coreográfica de las manifestaciones artísticas brasileiras. Su presencia en la Escuela de Danza de Salvador interpeló fuertemente las concepciones institucionales imperantes acerca de la danza, al introducir la reflexión y exploración del “cuerpo negro” hasta ese entonces invisibilizado en la institución –no es un dato menor que hasta principios de los `70 solo ingresaban a la Escuela mujeres blancas–. Su presencia igualmente señalaba, como estos procesos de transnacionalización estaban vinculados a movimientos mediáticos de los países centrales en dirección a los

---

<sup>8</sup> En ese proceso de folclorización de la cultura popular interesan más los bienes culturales que los actores que los producen, generando una fascinación por el producto que descuida los procesos y agentes sociales que los engendran y los usos que los modifican (García Canclini, 1992).

<sup>9</sup> Fundada en 1956, la Escuela de Danza de Bahía era heredera de un movimiento de la elite intelectual bahiana que adoptó tendencias artísticas de la vanguardia europea, fundamentalmente, las del expresionismo alemán (Motta, 2009).

periféricos, según los cuales el signo primitivo, o periférico, era rescatado por una forma estética generada por grandes artistas centrales (Carvalho, 2002:3).

### **Difusión de las danzas artísticas de *orixás* en Argentina**

En Argentina, a diferencia de lo mencionado para el caso brasileiro, “*el mestizaje no connota un progresivo emblanquecimiento, sino que revela contradicciones en los discursos que racializan la cultura nacional como blanca*” cuestionando la supuesta desaparición de los negros argentinos y evidenciando su carácter ideológico (Domínguez, 2008: 14). Solomianski (2003) sugiere que el pensamiento argentino de la blanquedad tendió o bien a ignorar la negritud o bien a instalarla en tiempos de la esclavitud colonial, lo cual distintas políticas migratorias, estadísticos-censales y educativas ayudaron a reforzar (Domínguez, 2009). Si en esta etapa, la nación se alzó como la antagonista de las minorías, justificando en parte su existencia en el conflicto con los grupos étnicos o nacionales formadores (Segato, 2007), al mismo tiempo esa tensión homogeneidad-heterogeneidad articuladora de la nación, no eliminó las diferencias menos valorizadas, sino que contribuyó a su definición, ordenándolas en una jerarquía de valor social (Domínguez, 2004) que sometió al signo negro a un proceso de invisibilización. Con la apertura democrática de los años `80 y a partir del proceso de constitución de un movimiento transnacional negro se abrieron debates sobre raza y etnicidad en Argentina, aunque esos “nuevos debates” referían a “viejos problemas”. En el país se iniciaron diferentes tipos de activismo afro, uno de ellos se vinculaba a un tipo de acción y discurso de rescate y resistencia cultural “afro-americana”, movimiento compuesto por jóvenes inmigrantes de países limítrofes (Uruguay y Brasil fundamentalmente, entre otros), por motivos económicos y políticos, que resaltaban la negritud como discurso contra-cultural y como práctica de auto-afirmación (López, 2005: 43). Muchos de ellos iniciaron los primeros espacios de práctica de diferentes manifestaciones culturales afro-americanas recurriendo a la difusión de saberes vinculados a su acervo cultural. Hacia los `90 comenzaban a expandirse estos espacios de aprendizaje, mayormente desde Buenos Aires, hacia otras ciudades argentinas. Las danzas artísticas de *orixás* comienzan a practicarse hacia finales de los `80, mayormente entre jóvenes blancos de clase media<sup>10</sup>. Con las primeras camadas de bailarines de

---

<sup>10</sup> Como práctica religiosa el ingreso de estas danzas se produce algunas décadas antes – aproximadamente entre los `50 y `60-. Aunque no es el objetivo de este artículo, sería interesante pensar estos procesos articuladamente para entender como ambas prácticas, ligadas a una misma tradición afro-

danzas artísticas de *orixás* de Buenos Aires y Rosario se observa la necesidad de una revisión de las categorías raciales que puedan legitimar que una práctica afro-brasilera sea ejecutada en nuevos contextos nacionales y por diferentes grupos sociales.

### ***Su llegada a Rosario***

Isa Soares, docente bahiana radicada en la provincia de Buenos Aires desde el año 1983, fue una de las pioneras en el país en la tarea de transmisión de lo que ella describe como danzas del *xiré*<sup>11</sup> de *orixás*, surgidas de un trabajo “*de investigación y difusión de la cultura afrobrasileña, basado en la recreación de los mitos afro yoruba*”<sup>12</sup>. En el 2003, de mano de una alumna que viaja a tomar clases a Capital Federal, esta docente viene a Rosario. A comienzos del 2004, a partir del interés sostenido por un grupo de 15 bailarinas de generar un espacio de práctica regular de estas danzas, Isa Soares comenzó a viajar para brindar talleres mensuales que se mantuvieron a lo largo de tres años en un centro cultural privado. A partir de los apuntes, filmaciones y experiencias de cada seminario el grupo continuaba explorando las danzas de cada *orixá* de manera autogestiva. Años después, en el 2009 y 2010, *Iró Baradé* viaja consecutivamente a la ciudad de Salvador de Bahía a realizar seminarios teóricos y prácticos de “*Cultura Religiosa Afro-Bahiana*” dictados en la Universidad Federal de Bahía (UFBA) por la Prof. Tania Bispo. La propuesta realizada por esta docente bahiana fue un hito importante para el grupo en la comprensión del origen religioso de estas danzas, y sus posibilidades de ejecución en ámbitos artísticos.

### **Interrogando lo idéntico**

Para sumergirnos en la experiencia de *Iró Baradé*, tomaré algunas discusiones y tensiones iniciales en la conformación del grupo en torno a una supuesta incompatibilidad entre la ejecución de una práctica racializada negra y el identificarse como socialmente blancos. Como mencioné al inicio, este proceso iniciado por *Iró Baradé* se origina del encuentro con modos de moverse que condensan dimensiones históricas, culturales y sociales sustancialmente diferentes en relación a un conjunto de acciones, contactos y distribuciones espaciales habituales en las trayectorias comunes de muchos de los *performers*. Esta confrontación de corporalidades pone en juego procesos intuitivos, imaginativos, perceptivos y sensoriales (Csordas, 2011) que conduce a los

---

brasileira, cobran impulso en el país en los `80 y como, a diferencia de lo que pasa en el ámbito artístico, la actual visibilización de los cultos de *orixás* continua siendo escasa y cargada de estigmas.

11

12 Extraído del blogspot de la docente: [www.isasoaresdanzas.blogspot.com](http://www.isasoaresdanzas.blogspot.com)

practicantes a elaborar preguntas, ensayar respuestas y arriesgar hipótesis logrando en este movimiento reflexivo, cuestionar identidades rígidas y esencializadas. Esta búsqueda fue develando a los bailarines categorizaciones raciales adjudicadas a ciertos modos de moverse que “naturalizan” la existencia biológica de posibilidades físicas diferentes de acuerdo al “color de piel”, y puso, al mismo tiempo, en discusión cierta matriz cultural hegemónica de raza que proyecta un sujeto nacional caracterizado por cierta neutralidad étnica en base a su “europeidad genérica” (Briones, 2005: 26).

Según los mismos bailarines la *apropiación* implica un proceso activo a través del cual poder “volver propio algo ajeno” o, en otros términos, producir un desplazamiento (corporal, afectivo) que conmueve al conjunto de representaciones y significaciones históricamente construidas por sectores ligados la conformación de “lo nacional” acerca del signo “negro” como lo radicalmente “otro”.

*Hay algo de lo humano que se comparte, entonces a mi no me parece una falta de respeto (...) porque también...! `Vos sos re snob!` (con tono soberbio), porque... bailas afro o porque no se que...yo siento que nunca me comí ninguna (Se ríe) lo sentí, lo busque... (...) las historias que se bailan son historias humanas y yo las puedo relacionar todo el tiempo con mi vida, cada historia de cada orixá (...)[de] mis historias y de mis relaciones, en ese sentido me las **apropié** digamos... y desde ese lugar las bailo y las baile (Registro nº10, bailarina, Rosario 2011)*

*Como algo diferente... algo ajeno, muchas veces... algo exótico también... mas que nada eso de... mucho lo ajeno eso de: `Ay que lindo lo que hacen ustedes!` Esa cosa de... no se involucran...no se **apropian**...(Registro nº5, bailarina, Rosario 2011)*

Uno de los objetivos aquí sugeridos es entender como este proceso de apropiación cultural activa de la realidad siempre transforma, reformula y excede lo que recibe, lo que lo sitúa en los conflictos sociales que ocurren en torno a la clasificación, jerarquización, consagración o descalificación (Chartier en Rockwell, 2005) de los bienes culturales. Con el ingreso a los talleres, se desenvuelve una “des-exotización” de la práctica que suscita, en el transito y desde el movimiento, un observarse y observar a otros asumiendo nuevos posicionamientos, desplazándose desde una mirada “ajena” a una mirada “encarnada”. Las danzas operan para *Iró Baradé* como un nexo a través del cual producir pasajes de *lo desconocido a lo conocido* y al mismo tiempo de *lo conocido a lo desconocido*, como fases de un mismo ejercicio reflexivo de apropiación. Este primer pasaje que va de *lo desconocido a lo conocido*, suele producirse cuando el signo “extranjero” (la danza afro como práctica racializada) es significado y anudado al nuevo contexto histórico-cultural donde esta siendo danzado. Es decir, si el acercamiento al taller se da por verse atraídos por el signo “exótico” o “primitivo”

asociado a lo negro y por tanto otorgado a las danzas artísticas de *orixás*, en la práctica se produce un rodeo a través del cual los practicantes se (re)sitúan en ese nuevo contexto donde actualizan sus sentidos. El pasaje inverso, *de lo conocido a lo desconocido*, implica un proceso de desnaturalización, es decir, un punto de partida desde un lugar que se supone conocido y que se devela incierto tras un juego de extrañamiento. Estos pasajes se producen en tanto procesos que se reeditan en cada cuerpo bailando, como subversión de categorías raciales fijas sometidas a las sospechas de los practicantes, frente a circunstancias que las ponen de relieve. Así, muchos de ellos comienzan manifestando una cierta incomodidad entre el “color de la piel” y ciertas características de la práctica misma.

*Yo estaba así, que no, (...) que tengo que ver, no, no... (...) Lo veía como algo ajeno no se, como algo que no... no se, me acuerdo mucho de tener la imagen que se me aparezca sin conocerla a Isa una mujer negra y decir... no tengo nada que ver o no se como así de... que no... (Registro nº5, bailarina, Rosario, 2011)*

*Preguntas, conflictos, todo, si(...)De algo ajeno, como desde el vamos (...) el preconcepción de que algo que no es de la misma raza o de la misma cultura uno no se pueda vincular con eso, o no deba, no deba o no pueda... como si los límites estarían dados por las razas... raza por decirlo de alguna manera, por la cultura (...) era como todo muy diferente (se ríe)(...)[le adjudicaba como] Límites (...) como cosas así... como si la diferencia fuera no se... una cosa que no se puede relacionar, dos cosas diferentes no se pueden conectar... no conectarse con lo ajeno digamos... esto es tuyo y esto es mío, como en resguardo uno también de lo propio, no querer romper con lo propio mucho de eso también...(Registro nº 5, bailarina, Rosario, 2011)*

De este modo, ambos pasajes, *de lo desconocido a lo conocido* y *de lo conocido a lo desconocido*, se han producido en los inicios del grupo como parte de un proceso que encarna, y al mismo tiempo interroga, ciertos estereotipos heredados de un discurso colonial “*que construyó la otredad cultural de lo "primitivo", exotizando las diferencias con el mundo occidental en un contexto de desigualdad*” (Citro, Aschieri y Menelli, 2008). El papel que juegan estas expresiones en la “fantasía” de quienes buscan aquellos valores aparentemente perdidos en occidente, interviene activamente en el proceso de aprendizaje de algunos entrevistados, en el que lo “afro” restituye “*la fiesta, la risa, el erotismo, la libertad corporal, el ritmo vital, la espontaneidad, el relajamiento de las tensiones, la sacralización de la naturaleza y el cotidiano*”. (Carvalho, 2002: 6). En ese sentido, esos pasajes que en el inicio se produjeron “involuntariamente” –como parte del proceso de resignificación de una práctica negra transnacionalizada a un nuevo territorio nacional que “otrifico” el signo negro– fueron luego expresamente contruidos

por los integrantes del grupo como “ejercicios de desnaturalización” que tienden puentes entre historias que van dejando de ser ajenas y comienzan a ser propias y viceversa, conformándose como una suerte de recurso cultural a través del cual canalizar ciertas posturas críticas frente a identidades homogéneas. Es decir, en estos pasajes son intervenidos ciertos regímenes de producción reguladora que operan en la producción de los cuerpos fijando límites entre “lo que soy” y “lo que no puedo ser” –o aquello que debo tolerar, según el siguiente relato–.

*Me quedo pensando en éste recorrido, como a partir de lo menos conocido, uno comienza a redescubrir lo mas conocido (...) Y también (...) algo que pasa con la danza y que tiene que ver con que permite integrar y entonces las “fronteras” entre lo propio y lo extraño dejan de ser tales y uno comienza a disfrutar de la mezcla (...) la danza afro permite una integración y una mezcla muy propia de lo vital, (...) esto es distinto a la idea que se transmite comúnmente y que sintetiza en la frase “hay que tolerar a lo diferente” y que desde mi punto de vista no tiene nada que ver con integrar, sino que mas bien la idea de que lo diferente es algo que está allí afuera y que tengo que “soportar”. En los talleres de danza afro, “con lo diferente se produce”, uno se la pasa tratando de combinar lo nuevo y lo diferente (...) entre lo ajeno que está en mi y lo distinto que hay en el otro, uno comienza a jugar con los contrastes y éstos se combinan y aparecen cosas nuevas... (Encuesta nº4, bailarina, Rosario, 2009)*

En sentido similar, otra practicante señala como una “ascendencia europea” y una educación a la “italiana” no se condecirían con la elección por estas danzas. Sin embargo resalta su elección por “lo afro” invirtiendo, como mencionaba mas arriba, los significantes asociados en Argentina a lo propio y a lo ajeno.

*Yo tengo raíz italiana, pero yo no tengo idea de su cultura ¿no? entonces dejé de ser algo ni exótico ni lejano ni nada sino que empezó a ser algo que yo vibraba con eso... (...) fui a una escuela italiana, o sea que me hicieron conocer un montón de cosas de Italia de la cual (...) tengo cero registro, no me acuerdo de nada ¿no? (...) por eso te digo, eso es lo que traigo de chiquita, no apareció con... con los orixás, ni con la danza digamos (...) (Silencio) pero no se (...) no tengo respuesta a porque me conectó mas con eso, lo que siento es que son momentos de mayor plenitud (...) (Registro nº 1, bailarina y docente, Rosario, 2009)*

Un poco más adelante, la misma practicante, relata una experiencia realizada en talleres de danza brindados en comunidades *qom* de Villa Bermejito (Chaco)<sup>13</sup>. Allí nuevamente se ve dislocada de algunas identificaciones fijas, siendo ella argentina (es decir que bajo esa condición las danzas no le “pertenecen” en relación a un territorio-nación) y, desde la mirada de estas comunidades, blanca (bajo la cual tampoco lo hacen ya que surgieron al interior de las comunidades negras brasileras).

---

<sup>13</sup> Estos se realizaron a pedido de estas comunidades en ocasión de un intercambio artístico con comunidades kanak de Nueva Caledonia promovido por la Acción Apostólica Común, una organización evangélica de origen suizo asentada en el Chaco.

*Esta crisis, este agujero de identidad (...) de no reconocermé en la comunidad donde vivo en un montón de cosas (...) entonces yo tuve que hacer todo un trabajo para darles, pero desde un lugar donde yo me sienta que les estoy dando algo que coincidimos (...) entonces era mucho trabajo desde ahí, y sobre todo en el lugar que ellos me ponían a mí, yo era la blanca, todo bien, enseñáanos, danos todo, pero vos sos la blanca, (...) yo me encontré allá blanca... nooo, era muy difícil, yo que estoy buscando lo negro ser la blanca (se ríe) por supuesto que no lo tengo para nada resuelto pero si dejar de quedar en esos lugares de culpa o de... de...no se, tan enmarcados, tan estructurados (...) empezar a encontrarnos con otra cosa es muy difícil, con los orixás me pasa lo mismo, mismo ahora este fin de semana escuche a las chicas decir, nooo... pero como bailan los negros! Pero como baila...! (...) y uno que puede hacer con eso? Sino siempre estamos vacíos, no nos gusta lo nuestro pero tampoco podemos llegar a lo otro ¿En que lugar quedamos...? (Registro nº 1, docente de danza y capoeirista, Rosario, 2009)*

En esta última mención se observa como el traspaso de estos modos de hacer (de bailar, en este caso) de manera no explícita ha ayudado “a su **naturalización**, [subrayado en el original] es decir a que sean vistas como parte de una esencia del grupo –que esta `en sus genes` o `en su sangre`–“(Frigerio, 2000: 34). Esto implica entender como “dado” aquello que se relaciona a un modo de transmisión generacional, que se produce a través de la socialización primaria de estas prácticas. Esta esencialización entra en crisis para los practicantes frente a la necesidad de buscar modos de legitimación que justifiquen que siendo blancos puedan realizar una práctica racializada negra, lo que los ha llevado a recurrir a motivos más “universales”, basados en ciertas “necesidades comunes” como seres humanos.

*Siempre me lo pregunto... pero bueno... no pertenezco a ese... o sea mis ancestros mas cercanos... no tienen relación tan directa con ese grupo de personas... pero el color de la sangre es una y todos necesitamos lo mismo y hasta que no se entienda eso, y si yo misma lo sigo negando, no van a haber avances de comprensión, de entender, si como que... no me siento parte de la cultura de ellos, solamente estoy tomando algo que ellos rescataron... si estoy profundamente agradecida... pero... siempre me pregunto que pensarán... ¿no? (...) debe[n] tener su propio, no juicio, algunos tendrán juicios que tampoco están buenos porque también separan y generan cosas que tampoco están buenas, otras cadenas que ellos mismos se atan...¿qué pensarán esta chica argentina... que no [tiene] nada que ver con esta cultura...? (Registro nº 6, bailarina y capoeirista, Rosario, 2009)*

*Y yo digo ¿que danza? Bueno la que no probé ni probaría sería afro... porque no me veía ni conectada (...) como si perteneciera a un grupo al que yo ni encajaría, ni iría... (...) de que no pertenecería a ese grupo, (...) me acuerdo que busqué, (...) en una página, apareció testimonios, o alguna nota que le habían hecho a L... y donde decía que yo no soy negra y como no necesariamente tener raíces negras, que tenía que ver mas con una conexión a la tierra... como que todos pertenecíamos, mas allá de tener raíces africanas o brasileras y ahí como que empecé a decir bueno puede ser... (Registro nº 8, bailarina, Rosario, 2011)*

La apelación a una *corporalidad compartida*, como nexo que fundamenta la práctica de una manifestación surgida de un horizonte histórico-cultural singular, que difiere de aquel en que se reterritorializa, no soslaya el que innegablemente esta se organiza de maneras distintas de acuerdo a regímenes regulatorios de las diferencias propios de cada formación nacional. Sin embargo es por medio de las danzas que se hace posible establecer un diálogo a través del cual reconocer particularidades y zonas de contacto, y es allí también que, al mismo tiempo, se reconocen, transgreden y permean las fronteras nacionales. Igualmente, la inquietud que en principio genera este desfase entre una práctica racializada y la autopercepción como blanco, acaba traspasada por la interpelación al propio proceso de construcción identitario:

*Yo vengo de una familia de clase media-alta, universitaria, católica, Opus Dei... (...) y de repente... ¿qué me fui a buscar al Chaco? [En referencia a un terreiro de candomblé ubicado en la ciudad de Resistencia] ahora me lo pregunto, qué me fui a buscar... (Preguntándose a si misma en tono de risa) (...) evidentemente había algo de mi familia y de mi contexto que mucho no me cerraba... ni me cierra y vuelvo a esto de la identificación y del buscar quién soy (...) la padecí mucho por ser distinta a mis hermanas, de seguir otras caminos de formas de vida, de elecciones, de un montón de cosas que yo me siento un extraterrestre... (Silencio) a ver... me fui a buscarme, me fui a buscarme a mi misma... (...) en ningún momento me dieron ganas de volverme a mi casa ¿me entendés? En ningún momento... y los momentos de incomodidad que puedo por ahí leer ahora, corporales y que se yo, tienen que ver con cosas (...) en las que me tenía que ver, yo misma me puse en esa situación (Registro n°10, bailarina, Rosario, 2011)*

Así como estas matrices de raza se ven conmovidas por el ejercicio de apropiación corporal de la danza, y en la subversión de los significados que estas otorgan a su práctica, observamos como se ven cuestionadas ciertas concepciones que imponen un modelo de “lo nacional” homogéneo y unitario que invisibiliza sus líneas de fractura marcadas por las experiencias de diferentes grupos sociales históricamente subalternizados. Lo cual señala que, si bien estas concepciones son hegemónicas, su inscripción nunca es total “siempre existen reinterpretaciones, resistencias y disputas” (Citro, 2009: 323), y las que aquí hemos expuesto parecen ser algunas de ellas.

### **Reflexiones finales**

Releyendo la frase de una de las entrevistadas que da título a este trabajo vuelvo a andar los pasos dados, repito rítmicamente en la diferencia, juego que excede y desafía los modelos dicotómicos. Las relaciones internas de identidad de lo conocido y lo desconocido, lo propio y lo ajeno se han visto matizadas a lo largo del trabajo en tanto lugares inestables que solo por un esfuerzo de fijación pueden permanecer “puros”. Hasta aquí he sugerido que en los vínculos de las danzas artísticas de *orixás* como

*performances* culturales y las corporalidades en juego en ellas puede producirse tanto una actualización como una transformación de lo dado.

Hacia el final de este artículo quisiera recuperar una noción de Deleuze y Guattari (1998) que reelaboré para mi tesis de licenciatura y que me permitió en aquel momento desestabilizar las separaciones rígidas entre lo corporal-lo mental, formas-contenidos, afuera-adentro en tanto integran un mismo acontecimiento que involucran al mismo tiempo la *acción de crear* como el *objeto creado*. La idea de *andaduras*<sup>14</sup> me permitió imaginar el proceso mediante el cual los cuerpos ingresan –al mismo tiempo que crean– a un espacio y a un modo de transitarlo y habitarlo. Las andaduras describen los diferentes modos de desplazarse de cada *orixá*, caracterizados por distintos estilos de movimiento de los miembros inferiores y superiores, velocidades, fuerzas, intensidades y cambios en el contacto con la superficie, es decir, en las secuencias de apoyo de los pies. Los patrones básicos de desplazamientos por el espacio juegan con esos cambios y modos de apoyo, con la reducción o ampliación de la base, variando las condiciones del equilibrio corporal. Como desplazamientos rítmicos repetitivos que nacen del seno del caos, es decir, de un ingreso a lo desconocido propio a cualquier inicio, organizan un espacio alrededor de un centro frágil y estable, un principio de orden (rítmico y emocional) a partir del cual luego “*uno se lanza, arriesga una improvisación. Improvisar es unirse al mundo, o confundirse con él*” (op, cit.:318). Y crea las condiciones para proteger las fuerzas germinativas de una tarea a cumplir, el ingresar a las danzas de *orixás*, haciendo que posterior o simultáneamente uno se abra a ese universo desconocido, bailando. Lo rítmico, ese primer indicio de orden en la danza, se vuelve impulso primero del movimiento despertando un sentido particular para percibir la percusión como matriz temporal sobre la que operan estas danzas. Espacio y tiempo son concebidos, es decir, creados y comprendidos, por medio de esas *andaduras*, como territorios y efectos sonoros intensos. Recupero esta noción con el afán de transmitir como estas danzas constituyen un flujo de movimiento y modos de andar surcados socialmente. Pero sobre todo, esas *andaduras*, son medios creados individual y grupalmente para delinear un espacio compartido y un modo de transitarlo, es decir, medios de irrumpir en el espacio/tiempo trastocando la fijeza de los objetos, desalineando los contornos corporales o alterando las monocromías.

---

<sup>14</sup> Las andaduras son un elemento del ritornelo, agenciamiento territorial que siempre conlleva una relación con lo Natal u Originario y tiene como concomitante una tierra (Deleuze y Guattari, 1998)

## Bibliografía

- BALMACEDA, María (Comp.) (2008) *Recreaciones e identidades: notas sobre arte afro en Buenos Aires en Emergencia: Cultura, música y política*. Ediciones del CCC, Bs. As.
- BROGUET, Julia (2012) *-Saberes incorporados- Apropiaciones y resignificaciones de las danzas religiosas de orixás en un ámbito artístico*. Tesis de Licenciatura, UNR.
- BRIONES, Claudia (2005) Formaciones de alteridad: contextos globales, procesos nacionales y provinciales. En *Cartografías Argentinas. Políticas Indigenistas y Formaciones Provinciales de Alteridad*. Buenos Aires, Editorial Antropofagia. pp. 11-43.
- BUTLER, Judith (2002) *Cuerpos que importan*. Paidós, Buenos Aires.
- CARVALHO (2002) *Las culturas afroamericanas en Iberoamérica: lo negociable y lo innegociable*, Série antropologia 311, Brasilia.
- CARVALHO (2005) *As artes sagradas afro-brasileiras e a preservação da natureza*. Série antropologia 381, Brasília.
- CITRO, Silvia (2009) *Cuerpos significantes: travesías de una etnografía dialéctica*. Editorial Biblos, Buenos Aires.
- CSORDAS, Thomas (2010) Modos somáticos de atención. En *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos* Silvia Citro (comp.), Editorial Biblos, Buenos Aires.
- CORVALÁN, Ma. Laura (2007) *Cuerpo y comunicación en la danza de orixás. Iró Bàradé, combinar con la naturaleza del otro*. Tesis de Licenciatura, UNR.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix (1998) *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Ed. Paidós, Barcelona.
- DOMÍNGUEZ, Ma. Eugenia (2009) *De Negros a Afro. Práticas Culturais Negras e elaboração de Categorias Étnico-raciais em Buenos Aires, Argentina*. In: *Ilha – Revista de Antropologia / UFSC, V. 9, números 1 e 2 (2007) - Florianópolis*.
- (2004) *O afro entre os imigrantes em Buenos Aires: reflexões sobre as diferenças*. Tesis de Maestría en Antropología Social. Universidad Federal de Santa Catarina.
- (2008) *Música negra en el Rio de la Plata: definiciones contemporáneas entre los jóvenes de Buenos Aires*. Revista Transcultural de Música, nº 12.
- FERREIRA (2008) *Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina*. En: Lechini, Gladys (comp.) *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*, CLACSO, Bs. As.
- FRIGERIO, Alejandro (comp.) (2000) *Cultura negra en el Cono Sur: representaciones en conflicto*. Educa, Buenos Aires.
- GARCIA CANCLINI, Néstor (1992) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires.
- GARRAMUÑO, Florencia (2007) *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- GAYOSO, Marcela (2006) *Danza Afro en Buenos Aires: introducción, desarrollo y transformación*. En Leticia Maronese (comp.) *Temas de Patrimonio Cultural 16*. Buenos Aires Negra. Identidad y Cultura, Buenos Aires.
- LODY, Raul y da SILVA, Vagner (2002) *Joãozinho da Goméia, o lúdico e o sagrado na exaltação do candomblé*. En: SILVA, Vagner Gonçalves da (org.) – *Caminhos da alma*. São Paulo. Summus/Selo Negro; pp 153-182.
- LIMA, Nelson (1995) *Dando conta do recado: a dança afro no Rio de Janeiro e suas influências*. Tesis de Maestría, UNRJ.
- LÓPEZ, Laura (2005) *"¿Hay alguna persona en este Hogar que sea Afrodescendiente?" Negociações e disputas políticas em torno das classificações étnicas na Argentina*. Tesis de Maestría, Porto Alegre.
- MENESES, Eufrazia (2005) *Religiao e espetaculo: Analise da dimensao espetacular das festas publicas do canomblé*. Tesis de doctorado, USP.
- MONTEIRO, Mariana (2005) *Dança Afro: uma dança moderna brasileira*. En <http://www.cachuera.org.br>.

- MOTTA, Margarida (2009) *Odundê. As origens da resistência negra na escola de dança da Universidade federal da bahia*. Tesis de Maestría, UFBA.
- NOBREGA, Nadir (2006) *Ago alafiju, Odara! A presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da UFBA, 1971-1978*. Disertación de Pos-graduación, UFBA.
- RABINOVICH, Laura (2006) *Usos creativos de la tradición en la danza afro en Buenos Aires*. En Leticia Maronese (comp.) *Temas de Patrimonio Cultural 16*. Buenos Aires Negra. Identidad y Cultura, Buenos Aires.
- SANSONE, Livio (2002) *De Africa a lo Afro: Uso y Abuso de Africa en Brasil*. SEPHIS-CODESRIA.
- SEGATO, Rita (2007) *La Nación y sus Otros*. Prometeo Libros, Argentina.
- SOLOMIANSKI (2003) *Identidades secretas: la negritud argentina*. Beatriz Viterbo Editora (Estudios Culturales), Rosario.
- ZENICOLA, Denise Mancebo (2002) *Eros Volússia: A performance da dança brasileira- Um estudo iniciado*. Presentado en el III Encontro Anual do Instituto Hemisférico, Peru.